01 2008

Diferencias y antagonismos

Protocolos para una historia política del arte en el Estado español

Marcelo Expósito



[download map as pdf]

En recuerdo de los padres Josep Renau y Manuel Vázquez Montalbán
A Raymond Williams

A partir de los años setenta se han afirmado nuevas subjetividades colectivas en la escena de las transformaciones sociales... La innovación derivada de 1968 debe ser, sobre todo, captada en el universo de la conciencia, de los deseos y de los comportamientos.
FELIX GUATTARI yTONI NEGRI, Las verdades nómadas, 1985

Soy una feminista negra lesbiana guerrera poeta madre, que hago mi trabajo. ¿Quiénes sois y cómo estáis haciendo el vuestro?
AUDRE LORDE (1989) citada por TERESA DE LAURETIS, El feminismo y sus diferencias, 1990

Aunque los veinticinco años cumplidos por la Constitución española meses atrás parecían favorables, nuestra provincia artística fue poco dada a festejar demasiado alegremente el maridaje entre el arte contemporáneo, la "ejemplar implantación de la democracia" en nuestro país y la actual apología de la democracia realmente existente, instalada como está en el patrioterismo constitucional o nacionalista de diversos colores. Significativo, pues tales timideces marcan una distancia sustancial frente al momento, pongamos por caso, de la apoteosis de la feria ARCO, que —recordemos— se justificó como un síntoma más del deseo de enterrar el oscuro pasado, de nuestra necesaria modernización e incluso, imperturbablemente, como el equivalente en el mundo artístico de la obligada apertura internacional de nuestro país por medio de su

entrada en la Comunidad Europea y la OTAN (sic). El tiempo no pasa en balde. Pero el objetivo de esta imagen inicial no es aburrir al amable lector o lectora polemizando obviedades, sino tan solo constatar que hoy día hasta el menos avisado parece sentir que los aparatos culturales de nuestra democracia representativa, a pesar de la fanfarria, andan con muy mal pie.

Anima estas líneas la convicción de que no es casual que asistamos a la coincidencia de la crisis global de la institución democrática con el desgaste de nuestro modelo político de modernización cultural que en su momento acabó como tragedia (Do you remember 1992?) y hoy pervive como farsa. Esta conjunción despeja el camino hacia una crítica de cómo las políticas culturales en el Estado español durante las dos últimas décadas han participado de la consolidación de un modelo espectacular de democracia no "imperfecta", como suele afirmarse, sino de perfiles excluyentes y autoritarios,[1] así como también —indisociablemente de lo anterior— han contribuido de forma no precisamente marginal a la implantación en nuestro territorio de la última transformación del modo de producción económica y de subjetivación capitalista.[2] En otras palabras: más pronto que tarde convendría enfocar de qué manera han sido protagonistas de la revolución capitalista en su tránsito al posfordismo[3] y al particular anudamiento "neoliberalismo + democracia" que tras la caída del Muro se presentó como indisoluble, y hoy se encuentra sacudido por fuertes tensiones y contradicciones en el proceso de globalización. Y si esa crítica de las políticas culturales institucionales es deseable y posible, más imprescindible resulta acometer la construcción de un relato sofisticado sobre las relaciones que aquí se han dado entre lo político, la cultura y el arte, que sea en todo diferente y antagónico a los relatos instituidos.

***

Hace casi tres años que comenzamos a acariciar la idea de reunir a un colectivo heterogéneo encargado de orquestar un proyecto de investigación sobre las relaciones entre arte y política en el Estado español que pudiera materializarse en un formato archivístico. El proyecto ha atravesado desde entonces muy diversos avatares institucionales, hasta que, finalmente, un grupo de unas veinte personas más un numero muy amplio de colaboradores y colaboradoras externos ha conformado "1969-... Algunas hipótesis de ruptura para una historia política del arte en el Estado español" como área de trabajo enmarcada en Desacuerdos. "1969-..." buscaría ser, en este sentido, una investigación germinal y originaria, que en fases posteriores requeriría ser profundizada para ir desembocando en paralelo, deseablemente, en un archivo complejo. Ese archivo deseado es aún inexistente y de futuro incierto, como lo son todos los proyectos de aristas críticas y con voluntad contrahegemónica entre nosotros. Nuestro objetivo, en el contexto de Desacuerdos, ha sido comenzar a producir, mediante esta investigación coral, una narración polifónica sobre las prácticas artísticas en el Estado español de las últimas décadas que, aun constituyendo de facto una crítica de los relatos y las políticas institucionales dominantes, priorice, no obstante, tanto el avance de descripciones nuevas de escenarios invisibles como las reconsideraciones de aspectos parciales de los relatos instituidos. No confundir con una "historia del arte político". Aspiramos a alejarnos del paradigma contenidista (acumular una lista de "obras" con "contenido" político) y a socavar cualquier formulación que cosifique la idea del "arte político" como categoría en competencia o convivencia con otras tendencias o estilos. Evitamos manejar "lo político" como una categoría estabilizada y normalizada en un devenir historiográfico sin sobresaltos, aplicada como un sello sobre una enumeración de obras y autores. Proponemos una serie de hipótesis de interpretación y relatos que de ninguna manera se enarbolan como variable

discriminante entre lo que “es o no es político” en el arte. Al contrario, somos conscientes de la medida en que estas hipótesis y estos relatos dejan amplias áreas al descubierto, y pueden ser completados tanto como contradichos.

Estructuralmente, “1969-...” se presenta como un conjunto de esbozos genealógicos, generacionales y geográficos, aludiendo a las consideraciones últimas de Griselda Pollock sobre la producción de una narrativa feminista de la historia del arte,[4] así como a la manera en que el colectivo argentino de investigación militante Situaciones, para hacer legibles los nuevos fenómenos sociales y movimentistas, antepone el enfoque genealógico de un punto de vista subjetivo e interno a las pretensiones sociologistas de análisis objetivo y distanciado. Nuestro proyecto trata de mostrar mapas del territorio arte/política necesariamente incompletos y sometidos a verificaciones, ampliaciones y futuros cuestionamientos, que nos sirvan, programáticamente, para poder afirmar que es factible hilar una historia de las prácticas artísticas en nuestro país que no oscurezca las diferencias ni los antagonismos, ni los sofoque sometiéndolos a la horma de una historia del arte contemporáneo que describe con naturalidad y aparente inocencia la sucesión y convivencia de movimientos u opciones estilísticas, dibujadas, en el mejor de los casos, sobre el fondo plano de un paisaje sociológico, político, económico e histórico sin profundidad. Más aún: afirmamos que es posible reconstruir una descripción del territorio del arte en nuestro entorno situando el enfoque, precisamente, en la experiencia de la diferencia y el antagonismo frente a las prácticas y políticas institucionales y/o dominantes. Un relato de/desde las diferencias y los antagonismos que no oculte —bien al contrario— su condición de relato político. Las metodologías y los procedimientos que nos interesan son muy diversos, y no conviven necesariamente en tranquila vecindad.

