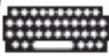


Julia Ramírez Blanco

Utopías artísticas de revuelta

con Anna María Guasch y Manuel Delgado



**D.NUEVO
ENSAYO** / 
ENCUENTROS CON JÓVENES ENSAYISTAS

19/06/2014
CENDEAC
Espacio 0
17.15 h.

AUTORA
Julia Ramírez Blanco
Historadora y crítica del arte
Utopías artísticas de revuelta. Clermont Road, Reclaim the Streets, la Ciudad de Sol
Cátedra, 2013
Historadora y crítica del arte. En la actualidad realiza su tesis doctoral sobre Utopías artísticas del mundo contemporáneo, en la Universidad Complutense de Madrid

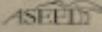
REFERENTES

Manuel Delgado
Catedrático de Antropología de la Universidad de Barcelona. Experto en teoría urbana

Anna María Guasch
Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona. Experta en teoría del arte contemporáneo


D. Nuevo Ensayo tiene como objetivo crear un espacio de reflexión y debate en torno al primer trabajo de un joven autor en compañía de dos referentes intelectuales.
En este séptimo encuentro, Julia Ramírez Blanco discutirá con Manuel Delgado y Anna María Guasch a propósito de *Utopías artísticas de revuelta. Clermont Road, Reclaim the Streets, la Ciudad de Sol*.
17.15-19.00h: Conferencias de Manuel Delgado y Anna María Guasch.
19.15- 21.00h: Conferencia de Julia Ramírez Blanco y mesa de debate.

Las conferencias se podrán seguir en streaming a través de <http://tv.uva.es>

ORGANIZA: **CENDEAC** / 
COLABORA:  / 
AFORA: 

+ info: www.cendaeac.net

Disponible en el archivo "Documentos" de www.cendaeac.net

ÍNDICE

1. AUTOR

- 1.1 Bio/currículum 4 p.**
- 1.2 Conferencia de Julia Ramierez 5 p.**
- 1.3 Bibliografía**
 - 1.3.1 Bibliografía de Julia Ramírez 10 p.**
 - 1.3.2 Bibliografía de *Utopías artísticas de revuelta* 12p.**
 - 1.3.3 Índice de *Utopías artísticas de revuelta* 15 p.**
- 1.4 Textos 16 p.**
- 1.5 Prensa 135 p.**

2. REFERENTES

- 2.1 Anna María Guasch 146 p.**
 - 2.1.1 Bio/currículum 146 p.**
 - 2.1.2 Bibliografía de Anna María Guasch 147 p.**
 - 2.1.3 Conferencia Anna María Guasch 148 p.**
 - 2.1.4 Material audiovisual 149 p.**
- 2.2 Manuel Delgado**
 - 2.2.1 Bio/currículum 150 p.**
 - 2.2.2 Bibliografía de Manuel Delgado 150 p.**
 - 2.2.3 Conferencia Manuel Delgado 161 p.**
 - 2.2.4 Material audiovisual 162 p.**

D.Nuevo ensayo. Encuentros con jóvenes ensayistas nace a partir de algunas preguntas fundamentales: ¿Cómo se inicia un libro de pensamiento? ¿Qué problemas sugieren los primeros ensayos que un autor publica? ¿Con quiénes dialoga? El proyecto indaga en los problemas que interesan a las jóvenes generaciones de ensayistas. Durante el desarrollo de estos encuentros, programados para realizarse cada tres meses, los autores llevarán a cabo un análisis de los temas más importantes y controvertidos de uno de sus ensayos, acompañados por dos conferenciantes a los que ellos mismos habrán designado como referentes intelectuales. Proyecto concebido y organizado por **CENDEAC** y **ASEFI (Asociación de Estudiantes de Filosofía)**

Julia Ramírez Blanco

Utopías artísticas de revuelta

Claremont Road, Reclaim the Streets,
la Ciudad de Sol



Cuadernos Arte Cátedra

En 1993 un grupo de personas okupa todas las casas de la calle londinense Claremont Road, tratando de evitar su demolición para construir una carretera. El lugar se llena de elementos estéticos que han sido pensados para cumplir funciones defensivas en el momento del desalojo: las esculturas se vuelven barricadas. En 1995, también en Londres, el colectivo Reclaim the Streets comienza a organizar grandes fiestas callejeras ilegales que bloquean el funcionamiento normal de la ciudad. Durante un breve espacio de tiempo, instauran un régimen de absoluta gratuidad y creatividad colectiva. Este tipo de celebraciones enormemente performativas van a ir creciendo hasta confluir a finales de la década en el movimiento antiglobalización. Después de las enormes protestas de Seattle, se hace célebre el formato de la "contracumbre" en el que la protesta transnacional persigue a los más poderosos en sus reuniones internacionales y desarrolla espectaculares eventos paralelos. En mayo de 2011, una multitud toma la plaza madrileña de la Puerta del Sol, llevando a Europa una forma de proceder que viene directamente de la Primavera Árabe. La "Acampadasol" configura toda una ciudad dentro de otra, con sus puestos de enfermería, su huerto o su Comisión de Artes. "Utopías artísticas de revuelta" trata de analizar las dimensiones estéticas y utópicas de diversas formas de activismo comunitario. En el libro puede verse cómo, en ocasiones, el sueño social se manifiesta de forma física, en contextos de confrontación política. Y cómo, a veces, lo artístico puede ser el lenguaje en el que se expresa la voluntad de cambio colectivo, la posibilidad de afrontar de otros modos y maneras nuestra vida en común.