En la organización general de la investigación, compartimos fundamentalmente la apuesta por una historia diagramática que, de acuerdo con Santos Zunzunegui y Jenaro Talens, ayudaría a componer una historia de las formas estéticas que, en lugar de imponer una serie de categorías externas sobre las prácticas estéticas concretas, y evitando enfocar la "obra" como un objeto opaco y autocontenido recortado sobre un fondo histórico, facilitase comprender la manera en que los artefactos estéticos llevan inscritas las marcas de sus propias condiciones históricas. Esto arrojaría luz sobre el pasado "atendiendo a una lógica de relaciones no mediatizada por la noción tradicional de causalidad y que invierte el sentido en que se habla, habitualmente, de influencias", de manera que buscaría, a cambio, establecer confrontaciones entre elementos, "reagrupando ciertos casos" mediante procedimientos de montaje; desde el punto de vista de un "ojo variable" que no excluiría la narración subjetiva; una historia asumidamente fragmentaria, discontinua, heterogénea y heterofundada, en un mapa policéntrico donde las jerarquías tradicionales entre centro y periferia, modelos dominantes y prácticas subalternas, se recombinan y reinterpretan. [5] Pero igualmente estimamos otros modelos, que en algunos momentos estructuran casos de estudio particulares de la investigación. Esos otros modelos van desde la suerte de cruce entre historia (materialista) del arte e historia social que yace en el trabajo de Narcís Selles,[6] hasta las formidables aportaciones de los diversos feminismos desde los años setenta hasta el presente, en historia del arte, teoría de género, teoría literaria o fílmica, etc., que han tenido también su proyección, más o menos afortunada o amplia, en nuestro territorio.

Algunas pinceladas protocolares más. Lo que llamamos una historia política del arte se distanciaría de la visión de la historia y la crítica del arte, ya se ha dicho, como un sumario en continuidad de

nombres propios y títulos de obras, para identificarse con la manera en que las Histoire(s) du Cinéma de Jean-Luc Godard constituyen una historia del cine y no de las películas o de la producción industrial cinematográfica. La cuestión de los procedimientos narrativos y la construcción del relato histórico, por tanto, necesita ser situada en primer plano, en la manera en que lo hace ejemplarmente cierta historiografía que desde hace una década busca valorizar el cine español como objeto de estudio específico.[7] Tiene que distanciarse, obviamente, de los idealismos estéticos e historiográficos, pero también de los mecanicismos o sociologismos que embuten las prácticas estéticas en periodicidades prefijadas o las describen abusivamente como un reflejo de circunstancias externas relativamente estables, para poder a cambio, determinar sus particulares condiciones, taxonomías, ciclos y evoluciones.[8] Requiere desprenderse de los clichés ideológicos celebratorios de la modernización democrática de nuestro país, identificando las dificultades del tránsito político que recorremos desde los años setenta y asumiendo las contradicciones en que navegan las prácticas estéticas en nuestro territorio cultural e histórico, que es simultáneamente central y periférico,[9] interrogándose inevitablemente sobre el significado de un "arte" o una práctica cultural "nacional" de una manera que no se ciña exclusivamente a adscripciones administrativas o estatales,[10] cuestión, si cabe, más espinosa si atendemos a la avanzada crisis política y cultural que aqueja a los Estados-nación. Necesita asir con fuerza las rupturas lingüísticas, desde el marxismo hasta el feminismo, que en todos los órdenes, también entre nosotros, por decirlo simplificamente, se condensan en el ciclo del 1968, entran en crisis en los ochenta y se reformulan en el tránsito de los noventa, no para aportar una visión sancionada académicamente que conviva con los relatos instituidos, sino para quebrar el espinazo de las narrativas dominantes, con voluntad antagonista y contrahegemónica,[11] reconociendo y

reactivando la manera en que aquellas rupturas epistemológicas tuvieron su origen en un ciclo de luchas y de movimientos de transformación que apuntaban tanto a las instituciones sociales como a la vida cotidiana. Una historia política del arte que afirmará, en suma, que la diferencia irrumpe ocasionalmente en la historia de las prácticas culturales y estéticas como expresión perturbadora en la esfera pública de subjetividades subalternas, antagonistas, transgresoras, otras,[12] y que, cuando es así, se trata de experiencias que no buscan legitimarse de acuerdo con la norma, porque nacen de un deseo profundo de ruptura y cambio.

***

Un receso, para explicitar desde dónde habla nuestra tentativa de relato polifónico. Hay experiencias que solo es posible narrar desde el cuerpo. Esta apuesta por comenzar a construir una historia política del arte en el Estado español aboga por hacerlo situando en el centro la cuestión del sujeto. Así lo hicieron proyectos de crítica cultural como la teoría fílmica, la crítica de la representación feminista o los estudios culturales (en sus orígenes no academizados), que son algunos de los referentes metodológicos y políticos que nuestro proyecto reconoce, porque nos han enseñado a comprender y criticar los artefactos culturales como dispositivos privilegiados de fijación de identidades sociales estables y normativizadas.

La cuestión del sujeto se afirma también en ciertos ámbitos de investigación militante para quienes la comprensión justa de los fenómenos políticos antagonistas solo puede facilitarse, como ya hemos dicho, mediante “un proyecto de lectura interna de las luchas, una fenomenología (una genealogía) y no una comprensión ‘objetiva’.”[13] Es decir: el nuestro es un proyecto que niega el distanciamiento sujeto-objeto que impone el pensamiento

“científico” como supuesta garantía de objetividad, neutralidad e imparcialidad (por tratarse de un planteamiento que afirma el dominio racionalista, burgués y patriarcal sobre las cosas y los fenómenos sociales), de forma análoga a como el despojamiento de las condiciones subjetivas es la garantía de imparcialidad de los puntos de vista en conflicto en la esfera pública clásica burguesa (lo que constituye una ficción ideológica que sostiene una esfera pública funcional al capital y al patriarcado en su división de intereses y espacios entre lo privado y lo público). Es el análisis interno lo que nos interesa, en la medida en que favorece la comprensión de los fenómenos sociales en sus términos justos, desde puntos de vista que parten no del distanciamiento sino de la experiencia; pero sobre todo porque ese punto de vista interno nos permite conocer de qué manera los fenómenos antagonistas no se componen sencillamente de gestos contra un orden instituido, sino que constituyen sustancialmente procesos de subjetivación alternativos.[14]

Más aún: “1969-...” postula que afrontar la dimensión política de las formas de producción de subjetividad es actualmente el frente de batalla principal para una investigación enfocada sobre las prácticas artísticas y su relación con lo político, toda vez que, como hemos argumentado en otro lugar, las dos ideologías crítico-historiográficas dominantes en nuestro contexto, el idealismo y el posmodernismo hegemónico, han sostenido por vías diferentes un enfoque de la subjetividad que es netamente antipolítico. Dicha coincidencia en ideologías que se presentan formalmente como contradictorias ha sido el mayor refuerzo de la escisión que ha venido distanciando a la institución artística y sus prácticas frente a la escena de los movimientos emancipatorios.[15]

Por todo ello las personas que han protagonizado la investigación colectiva “1969-...” son sujetos vinculados de forma biográfica o

política a los casos de estudio; y por ello, junto al "documento de investigación", la entrevista y el grupo de discusión han sido nuestras herramientas principales de trabajo.

Para finalizar este pasaje, una aclaración. Esta voluntad de generar un relato que parta de las condiciones propias del sujeto en el interior de los fenómenos tratados quiere alejarse, no obstante, de la pervivencia en el presente de ciertos modelos crítico-historiográficos basados en las políticas de identidad. Una nueva historia política de las diferencias y antagonismos en/desde las prácticas estéticas requiere sortear la manera en que determinadas prácticas posmodernistas, como acabamos de afirmar, "despolitizaron" o "fragmentaron" la cuestión del sujeto. Uno de los principales motores de la revolución productiva de las últimas décadas ha sido la capacidad demostrada por el capital para incorporar a la producción las diferencias, cooptándolas y/o explotándolas, y en ocasiones favoreciendo su reproducción controlada. El grave abandono de la crítica de la economía política durante décadas pasadas ha de ser seriamente reconsiderado, como avisa Nancy Fraser, no retornando a discursos economicistas, sino estableciendo nuevos lazos entre "cultura" y "economía" en el escenario postsocialista.[16] En nuestro caso esta cuestión busca ser tratada, por ejemplo, de acuerdo con la manera en que el fecundo cruce entre la veta operaista italiana de los años setenta con cierto posestructuralismo francés, por dar una imagen muy simplificada, nos permite impulsar una suerte de nueva crítica de la economía política de la subjetividad en términos no economicistas, de acuerdo con la cual el núcleo fundamental de la política antagonista habría dejado de ser el proyecto moderno de la toma y gestión del poder, para pasar a plantear primordialmente cómo realizar formas de autogobierno de la creatividad social mediante procesos de subjetivación individual y colectiva no capitalistas.

Esta última idea, verdadera hipótesis sobredeterminante de la globalidad de nuestra investigación, a nuestro entender, abre un territorio donde explorar una nueva comprensión de los vínculos entre estética, poética y política; un territorio que permita no solo encontrar respuestas nuevas, sino incluso, ante todo, abrir interrogantes adecuados a la realidad y las necesidades de las prácticas artísticas politizadas desde hace al menos cincuenta años. Sobre esta última cuestión nos extenderemos en los textos que aportamos al segundo cuaderno de Desacuerdos.

***

En esta primera entrega presentamos el mapa general, así como el primero de los tres mapas parciales que hasta el momento organizan la investigación (el correspondiente a las prácticas artísticas colectivas), junto con una serie de materiales de trabajo relacionados con este último. El resto de los mapas parciales (el correspondiente a los feminismos y el del ámbito de la globalización desde abajo) y materiales conexos serán desplegados en el siguiente cuaderno.

El mapa general de "1969-..." (p. 112) es el índice topográfico global de la investigación, su armazón. En él se indican las diferentes áreas y líneas de investigación o casos de estudio, se señalan los nombres de los investigadores individuales o colectivos y ocasionalmente aportaciones externas valiosas que marcan aspectos específicos centrales en el proyecto. Presenta una estructura de tres grandes territorios temáticos y temporales, suturados mediante tres ejes de investigación, cada uno de muy diferente naturaleza, y algunos otros hilos que enhebran.

La república de los radicales corresponde sustancialmente a la primera mitad de los setenta, que estiramos hacia precedentes en la

década anterior y derivaciones tras la muerte del dictador en 1975. Este territorio toma su nombre en préstamo de un escrito de Julio Pérez Perucha y Vicente Ponce para denominar las prácticas cinematográficas radicales de la pretransición y la transición democrática. [17]Nuestro énfasis sobre dicho texto, crucial en lo que se refiere a la historiografía reciente sobre el cine español, no es caprichoso. Retomamos en nuestra investigación el empeño que un grupo de historiadores —por fortuna cada vez más nutrido— ha venido mostrando desde hace unos años por valorizar el cine español como objeto de estudio, ejercitando un tipo de análisis y una serie de relatos que se generan como un poderoso cruce entre, dicho simplificadamente, el análisis textual florecido en los setenta y las reflexiones sobre las condiciones de elaboración de la narrativa histórica aportadas por cierta filosofía de la historia de perfil posmoderno.[18] Es este empeño el que ha permitido comenzar a reorganizar el magma de las prácticas cinematográficas de la década de los setenta, mostrándolo como uno de los períodos más ricos, afilados y tensos de nuestro cine, justamente tras la crisis del "nuevo cine español", que ha sido el período privilegiado en las diversas narrativas instituidas. Hemos buscado hacer extensible a todo un conjunto de fecundaciones mutuas entre política y estética la hipótesis planteada desde esta crítica e historiografía del cine, a saber: que alrededor del año 1969 se produce una inflexión hacia la radicalización de una serie de prácticas discursivas, de la mano de la propia radicalización tanto del régimen franquista (que da por cerrada la etapa aperturista) como de sus antagonistas, los movimientos obreros y estudiantiles; momento de inflexión que abre todo un paisaje de prácticas con voluntad radical (y cuando menos, de facto, democráticas o predemocráticas, cuando no de clara aspiración revolucionaria), no por débiles en muchos casos y aparentemente "derrotadas" en última instancia, menos relevantes.

Este primer territorio se visualiza como un conjunto de "bloques" que se ensamblan parcialmente, sin conformar un todo compacto. Un bloque explora la aparición en el ámbito catalán de experiencias en torno al diseño que organizaron espacios de enseñanza y experimentación interdisciplinares, espacios que alentaron contagios mutuos entre (a) una concepción del diseño emparentada con las vanguardias históricas y su proyecto utopista de transformación social a través de la revolución en la producción de formas y usos de la vida cotidiana, (b) las innovaciones epistemológicas que vinieron de la mano de la semiótica o los estudios de comunicación de masas, y (c) los nuevos comportamientos artísticos. La búsqueda de espacios y situaciones donde la contaminación, la agregación, la producción colectiva y/o interdisciplinar fuese posible, sucede en numerosos frentes de las prácticas culturales del período, como atestigua asimismo nuestra mirada sobre los hermanamientos entre vanguardia fílmica y política, en la medida en que esa mirada atiende no solo a filmes concretos, sino de manera más amplia a sus modos de producción, exhibición y distribución. Análogamente, del período "conceptualista" (un término que hemos querido prácticamente desterrar del vocabulario movilizado para este territorio) nos han interesado aquellos aspectos, cruciales, de los nuevos comportamientos que mostraban perfiles de crítica institucional y por tanto muy vinculados con la radicalización de las formas de oposición al régimen. Ello despeja el camino para enfocar la especificidad del trabajo de mujeres artistas y la potencialidad de sus expresiones feministas o protofeministas, ciertamente contradictoria, pero en cualquier caso hasta ahora ampliamente invisibilizada. Finalmente, en las prácticas estéticas de los años setenta la centralidad del concepto "información" permite observar también en este territorio las no por escasas menos importantes experiencias de vídeo comunitario y la comunicación

descentralizada, fundamentalmente en el caso de Vídeo Nou / Servei de Vídeo Comuntari, un colectivo que evolucionó en los años de la llamada transición.