<http://www.catedra.com/fichaGeneral/ficha.php?obrcod=3491127&web=01>

1. AUTOR

1.1 Bio/currículum



Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid, estudia el último año de su licenciatura en la *Freie Universität* de Berlín (2007-2008). Posteriormente, realiza el *Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual* de la Universidad Autónoma de Madrid y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2008-2009), y realiza un Seminario Internacional de Museología dirigido por Claire Merleau-Ponty en la *Ecole du Louvre* de París (2009). Ha sido profesora para la Tufts University y el Skidmore College en Madrid (2008-2010). Autora del libro *Utopías artísticas de revuelta* (Cátedra, Madrid 2014). Entre sus publicaciones también destacan el prólogo del libro de Hans Prinzhorn *Expresiones de la locura* (Cátedra, 2012) y la traducción del libro *La arquitectura gótica y la escolástica* (Siruela, 2007). Ha publicado en revistas como *Arquitectura Viva*, *Lars*, *Third Text* o *Boletín de Arte*, además del periódico *El Mundo* y la revista *The Nation*. También es miembro del comité asesor internacional del *European Academic Research Journal*.

Actualmente realiza su tesis doctoral sobre “Utopías artísticas del Mundo Contemporáneo” bajo la dirección de Delfín Rodríguez Ruiz, catedrático de historia del arte de la Universidad Complutense de Madrid. Es becaria del programa de Formación de Personal Universitario (FPU) del Ministerio de Educación y Ciencia, y entre los años 2010 y 2013 ha disfrutado una beca del Ayuntamiento de Madrid en la Residencia de Estudiantes. Doctoranda vinculada a Anna María Guasch, forma parte del grupo de investigación Arte, Globalización, Interculturalidad (Grupo de Investigación del Departamento de Historia del Arte, Universidad de Barcelona PROYECTO I+D MICINN: HAR2010-17403).

Más información en: <http://juliaramirezblanco.wordpress.com>

1.2 Conferencia de Julia Ramirez

TÍTULO

El arte utópico de la revuelta: de Claremont Road al 15M

RESUMEN

Todas las revueltas han sido creativas. Sin embargo, cada momento político se ve acompañado por sus propias formas de tomar la calle, de protestar y proponer. *Utopías artísticas de revuelta* (Cátedra, 2014), recoge algunos momentos posteriores a la caída del Muro de Berlín en los que diferentes grupos de personas han hecho convivir la confrontación política y la experimentación social. En estos movimientos, la imaginación social a menudo se expresa con herramientas propias de lo artístico: la “construcción de situaciones”, el gesto performativo, la acción metafórica o la expresión plástica sirven para hablar de otro mundo posible.

BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

LIBROS

- BLANCO, Paloma, CARRILLO, Jesús, CLARAMONTE, Jordi y EXPÓSITO, Marcelo (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- BOYD, Andrew y MITCHELL, DaveOswald (eds.), *Beautiful Trouble. A Toolbox for Revolution*, Londres-Nueva York, OR Books, 2012.
- DUNCOMBE, Stephen, *Dream: Re-imagining Progressive Politics in an Age of Fantasy*, Nueva York, The New Press, 2006.
- LEMOINE, Stéphanie y QUARDI, Samira, *Artivisme, art militant et activisme artistique depuis les années 60*, París, Éditions Alternatives, 2010.
- MCKAY, George, *Senseless Acts of Beauty: Cultures of Resistance Since the Sixties*, Londres-Nueva York, Verso, 1996.
- SARGENT, Lyman Tower, *Utopianism. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- SHOLETTE, Gregory, *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Londres, Pluto Press, 2011.

DOCUMENTALES

Excelente, revulsivo, importante (Stéphane M. Grueso, España, 2012).