El segundo territorio es el que se abre tras el cierre del ciclo anterior, que en nuestro ámbito político e histórico corresponde a una simultaneidad de crisis. Por una parte la "normalización democrática", creemos que no hace falta extenderse sobre ello, da al traste con las aspiraciones de transformación radical de la realidad que comparten amplias capas sociales, en el interior de las tensiones galvanizadas en torno a un polo histórico fuertemente anclado: el año 1975. En ese contexto la "normalización" institucional de la transición y posteriormente socialdemócrata desacredita gravemente las experiencias históricas, algunas muy recientes, de anudamiento arte/política, porque de forma general deslegitima la posibilidad de impulsar procesos de cambio social a través de las prácticas sociales y culturales. Esta situación de deslegitimidad de lo político que caracteriza a nuestro país queda enmarcada por la crisis global del ciclo de luchas del 1968 y su paradójica y contradictoria conjunción de victorias/derrotas en los órdenes culturales y políticos. Generalmente se señala el año 1983, con la victoria electoral del PSOE, como la frontera simbólica entre la secuencia antifranquismo/transición y la anhelada "normalización". Hemos preferido desplazar este polo histórico al año 1986, cuando el referéndum sobre el ingreso en la OTAN hace precipitar las tensiones entre las continuidades disidentes del período anterior y una política de institucionalización democrática claramente marcada por su carácter involutivo frente a las aspiraciones de reforma radical del sistema. Tensiones de las que surgen las condiciones de las nuevas formas de disidencia en el seno de la democracia instituida que se van configurando a través del largo desierto de las décadas de los ochenta y los noventa.[19]

En suma, este segundo territorio quiere mostrar las diversas maneras mediante las que, a nuestro entender, la institución de una democracia restringida y, de su mano, un orden cultural apologético, albergaron en su interior, en los márgenes o extraterritorialmente diversas tentativas de carácter crítico y, en muchos aspectos, resistencial, que nos permiten atisbar algunas contraimágenes de las figuras principales de la producción cultural y artística dominantes en el período. Lo que pretendemos no es ofrecer un exacto reverso especular de las políticas institucionales en los años ochenta y noventa, sino más bien una contraimagen compleja e irregular que difumine la clásica dicotomía institucional/extrainstitucional. Frente a esta dicotomía gastada queremos postular la idea de que por lo general el tipo de prácticas que resaltamos (prácticas que, no lo olvidemos, muestran entre sí un sinfín de divergencias) se impulsan de forma cada vez más clara en el tránsito a los noventa, un paradigma de funcionamiento reticular en el cual la "red" (hablamos de los años previos a Internet) no es solo un artefacto o un medio material concreto, sino una lógica de trabajo colectivo desde la base, un modus operandi que encuentra su arquetipo en las prácticas de mail art que aparecen y se expanden desde los años sesenta. Mientras las políticas institucionales dominantes potencian, desde principios de los ochenta, figuras fuertes del "artista" y la "obra", y sustentan su modelo de esfera pública en la alianza Estado/mercado, la lenta reconstitución de las prácticas críticas y antagonistas avanza (sin respetar siempre una nítida división dentro/fuera de la institución) desde casos aislados, resistenciales, hasta la génesis de redes que articulan progresivamente la creación colectiva y el restablecimiento de vínculos con los nuevos fenómenos y movimientos sociales.

Hemos separado este segundo territorio en dos zonas. La primera, sobre las **redes productivas**, explora la conformación de ámbitos de

creación en los que las prácticas se ven impulsadas por un sujeto colectivo. En el caso de las músicas experimentales de los años ochenta en adelante, en el vídeo independiente, principalmente desde finales de la misma década, y en el arte de acción, fun damentalmente en los años noventa, podríamos afirmar que el trabajo creativo tiene como uno de sus fines la realización colectiva de la propia red de producción, difusión y exhibición, en ocasiones antes que la realización de obras concretas por sujetos individuales. La red es el fruto del trabajo movilizado colectivamente, y en ella los espacios de confluencia en la producción, difusión o exhibición (festivales, encuentros, sellos editoriales, publicaciones colectivas, etc.) instituyen nodos, momentos fuertes de agregación en las prácticas. Los trasvases, por lo demás, entre música, vídeo y arte de acción, fueron permanentes durante más de una década. No negamos que en dichos ámbitos no se puedan identificar sujetos y obras singulares reseñables. Pero queremos resaltar que tales singularidades solo son comprensibles mediante un análisis que atienda al dinamismo interno de las áreas propuestas, y que nos permita reconocer rasgos como la fuerte desjerarquización de roles, la notable ausencia de especialización en la producción y un fuerte rechazo de la delegación en las tareas de mediación o crítica, de tal manera que producción teórica, práctica estética, gestión de la producción, difusión y recepción son momentos fuertemente imbricados en un tipo de gestión colectiva y colaborativa.

En la segunda zona tratamos un abanico de **innovaciones en la producción, exhibición y diseminación del arte**; innovaciones que atraviesan fundamentalmente la década de los noventa y que encuentran un momento de gran tensión con las prácticas y políticas dominantes —que se enseñorearon de la década de los ochenta— alrededor de un polo histórico: las celebraciones institucionales y mediáticas de 1992. Nos estamos refiriendo a un

determinado tipo de prácticas de producción artística colectiva tanto como a la génesis difusa de nuevas formas de creación colectiva de tipo reticular (lo que aquí llamamos "redes poéticas" o "resistencia vírica"); a la aparición de nuevas formas tentativas de gestión autónoma del arte (frente a la primacía de la institución pública y el mercado) y a la (ocasionalmente tímida) experimentación con nuevos formatos de difusión y exhibición; y al restablecimiento de nuevas alianzas y vínculos con el cuerpo social mediante prácticas artísticas colaborativas de clara orientación politizada.

En el tercer territorio, **globalización desde abajo**, nos detendremos con más detalle en el siguiente cuaderno de Desacuerdos. Trata de un presente que visualiza sus momentos fundacionales en polos históricos como la irrupción zapatista en el año 1994 o la explosión antagonista de Seattle, que comienzan a gripar la todopoderosa máquina neoliberal. Buscamos explorar cuáles son las características de los nuevos fenómenos sociales y movimentistas, atendiendo a la complejidad de sus formas de producción simbólica e imaginación política. Todo ello con el fin de abrir un territorio que nos permita redefinir los paradigmas de un nuevo tipo de comprensión y nuevas articulaciones del par estética/política.

Nuestro mapa general ofrece la imagen de una narrativa temporal de la que emergen en los extremos dos momentos en los que creemos que, de diversas maneras, determinadas prácticas radicales han logrado cierto éxito en cuestionar el carácter de las políticas y las ideologías dominantes, llegando a generar corrientes puntualmente hegemónicas. Tanto en el período que en nuestro contexto identificamos con el tardofranquismo y los primeros años de la transición (en la estela del ciclo de luchas del 1968) como en la actualidad (en el marco de la formación de nuevas corrientes antagonistas en el seno de los procesos de globalización), las

prácticas críticas, de oposición, autónomas, trabajan por la constitución de un imaginario colectivo de cambio disputando ocasionalmente con éxito posiciones de hegemonía social, política y cultural. Pero el mapa muestra asimismo un hundimiento entre estos dos territorios, una fractura cuya distancia muestra las desvinculaciones entre, por decirlo de forma simplificada, el ciclo del 1968 y las actuales formas de globalización desde abajo. El segundo territorio, representado de forma casi subterránea, y los diversos ejes que suturan el conjunto del mapa, son las formas mediante las que nuestra investigación sugiere genealogías tentativas que ayuden a materializar conexiones y afiliaciones entre estos dos momentos en el tiempo histórico, escindidos por la operación quirúrgica ejercida por la poderosa hegemonía neoliberal en el período que identificamos vagamente con los años ochenta.

Los ejes que atraviesan el mapa muestran un carácter bien diferente entre sí. En primer lugar, los **feminismos** (una línea de investigación a la que otorgamos un papel preponderante en el conjunto de la investigación, y que será desarrollada en el próximo cuaderno de Desacuerdos) constatan la conformación de lo que podemos considerar la primera generación articulada de artistas feministas en los años noventa, anclando ahí el punto de vista para sugerir, mirando simultáneamente hacia el pasado (hacia las prácticas de los años setenta) y hacia el presente, nuevos paradigmas de interpretación de las prácticas políticas, estéticas y crítico-historiográficas, desde posiciones de género. El eje **información/ comunicación** constata la presencia continuada de este doble paradigma en un número determinado de prácticas políticas y artísticas desde los años setenta hasta la actualidad, cuando la comunicación constituye una verdadera materia prima de ciertas prácticas estéticas y políticas. Y, finalmente, el eje de **prácticas**

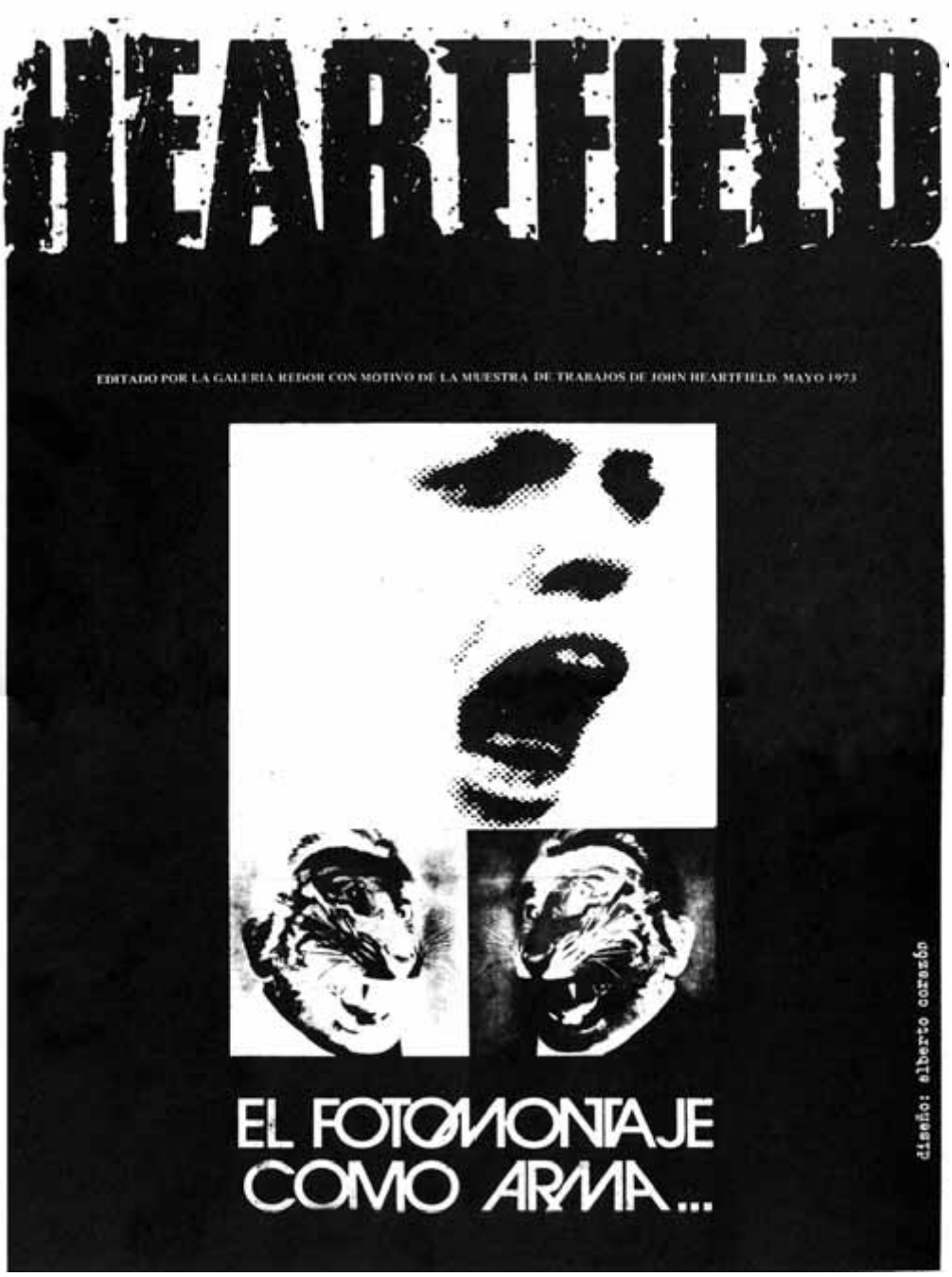
artísticas colectivas es el que desplegamos parcialmente en este cuaderno.

***

El mapa sobre la producción artística colectiva (p. 129) no propone un relato unidireccional basado en criterios causales, progresivos o continuistas. Lo que mostramos no es la descripción de una continuidad naturalizada de la actividad de grupos y colectivos durante tres décadas. Nuestra hipótesis es otra. Pensamos que una manera eficaz de comprender y visualizar diferentes paradigmas de las diferentes relaciones entre las prácticas artísticas politizadas y sus coyunturas y contextos sociopolíticos es detenerse sobre la especificidad de diversas actividades llevadas a cabo por grupos y colectivos de producción artística en momentos diferentes desde los años setenta. Ciertos tipos de producción artística colectiva surgen desde el cuestionamiento explícito de figuras y mecanismos asentados en la institución artística (la heroización del autor, la institucionalización de la autoría, la sacralidad de la obra...), y por ello se interrogan de forma central sobre la política de la práctica del arte.

Subrayamos, por tanto, que nuestro objetivo no ha sido representar una linealidad. Este relato muestra un efecto de diacronía por la yuxtaposición en secuencia de diferentes cortes sincrónicos en un eje temporal que discurre desde los años setenta hasta la actualidad. Dichos cortes muestran casos de estudio en su especificidad, sin sugerir esencias evolutivas, de manera que la clase de secuencia narrativa que se pueda elaborar sobre el conjunto es más bien de tipo discontinuo e irregular; los procesos de cambio o las evoluciones entre prácticas artísticas colaborativas frecuentemente (aunque no siempre) aisladas son indisociables de las transformaciones de orden político, social e institucional. Nuestro

problema consistiría en intentar explicar cómo –una vez desechada la idea de causalidad o continuidad– ciertas resonancias y ecos se dan entre prácticas cercanas o distantes en el tiempo y el espacio, salvando los ocasionales aislamientos, los insuficientes canales de comunicación y la pobre transmisión de experiencia que se da entre momentos y espacios diversos.