<http://vimeo.com/58436072>

Este documental forma parte del paraguas de proyectos 15M.cc [[15M.cc](http://15m.cc)]. Si te ha gustado la obra y quieres ayudarnos a recuperarnos de los gastos, te explicamos el proceso de desarrollo del proyecto que hemos realizado durante un año y medio en este enlace.: madrid.15m.cc/p/cuentas.html

Ficha técnica y sinópsis

15M «Excelente. Revulsivo. Importante» Escrita y dirigida por Stéphane M. Grueso una producción de adrid.15M.cc 2012 / HD / color / stereo / 75 minutos versión 1.7 ES

El pasado 15 de mayo de 2011 todo cambió, o nada. Decenas de miles de ciudadanos salieron a las calles para lo que sería el comienzo del cambio definitivo en la sociedad española y en las mentes de las personas, o no. Y no fue sólo "un movimiento 15M", fueron "muchos 15Ms", tantos como personas. En 15M «Excelente. Revulsivo. Importante», asistimos en primera persona a una de esas experiencias en Madrid. No a la más importante o la más vistosa, sencillamente, a una más.

La imaginación radical (carnavales de resistencia) (Marcelo Expósito, España, 2004).



<http://www.youtube.com/watch?v=Wo2XqGjD-XY>

"La imaginación radical (carnavales de resistencia)" (2004) recupera la experiencia del movimiento Reclaim the Streets, uno de los jalones en la construcción de las nuevas formas de acción política en la década de 1990 mediante sus ocupaciones radicales y creativas del espacio "público" de Londres y otras ciudades británicas. En concreto, la cinta se centra en la ocupación y paralización de la City, el centro financiero de Londres, bajo la denominación "Carnaval contra el Capital", una de las acciones centrales de la Jornada de acción global que tuvo lugar el 18 de Junio de 1999.

Este vídeo de Marcelo Expósito plantea la tesis de que el tipo de irrupción política carnavalesca característica de las street-parties de Reclaim the Streets prefigura las posteriores formas de la protesta anticapitalista del movimiento global contra el neoliberalismo que estalla en Seattle y se despliega durante inicios de la década de 2000. La cinta nos enseña cómo la modelación carnavalesca de la protesta se produce justo en la articulación incipiente de vínculos translocales entre las luchas contra el neoliberalismo basadas en la democracia asamblearia, la desobediencia civil masiva y la acción directa. La imaginación radical de las nuevas formas de acción política consiste en prefigurar el mundo deseado en el momento de la protesta, en sus mismas formas de construcción y de expresividad.

La máscara, la música, el cuerpo y la comunicación son ingredientes fundamentales de la protesta basada en el carnaval. El vídeo se plantea este problema formal: cómo representar un tipo de protesta multifocal que, con sus diversas ramificaciones y frentes de acción, rompe con los modelos clásicos de manifestación. Lo hace mediante fragmentaciones de pantalla y formas de narración no lineal que aúnan —en un montaje de bloques narrativos semiautónomos— entrevistas, músicas (Glenn Gould, Schönberg, Belaska), escritos (Mijail Bajtin, Notes from Nowhere) y muy diversos materiales de archivo (de la pintura al cine).

<http://marceloexposito.net/entresueno...>

Libre te quiero (Basilio Martín Patino, España, 2012).

Trailer : <https://www.youtube.com/watch?v=zyslJcVHTrA>

Los espigadores y la espigadora [Les glaneurs et la glaneuse] (Agnès Varda, Francia, 2000).



<https://www.youtube.com/watch?v=vG6YujpHqY>

Los Espigadores y la espigadora, resumen tesis sociedad de consumo

RECLAIM THE STREETS, Anarchy of Our Streets? (Agustín de Quijano, Inglaterra, 1999).



https://www.youtube.com/watch?v=bUL0C_T-Sqk Actualizado el 30/5/2011

Reclaim The Streets UK documentary

Documentary about the 90s protest group Reclaim The Streets

Tactical Frivolity+ Rythms of Resistance(Marcelo Expósito y Núria Vila, España, 2007).

Publicado el 7/2/2014



<https://www.youtube.com/watch?v=48Bd-qYJagg>

In September 2000, several thousands of people gathered in Prague to counter the annual meeting of the World Bank and the International Monetary Fund: Seattle's long tail reached the heart of Europe and succeeded in interrupting the world's leaders encounter, taking the counter-summits cycle of the so-called anti-globalization movement to one of its landmarks.

Our former video *Radical Imagination (Carnivals of Resistance)* (2004) portrayed the Carnival Against Capital, the historical global action day, which reclaimed and paralyzed The City, London's financial district, and whose carnivalesque modes of protest pre-figured some key global movement's latter forms of street action. *Tactical Frivolity + Rhythms of Resistance* literally narrates the journey across Europe of "tactical frivolity" mode of protest, which turned into the "pink line", one of the three main (front) lines in Prague, which successfully broke the police cordon made to protect the international congress centre.

Tactical frivolity sought to undo classical anarchists vs. police, one-to-one confrontational tactics, by multiplying frontlines and making an extremely ironic use of femininity and kitschy representations of the body in direct action. Music and dance provided this radical redefinition of street protest not only with a powerful tool to practically dissolve or détour police violence, but also with the strongest possible image (and soundtrack) to realize how street demonstrations can become the unleashing of body's desires in the moment of protest itself. *Rhythms of Resistance*, the Samba-band formed in Prague, which continues expanding today its singular confluence of music and politics, is also portrayed in this tape. *Tactical Frivolity + Rhythms of Resistance* is a video about a particular moment of joy and expectations of the first global movement against neoliberal capitalism.