Catálogo de la exposición John Heartfield, Galería Redor, Madrid, 1972.

De dicha yuxtaposición de cortes sincrónicos resulta el relato no progresivo (insistimos: el discurrir sobre un eje temporal no siempre significa progreso, acumulación o perfeccionamiento de las prácticas) de cuatro grandes paradigmas.

1. En el primer caso tratamos de prácticas en las que se busca por diversas vías la identificación, las convergencias o alianzas entre las luchas de oposición cultural y política en nuestro país. El carácter de radicalización antifranquista democrática o revolucionaria de tales prácticas se enmarca, como ya hemos sugerido párrafos atrás, en el ciclo global de luchas del 1968. Hemos buscado partir de una clásica oposición conceptual entre lo que, siguiendo un escrito clásico de Peter Wollen,[20] llamaríamos las vanguardias "rojas" (politizadas de forma explícita, militantes, y que privilegiarían los contenidos y las alianzas políticas y sociales de oposición) y "blancas" (más difusamente politizadas, enérgicamente antiinstitucionales, más abocadas a la extrema radicalización de la experimentación formal y por lo tanto tendencialmente marginales frente al cuerpo social). Pero se parte de esta dicotomía para superarla. Nos interesa resaltar la preocupación compartida por ambas vanguardias por la producción formal y simbólica compleja, y su interés en intervenir en el lenguaje y los signos como primer signo de politización. Pero también estimamos las diferentes maneras que las formas críticas y de oposición adoptan en momentos de auge movimentista y transformador, estableciendo frentes muy diversos y no necesariamente sin conflictos o contradicciones entre sí. Desarrollar enfoques precisos para superar la dicotomía (sin buscar la identificación) entre vanguardias rojas y blancas es importante si atendemos al hecho de que tanto unas como otras han ejercido su influencia simultánea sobre prácticas colectivistas de décadas posteriores.

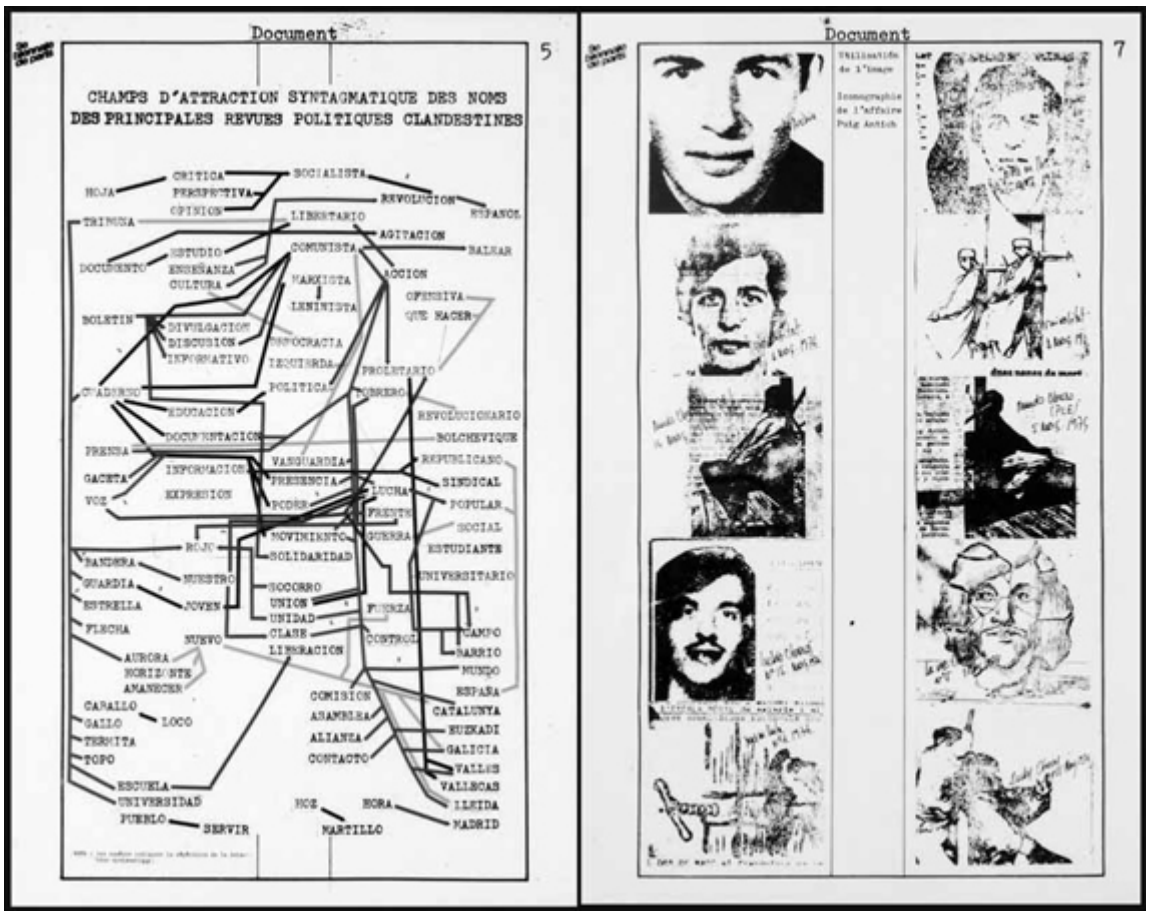
La entrevista con Esther Ferrer nos permite resignificar una parte importante de su trabajo alrededor del grupo Zaj desde una perspectiva feminista y antifranquista explícita comúnmente ignorada. Las aportaciones de Simón Marchán Fiz y Tino Calabuig

visualizan los tipos de alianzas entre vanguardia política y estética que en el entorno madrileño se dieron, de forma en ocasiones modesta y marginal frente al impulso hegemónico del que disfrutaron, bien que en un período muy breve, los nuevos comportamientos artísticos en Cataluña.[21]

La entrevista con Simón Marchán Fiz es uno de los documentos, por así decir, fundacionales de nuestra investigación. Narra los canales por los que discurre en nuestro país la recuperación de las vanguardias politizadas del pasado siglo (dadá, constructivismo/ productivismo, Alemania de los años veinte y treinta). Describe el trabajo sistemático, en este orden de cosas, de experiencias como la del grupo Comunicación (tratado comúnmente como un referente editorial, nosotros hemos querido interpretarlo como una experiencia de producción colectiva por derecho propio). Su entrevista nos habla de un trabajo programático sobre un doble eje: (a) la recuperación de ciertas corrientes de las vanguardias históricas, que en España tienen una influencia determinante décadas atrás, influencia que se vio truncada por la Guerra Civil y la terrible represión de la posguerra; y (b) la importación y declinación en nuestro contexto particular de las herramientas teóricas que de la mano del marxismo, el estructuralismo y la semiótica están permitiendo en aquellos momentos ejercer rupturas epistemológicas cruciales.

En Cataluña, por otra parte, la riqueza de las alianzas entre vanguardias fílmicas y políticas que se precipita a partir de 1969, como ya hemos referido, resulta en una trama de producción y, sobre todo, difusión colectivizante que se sabe imbricada en la radicalización opositora al régimen, tal como nos cuenta Martí Rom.