Further information: <http://marceloexposito.net/entresueno...>

Brian Holmes: "Marcelo Expósito's Entre sueños: Towards the New Body"

<http://marceloexposito.net/pdf/brianh...>

1.3 Bibliografía

1.3.1 Bibliografía de Julia Ramírez

LIBROS

Utopías artísticas de revuelta, Cátedra, Madrid, 2014.
Disponible en la biblioteca de CENDEAC

“Acampadasol”, en DaveOswald Mitchell y Andrew Boyd, *Bella Revuelta*, Milrazones, 2014.
Disponible en la biblioteca de CENDEAC

“Prólogo” para el libro de Hans Prinzhorn, *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales* [1921], trad. María Córdor, Cátedra, Madrid, 2012.

Traducción del libro de Erwin Panofsky, *La Arquitectura Gótica y la escolástica* [1951], Siruela, Madrid, 2007.

ARTÍCULOS

“Los descampados de promisión de Lara Almarcegui”, *Quintana* 11, noviembre 2013.
Texto disponible en pag. 90 de la guía de lectura
<http://www.redalyc.org/pdf/653/65328802016.pdf>

“Reclaimthe Streets! From Local to Global PartyProtest”, *Third Text* 4, número especial *Global Occupations of Art*, julio 2013.
Texto disponible en pag. 57 de la guía de lectura
<http://thirdtext.com.contentcurator.net/reclaim-the-streets>

“Historia de los juguetes de construcción, de Juan Bordes”, *Arte y Parte* 105, junio-julio 2013.
Disponible en la biblioteca de CENDEAC

“Madrid’s Renaissance of Occupied Spaces”, *TheNation*, 4 de marzo, 2013.
Texto disponible en pag. 80 de la guía de lectura
<http://www.thenation.com/blog/173123/squatted-madrid-capital-citys-renaissance-occupied-spaces#>

“Reclaimthe Streets! From Local to Global PartyProtest”, *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, 1 de enero, 2013.
<http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/article/view/5520/7319>
Texto disponible en pag. 43 de la guía de lectura

“Corrientes subterráneas. Robert Crumb y el cómic “underground””, *Arquitectura Viva* 147, 2013.
Texto disponible en pag. 67 de la guía de lectura

<http://juliaramirezblanco.files.wordpress.com/2011/09/arquitectura-viva-robert-crumb.pdf>

“Punk sin Punk”, *Re-visiones* 3, 2013.

<http://re-visiones.imaginar.net/spip.php?article92>

Texto disponible en pag. 89 de la guía de lectura

“Beautiful Trouble o cómo moverse entre el arte y la revuelta”, *Re-visiones* 2, 2012.

<http://re-visiones.imaginar.net/spip.php?article64>

Texto disponible en pag. 85 de la guía de lectura

“How to Strike Back: A 14N Dispatch From Madrid”, *The Nation*, 10 de diciembre, 2012.

Texto disponible en pag. 70 de la guía de lectura

<http://www.thenation.com/blog/171670/how-strike-back-14n-dispatch-madrid#>

“How Young Madrid Rejects Austerity: the What and Why of 25S”, *The Nation*, 8 de octubre, 2012.

Texto disponible en pag. 77 de la guía de lectura

<http://www.thenation.com/blog/170405/how-young-madrid-rejects-austerity-what-and-why-25s>

“Urbanismo de revuelta. La Ciudad de Sol, un manifiesto arquitectónico”, *Arquitectura Viva* 145, 2012.

Texto disponible en pag. 76 de la guía de lectura

<http://juliaramirezblanco.files.wordpress.com/2011/09/e2809cla-ciudad-de-sole2809d-arquitectura-viva-145-2012-p-1121.pdf>

“Arte de-mente”, *El Mundo*, 14 de septiembre, 2012.

“AVL Ville”, *Utopia Today?*, en Andri Gerber y Brent Patterson (eds.), Ecole Spéciale d'Architecture, Paris, 2010.

Texto disponible en pag. 116 de la guía de lectura

<http://juliaramirezblanco.files.wordpress.com/2011/09/utopia-today-pdf.pdf>

“Regina José Galindo o el cuerpo como nación”, *Boletín de arte de la Universidad de Málaga* 30-31, 2009-2010.

<http://juliaramirezblanco.files.wordpress.com/2011/09/regina-josc3a9-galindo-o-el-cuerpo-como-nacic3b3n.pdf>

Texto disponible en pag. 102 de la guía de lectura

“La ciudad desmontable”, *Lars* 21, 2010.

Texto disponible en pag. 119 de la guía de lectura

<http://juliaramirezblanco.files.wordpress.com/2011/09/lars-2010-la-urbe-desmontable2.pdf>

“Suntuosa Proa”, *Arquitectura Viva* 126, 2009.

Disponible en la biblioteca de CENDEAC

“Manos de parado/Marco Sánchez Godoy”, *M.A.P.A.*, Felipe II Libros, Aranjuez, 2006.

1.3.2 Bibliografía de Utopías artísticas de revuelta

LIBROS

- ABBEY, Edward, *The Monkey Wrench Gang*, Salt Lake City, Dream Garden Press, 1999 [trad. esp.: *La Banda de la Tenaza*, Córdoba, Berenice, 2012].
- ADELL ARGILÉS, Ramón y MARTÍNEZ LÓPEZ, Miguel (coords.), *¿Dónde están las llaves?*, Madrid, Catarata, 2004.
- AMOORE, Louise (ed.), *The Global Resistance Reader*, Nueva York, Routledge, 2005.
- BAJTIN, Mijail, *Rabelais and His World*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.
- BEY, Hakim, *TAZ: Zona Temporalmente Autónoma, anarquía ontológica, terrorismo poético*, Madrid, Talasa, 1996.
- *Inmediatismo*, Barcelona, Virus, 1999.
- BISHOP, Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres-Nueva York, Verso, 2012.
- BLANCO, Paloma, CARRILLO, Jesús, CLARAMONTE, Jordi y EXPÓSITO, Marcelo (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- BLOCH, Ernst, *Principio Esperanza*, Madrid, Trotta, 2007, 3 vols.
- BOOKCHIN, Murray, *Social Anarchism or Lifestyle Anarchism: An Unbridgeable Chasm*, Edimburgo-Oakland, AK Press, 1995 [trad. esp.: *Anarquismo social o anarquismo personal: un abismo insuperable*, Barcelona, Virus, 2012].
- BOURRIAUD, Nicholas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998.
- BOYD, Andrew y MITCHELL, Dave Oswald (eds.), *Beautiful Trouble. A Toolbox for Revolution*, Londres-Nueva York, OR Books, 2012.
- BRADLEY, Will y ESCHE, Charles (eds.), *Art and Social Change. A Critical Reader*, Londres, Tate Publishing-Afterall, 2007.
- CERTEAU, Michel de, *La invención de lo cotidiano*, México D. F., Universidad Iberoamericana, 2000.
- CLARAMONTE ARRUFAZ, Jordi, *La república de los fines*, Murcia, Cendeac, 2010.
- *Del arte de concepto al arte de contexto*, San Sebastián, Nerea, 2011.
- COMITÉ INVISIBLE, *La insurrección que viene*, Barcelona, Melusina, 2011.
- CRIMP, Douglas, *AIDS Demo Graphics*, Seattle, Bay Press, 1990.
- DUNCOMBE, Stephen, *Cultural Resistance Reader*, Londres-Nueva York, Verso, 2002.
- *Dream: Re-imagining Progressive Politics in an Age of Fantasy*, Nueva York, The New Press, 2006.
- ESLER, Anthony, *Bombs, Beards and Barricades: 150 Years of Youth in Revolt*, Nueva York, Stein and Day, 1971 [trad. esp.: *Bombas, barbas y barricadas: 150 años de rebelión juvenil*, México D. F., Extemporáneos, 1973].
- EVANS, Kate, *Copse. The Cartoon Book of Tree Protesting*, Londres, autoedición, 1998.
- FELSHIN, Nina, *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle, Bay Press, 1995.
- FONTANA, Josep Maria, *Por el bien del imperio. Una historia del mundo desde 1945*, Barcelona, Pasado y Presente, 2011.

- *El futuro es un país extraño. Una reflexión sobre la crisis social de comienzos del siglo XXI*, Barcelona, Pasado y Presente, 2013.
- FRÉMION, Yves, *Orgasms of History. 3000 Years of Spontaneous Insurrection*, Edimburgo-Oakland, AK Press, 2002.
- GAILLARD, Alice, *Los Diggers. Revolución y contracultura en San Francisco (1966-1968)*, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2010.
- GOLDMAN, Emma, *Living My Life*, Nueva York, Da Capo Press, 1970 [trad. esp.: *Viviendo mi vida*, Madrid, Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 1995].
- GONZÁLEZ FÉRRIZ, Ramón, *La revolución divertida. Cincuenta años de política pop*, Barcelona, Debate, 2012.
- GRINDON, Gavin y JORDAN, John, *Realizing the Impossible*, Londres-Nueva York, Laboratory of Insurrectory Imagination, Minor Compositions, 2010.
- GRUPO AUTÓNOMO A.F.R.I.K.A., BLISSET, Luther y BRÜNZELS, Sonja, *Manual de guerrilla de la comunicación*, Barcelona, Virus, 2000.
- HARDT, Michael y NEGRI, Antonio, *Imperio*, Barcelona, Paidós, 2002.
- *Multitud: guerra y democracia en la época del imperio*, Madrid, Debate, 2004.
- *Commonwealth. El proyecto de una revolución del común*, Madrid, Akal, 2011.
- HARRIS, Jonathan, *The Utopian Globalists. Artists of the Worldwide Revolution, 1919-2009*, Oxford (Mass.), Willey-Blackwell, 2003.
- HARVEY, David, *Spaces of Hope*, Berkeley, University of California Press, 2000 [trad. esp.: *Espacios de Esperanza*, Madrid, Akal, 2005].
- *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*, Londres-Nueva York, Verso,

DOCUMENTALES

Activismo y ficción (Leónidas Martín Saura y Núria Campadabal, España, 2012).