2. El contraste entre La Familia Lavapiés y Agustín Parejo School puede resultar útil para visualizar el desplazamiento a un segundo paradigma. El primer grupo es, de acuerdo con el testimonio de Darío Corbeira, un intento audaz de maridaje entre izquierda revolucionaria y conceptualismo en el polo histórico de 1975. Cuando Agustín Parejo School comienza a operar, el desencanto ha hecho estragos en el proceso de transición, y la recomposición de los poderes a través de la sobreinstitucionalización de la democracia es innegable. El alma sesentayochista se muestra de forma bien diferente en los dos casos que contrastamos. En La Familia Lavapiés, la revolución de la vida cotidiana está asociada a un proyecto de transformación global y estructural. En Agustín Parejo School, el ánimo guattariano o lacaniano late en un tipo de acción subjetiva radical que ya no encuentra frentes de lucha con los que recombinarse. Si en los grupos de los años setenta la "célula" de agitación política es el paradigma organizativo, a partir de Agustín Parejo School, SIEP o Preiswert el aglutinamiento se produce en forma de "grupo de afinidad", para permitir nuevos anudamientos entre poética y política. La imposibilidad de alianzas en frentes de oposición más amplios impulsa nuevas prácticas de guerrilla semiótica y resistencia cultural, de forma clarísima en los últimos grupos mencionados. Nuevas prácticas que demuestran un entendimiento nítido de la importante función que la comunicación y la producción simbólica tienen en las sociedades mediáticas.



Grup de Treball, Champs d'attraction. Document. Travail d'information sur la presse
illégale des Pays Catalans, 1975.

Encontramos en el año 1992, como ya hemos dicho, otro polo histórico importante. El 1992 supone tanto el epítome de la democracia neoliberal como su síntoma más fuerte de crisis. Alrededor de ese año comienzan a surgir ejemplos de innovaciones en las prácticas, que apuntan a nuevos cambios. El colectivo Estrujenbank ha sido quizá el más sistemático catalizador del imaginario de oposición al "noventaydosismo" en el ámbito del arte, como muestra su gestión de una sala independiente en el corazón de Madrid (con sus exposiciones alusivas a la política del PSOE), su

participación en Plus Ultra,[22] sus publicaciones y fundamentalmente la exposición Cambio de sentido.[23]



Cartel de la exposición Cambio de sentido, Cinco Casas, 1991.



Publicaciones Erreakzioa-Reacción, n.º 6 (1997) y 9 (1999).

3. Los siguiente polos históricos que hemos elegido instaurar en nuestra investigación, Chiapas (1994) y Seattle (1999), constituyen momentos de fuerte eclosión de las nuevas formas de oposición en el interior del proceso de globalización, que desestabilizan el imaginario y el poder neoliberal fuertemente instalados en los años

previos de la revolución capitalista. Las tensiones entre los poderes y contrapoderes del proceso de globalización, la crisis del modelo dominante de institución democrática, el fracaso manifiesto de las políticas artísticas y culturales construidas sobre la alianza administración/mercado, son algunos de los rasgos que definen el contexto en el que comienzan a operar prácticas artísticas que atienden de muy diversas maneras a los nuevos fenómenos sociales o a la recomposición de las formas de antagonismo. Hemos querido identificar dos modelos, que no cubren ni mucho menos todo el campo: la manera en que las nuevas prácticas colaborativas establecen lazos innovadores entre las prácticas artísticas y movimentistas, por un lado, y por otro las formas de producción biopolítica que están en la base de la irrupción del arte feminista o en las nuevas prácticas feministas y políticas de género.

4. A medida que despuntan los movimientos constituyentes de una sociedad civil y una esfera pública global (de los que el movimiento global no es sino su cara más explosiva y antagonista), ciertas prácticas estéticas/políticas incorporan las nuevas formas de imaginación política actualmente en tránsito. Sobre este aspecto nos detendremos también en el próximo cuaderno.

***

Dos palabras a modo de epílogo, para evidenciar lo que puede señalarse como una contradicción de nuestro proyecto de investigación. Se trata de ser articulado desde el interior de zonas centrales de la institución artística, atendiendo a prácticas que ejercen, como argumentamos, la diferencia y el antagonismo frente a los relatos instituidos. Más allá de posibles justificaciones tácticas o estratégicas, queremos cerrar este primer texto publicado sobre "1969-..." con un par de afirmaciones programáticas. En primer lugar, es necesario constatar el grado de complejidad y autonomía

con que el trabajo investigador ha sido realizado. La red de personas que han producido o colaborado con "1969-..." es enormemente heterogénea, y consideramos que constituye un buen ejemplo de cómo una práctica estético/política desbordante puede desbaratar la peligrosa y sobrecodificada dicotomía dentro/fuera de la institución. En segundo lugar, es imprescindible volver a un punto enfatizado párrafos atrás, al comienzo de estas páginas: nuestro anhelo no se cifra en términos de mera exigencia de visibilidad o reconocimiento de las diferencias por parte de las narrativas de poder instituidas.

Queremos argumentar con precisión que, a nuestro entender, las prácticas críticas de signo estético/político han de impulsar hoy día un imaginario colectivo de cambio, lo que permita disputar batallas esenciales en las prácticas de representación o en las maquinarias de producción simbólica, generando conflicto en los dispositivos de los que una sociedad se dota para representarse a sí misma, para reproducirse, para instaurarse. Intervenir en determinados dispositivos institucionales es sin duda una operación fuertemente contradictoria, pero también una de las maneras que tenemos para reinventar en el presente el tipo de "guerras culturales" que desde el ciclo del 1968 contribuyeron a aupar un imaginario de transformación y cambio social, o a mantener un embrión de resistencia crítica durante la dura contrarrevolución cultural de los años ochenta. Hoy día, cuando los aparatos culturales son uno de los mecanismos cruciales de producción y reproducción del capital y de legitimidad institucional, queremos experimentar si es eficaz manifestar, atravesando las instituciones, un tipo de diferencias y antagonismos desbordantes, no claudicantes, incontenibles, que contribuyan a reorganizar y reforzar frentes de oposición variables.

[1] Véase Eduardo Subirats, Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española. Madrid: Temas de Hoy, 1993, y el volumen colectivo a su cargo Intransiciones. Crítica de la cultura española. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

[2] Véase Emmanuel Rodríguez, El gobierno imposible. Trabajo y fronteras en las metrópolis de la abundancia. Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.

[3] Véase Paolo Virno, "Do you remember counterrevolution?", en Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto. Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.

[4] "[Se trata de tomar conciencia] de las especificidades culturales e históricas a lo largo de dos ejes: localización y temporalidad... [de] encontrar otros modos de escribir historias y estudiar las trayectorias históricas de las prácticas de mujeres, que no sean los que ofrecen las narrativas teleológicas de la historia del arte o las categorías museizadas de la crítica artística... La Historia del Arte como Narrativa ha de ser cuestionada por un sentido más complejo y conflictual de los procesos sociales e históricos, y por ello quiero restituir en este punto los términos generaciones y geografías a la hora de tratar las especificidades de las mujeres en el tiempo y el espacio, en la historia y en la localización social." Griselda Pollock (ed.), Generations and Geographies in the Visual Arts. Feminist Readings. Londres y Nueva York: Routledge, 1996, pp. XVI y 19.