<https://www.youtube.com/watch?v=lqrptbyhH-k>

Arte y Activismo (Leónidas Martín Saura, España, 2010).

Excelente, revulsivo, importante (Stéphane M. Grueso, España, 2012).

<http://vimeo.com/58436072>

La imaginación radical (carnavales de resistencia) (Marcelo Expósito, España, 2004).

<http://www.youtube.com/watch?v=Wo2XqGjD-XY>

La Plaza, la gestación del movimiento 15M (Adriano Morán Conesa, España, 2011).

https://www.youtube.com/watch?v=jyHPm6k_kQc

Les Diggers de San Francisco (Jean-Pierre Zirn, Céline Deransart y Alice Gaillard, Francia, 1998).

<https://www.youtube.com/watch?v=i6sPo2Yi3jE>

Les Sentiers de l'Utopie (libro-película) (John Jordan e Isabelle Fremeaux, Francia, 2011).

https://www.youtube.com/watch?v=PW_MakhAnJE

Libre te quiero (Basilio Martín Patino, España, 2012).

Los espigadores y la espigadora [Les glaneurs et la glaneuse] (Agnès Varda, Francia, 2000).

<https://www.youtube.com/watch?v=vVG6YujpHqY>

Pockets of Resistance (Ralf Christensen, Dinamarca, 2011).

RECLAIM THE STREETS, Anarchy of Our Streets? (Agustín de Quijano, Inglaterra, 1999).

https://www.youtube.com/watch?v=bULOC_T-Sqk

Retooling Dissent (StreetRec, Estados Unidos, 2002).

Tactical Frivolity+ Rhythms of Resistance (Marcelo Expósito y Núria Vila, España, 2007).

<https://www.youtube.com/watch?v=48Bd-qYJaqq>

The Secret Life of the Motorway. The End of the Affair (Simon Winchcombe, Inglaterra, 2007).

This Is What Democracy Looks Like (Seattle 1999 WTO) (Jill Friedberg y Rick Rowley, Estados Unidos, 2000).

https://www.youtube.com/watch?v=yBUZH2vCD_k

1.3.3 Índice de *Utopías artísticas de revuelta*

INTRODUCCIÓN: EL ARTE COMO LENGUAJE, LA UTOPIA COMO DISCURSO.

I. EL ACTIVISMO COMO LUGAR: EL MOVIMIENTO ANTICARRETERAS BRITÁNICO Y LA CALLE OKUPADA DE CLAREMONT ROAD

PRIMERAS ACAMPADAS: DE GREENHAM COMMON A TWYFORD DOWN.
LA CAMPAÑA CONTRA LA CARRETERA M11
CREATIVIDAD UTÓPICA DE CLAREMONT ROAD
EL ESPECTÁCULO DEL DESALOJO

II. LAS FIESTAS-PROTESTA DE RECLAIM THE STREETS EN LONDRES
RADICALIZAR LA RAVE
BAILES DE DISTURBIO: EL MÉTODO CARNAVAL
UTOPIA Y CELEBRACIÓN

III. INTERLUDIO: GLOBALIZACIÓN DE LAS ESTÉTICAS DE PROTESTA
EL MODELO DE LA CONTRACUMBRE (Seattle, 1999)
"COLORES REBELDES" (Praga, 2000)
UTOPIA Y DISTOPÍA
EL "ACTIVISMO CREATIVO"

IV. LA DESOBEDIENCIA COMO FORMA URBANA: LA *ACAMPADASOL* EN MADRID
¿DÓNDE VIVIR?
PROCESOS CONSTRUCTIVOS
ARQUITECTURA DIY
LA "CIUDAD DE SOL"
RÉGIMEN DE ESPIGADO Y ESTÉTICA PRECARIA
HETEROGENEIDAD POLÍTICA, PRINCIPIO COLLAGE.
MULTITUD ASAMBLEARIA, PANCARTAS Y CARTELES
EL "GRITO MUDO". DESPUÉS DE UTOPIA.

¿CONCLUIR?