[5] Jenaro Talens y Santos Zunzunegui, "Introducción: por una verdadera historia del cine", en Historia general del cine. Volumen I: orígenes del cine. Madrid: Cátedra, 1998.

[6] Véase Narcís Selles, Art, política i societat en la derogació del franquisme. L'Assemblea Democràtica d'artistes de Girona, Empordà: Gaüses, Llibres del Segle, 1999; y Narcís Selles en

colaboración con Jordi Font (eds.), Tint-2, voluminoso catálogo de la retrospectiva del grupo en Banyoles.

[7] Véase Jenaro Talens y Santos Zunzunegui, op. cit.; Santos Zunzunegui, Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2002.

[8] Como realizan modélicamente Julio Pérez Perucha y Vicente Ponce en "Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la transición democrática en el cine español", en El cine y la transición política española, Filmoteca Valenciana, 1986; y bajo paradigmas bien diferentes, Eugeni Bonet en "Medida vectorial de las formas de onda de sucesivas señales de vídeo y otras observaciones anexas para un libro-registro de herramientas, reparaciones y mantenimiento", en Señales de vídeo. Aspectos de la videocreación española de los últimos años. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y otros, 1995.

[9] Véase Mar Villaespesa, "El sueño imperativo", en El sueño imperativo. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1991, y sus previos artículos de la serie "Síndrome de mayoría absoluta"; Julio Pérez Perucha, "Periferias. Problemas metodológicos para una historia del cine español", en José Luis Castro de Paz, Pilar Couto, José María Paz Gago (eds.), Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto fílmico. Madrid: Visor, 1999.

[10] Véase Santos Zunzunegui, El cine en el País Vasco. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya, 1985; Gabriel Villota, "Saltando las fronteras (del Estado español)", en Eugeni Bonet (ed.), Señales de vídeo, op. cit.

[11] Véase Cristina Vega, "Tránsitos feministas", en Brumaria, nº 2, junio de 2003, http://www.sindominio.net/karakola/transitos.htm;

Carmen Navarrete, “Mujeres y práctica artística: algunas notas sobre nuevas y viejas estrategias de representación y resistencia”, en Futuropresente. Prácticas artísticas en el cambio de milenio. Madrid: Comunidad de Madrid, 1999; Fefa Vila: “Genealogías del lesbianismo: historias de mujeres y literatura”, http://www.hartza.com/orlando.html; Giulia Colaizzi (ed.), Feminismo y teoría fílmica. Valencia: Episteme, 1995; Julio Pérez Perucha (ed.), Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 1968. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 1998.

[12] Véase María Ruido, “Plural líquida: sobre el pensamiento feminista en la construcción de la(s) identidad(es) y en los cambios de la representación posmoderna”, en María Sagrario Aznar (ed.), La memoria pública. Madrid: Ediciones de la UNED, 2003.

[13] Colectivo Situaciones: “Por una política más allá de la política”, en Contrapoder: una introducción. Buenos Aires: Ediciones de Mano en Mano, 2001; y “Pensamiento situacional en condiciones de mercado”, en 19 y 20. Apuntes para el nuevo protagonismo social. Buenos Aires y Barcelona: Ediciones de Mano en Mano y Virus Editorial, 2002.

[14] Las implicaciones de esta apuesta son múltiples, y señalamos ahora una: la participación del sujeto en los fenómenos sociales que analiza constata una ruptura radical con las figuras clásicas del “compromiso” político en la cultura, y abre el camino, como aquí se apunta, a nuevos vínculos entre los procesos sociales y las prácticas estéticas. Véase Marcelo Expósito, “Desobediencia: la hipótesis imaginativa”, en Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo (eds.), Tendencias del arte y arte de tendencia, a principios del siglo XXI. Madrid: Cátedra, 2004, http://usuarios.lycos.es/pete_baumann/marceloexpo.htm.

[15] Marcelo Expósito, “El arte: lo real, lo político: retornos”, en Zehar, nº 46, invierno de 2002, http://www.arteleku.net/secciones/enred/zehar2/46/Espositofinal52.

[16] Véase Nancy Fraser, “Una falsa antítesis. Una respuesta a Seyla Benhabib y Judith Butler”, en Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición “postsocialista”. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad de los Andes, 1997.

[17] Véase nota 8.

[18] “Todo surgió cuando una serie de personas (casi todos ellos militantes activos de colectivos y partidos de ‘extrema izquierda’) comenzamos en la primera mitad de los setenta a plantearnos un análisis textual del cine español en términos políticos, desmitificando muchos de los mitos teóricos e historiográficos que hasta entonces habían sido dominantes... influidos por las teorías marxistas, los planteamientos psicoanalíticos, el discurso semiótico, las propuestas situacionistas, los nuevos estudios de la recepción e incluso ciertas dosis de activismo sindicalista...” Intervención (texto ligeramente modificado) de Julio Pérez Perucha en la mesa redonda “La revolución ha acabado: hemos vencido”, UNIA-arteypensamiento, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 3 de diciembre de 2003. Texto íntegro en el archivo de documentación de http://www.desacuerdos.org.

[19] No ha de resultar extraño que las dos principales formas de oposición a la “normalización” democrática ya en los años noventa, la insumisión antimilitarista y el movimiento de okupaciones, estén basadas en una desobediencia civil que bascula sobre el par legalidad/legitimidad; y no parece aventurado afirmar que dichos movimientos están genealógicamente relacionados con la desidentificación generacional con el modelo democrático

instituido que provoca irreversiblemente el proceso de integración en la OTAN y el referéndum de 1983. En esta forma de "integración" internacional del Estado español hay quienes vieron normalización, apertura y expresión del deseo de cambio y modernización. Otros muchos, el síntoma innegable de la imposición de algo que, como hoy se corea en las tomas del espacio público, "llaman democracia y no lo es".

[20] Peter Wollen, "Las dos vanguardias" (1975), en Julio Pérez Perucha (ed.), Los años que conmovieron al cinema, op. cit.

[21] Suficientemente catalogado, aunque no siempre adecuadamente interpretado, está el caso de Grup de Treball, y diversos (aunque no numerosos) son los estudios y publicaciones de los últimos diez años sobre el período del arte conceptual y los nuevos comportamientos artísticos en Cataluña. Nos interesa citar en este relato sobre las prácticas colectivas los casos explorados por Narcís Selles: la Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona (ADAG) y, en colaboración con Jordi Font, el grupo Tint-2 (véase nota 6).

[22] Comisariado por Mar Villaespesa, este proyecto constituye un modelo sofisticado avanzado de intervención cultural crítica frente a las políticas dominantes en el período socialdemócrata, en el seno del noventaydosismo, durante la Expo de Sevilla, descentralizándose al conjunto de Andalucía.

[23] Gestionada por Dionisio Cañas, de Estrujenbank, y celebrada en 1991 en Cinco Casas (Ciudad Real), esta exposición reunió exclusivamente grupos de producción artística colectiva, en una explícita declaración contra el imaginario del 1992.