- A. DE "ARTE": HACIA UNA ESTÉTICA DEL ESPACIO LIBERADO
- B. DE "BUEN LUGAR": HACIA UNA UTÓPICA DEL ESPACIO LIBERADO
- C. DE "COMIENZO" (Y DE COMUNA)

GLOSARIO
CRONOLOGÍA DE LOS EVENTOS DEL LIBRO
BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA

1.4 Textos

April 16, 2014

Artículo disponible en: <http://www.vam.ac.uk/b/blog/disobedient-objects/banners-and-2011-madrid-protest-camp-reading-signs-revolt>

Banners and the 2011 Madrid Protest Camp: Reading the Signs of Revolt

Author: [Julia Ramirez Blanco](#)



Acampadasol, Madrid, 15 May-12 June, 2011. Photograph by Julio Albarrán CC

In May 2011, Madrid's protest camp became the first Western example in the wave of protest camps that would occupy central squares of cities all around the world. This settlement was named #Acampadasol [Suncamp] on Twitter, because of its occupation of the Puerta del Sol [Gate of the Sun], one of Madrid's emblematic centres. The square, turned for a while into an intentional community of activists, was populated by a heterogeneous and changing crowd. In pure DIY style, they built a complex structure of grassroots urbanism, demonstrating how an alternative society might look.

Between May 15 and June 12, the square became a site of collective creativity. One of the main activities involved the continuous production of self-made banners and placards. Exhibited in the square, they contributed to the reclaiming and re-symbolising of the space. Although banner-making took place all around the square, a Graphic and Visual Arts Committee worked systematically to create banners and other symbolic elements for display.



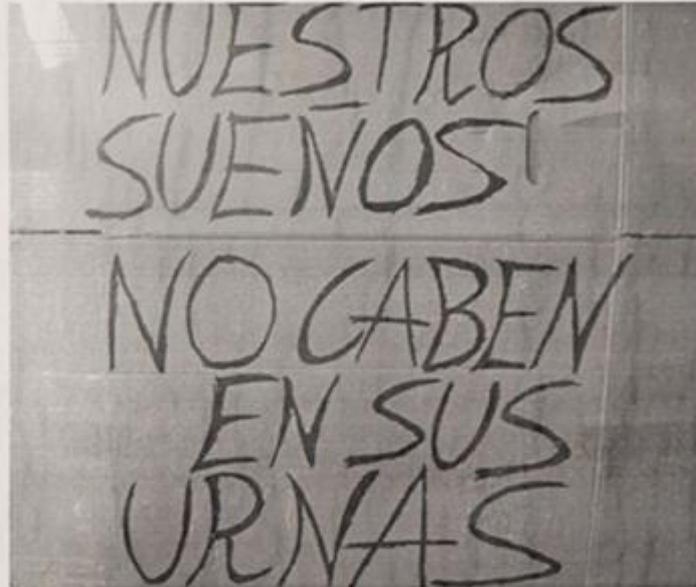
Graphic Arts Committee in the square. Photograph by Julia Ramírez Blanco.

Taken together there was such an excess of these items that many were never displayed in the square and ended up being given directly to an Archive working group.



Audiovisual Archive stall in the square. Photograph by Julia Ramírez Blanco

On May 20, an Audiovisual Archive put up its own stall, asking for materials related to this encampment. It became known as **Archivo 15M**, the 15M Archive.



NUESTROS
SUEÑOS
NO GABEN
EN SUS
URNAS

POR FAVOR NO TIRES TU
PANCARTA,
TRAELA AL ARCHIVO
AUDIOVISUAL

GRACIAS

Poster: "PLEASE DO NOT THROW AWAY YOUR BANNER. BRING IT TO THE AUDIOVISUAL ARCHIVE".
Below slogan : "OUR DREAMS ARE TOO BIG FOR YOUR BALLOT BOXES". Archivo 15M. CC

By documenting what was happening at the very moment that it was taking place, history became a work in process. During the camp, working groups and committees donated the materials that they no longer needed. When the Acampadasol was dismantled on June 12, the 15M Archive collected all the remaining banners, placards and other objects, and has continued to work with them during the following years.

The 15M Archive works through self-organization and is self-financed by its members. Its functioning is horizontal and decisions are taken through assemblies based on consensus. It is not just an archive about activism, but also an activist archive, part of the 15M social movement that grew out of the camp.

1. MATERIALS

The 15M Archive keeps a compilation of audiovisual material (photographs and videos), as well as a great variety of physical elements: press cuttings, posters, pamphlets, signs, letters, dummies, objects, organizational documents (assembly records, maps, charts), and – especially fascinating – thousands of banners and placards. These are made of different materials, and include spray-painted bed sheets.



“PASSIVE RESISTANCE”. Archivo 15M. CC

Cardboard became an omnipresent material. Its abundance was largely a consequence of the central location of the square, surrounded by big commercial stores that generate a particular kind of rubbish, mostly the remains of packaging. In the Sol Camp, cardboard served as insulation, as construction material and as a support for placards, lending its ochre colour to the protest landscape.



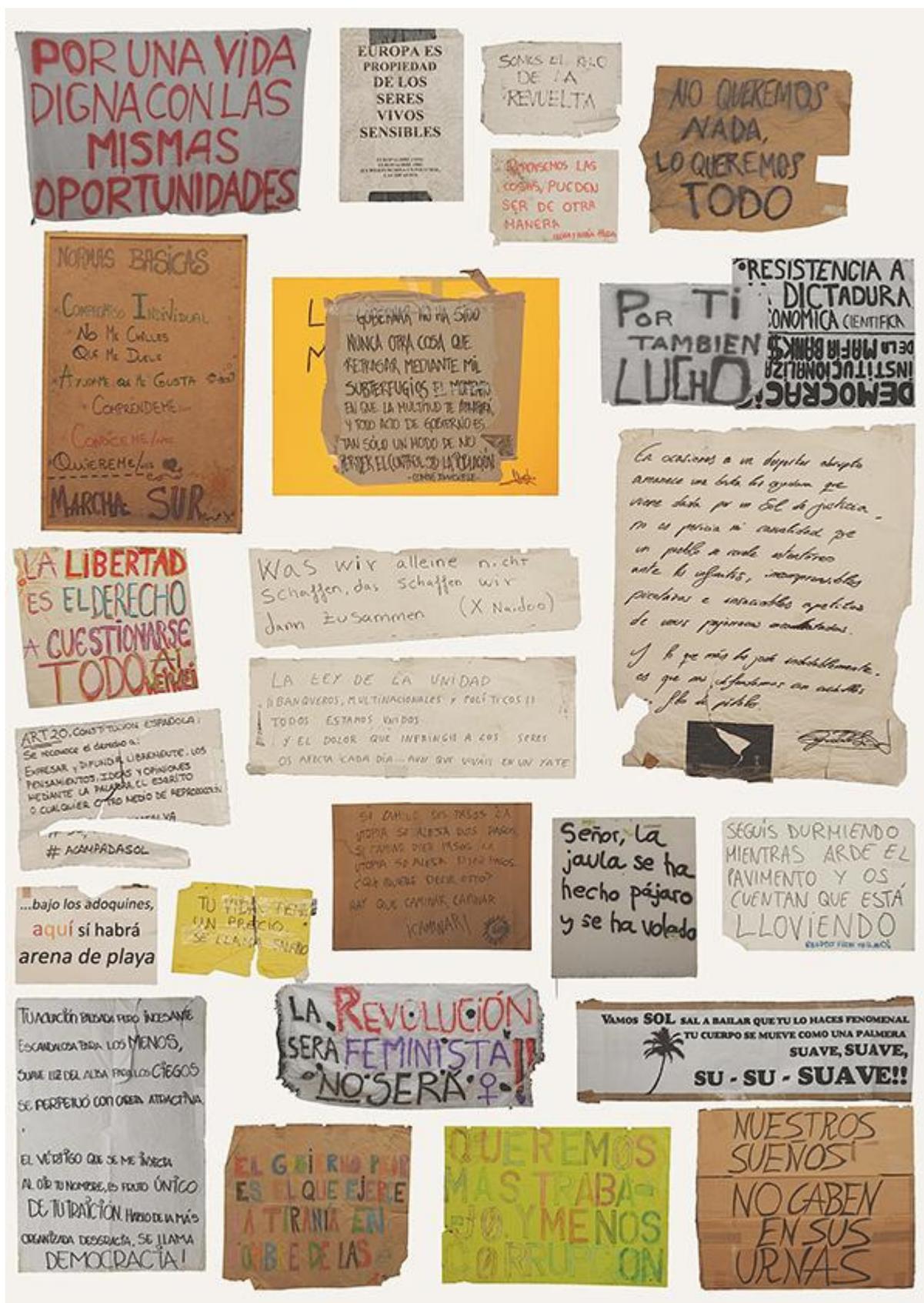
Reverse side of a placard. Archivo 15M. CC

Many banners and placards were made out of paper. In general, there was a profusion of precarious materials, mostly brought from home or collected from the streets. Rubbish was creatively reused to build another possible world.



Reverse side of placard made from papers inside plastic folders. The different pieces of paper are held straight by a stick and duct tape. Archivo 15M. CC

The banners used a great mix of materials, infinite calligraphies, and an enormous variety of messages, balanced between consensus and contradiction.



Montage of various banners. Montage by Marco Godoy. Archivo 15M. CC.

It is possible to read the camp through the banners, placards and posters kept by the 15M Archive, which has made high-quality photographs of most of them. But faced with this almost unclassifiable compilation of overflowing language, many readings are possible. Attempting to trace paths through this complexity, attention can be focused on: material related to the organisation of the camp, the protesters' proposals, the defense of the welfare state and creation of the commons, opposition to the established political system, defiance, the crisis of representation, the creativity, humour and vitality which characterised the Sol camp and, finally, its internationalism.

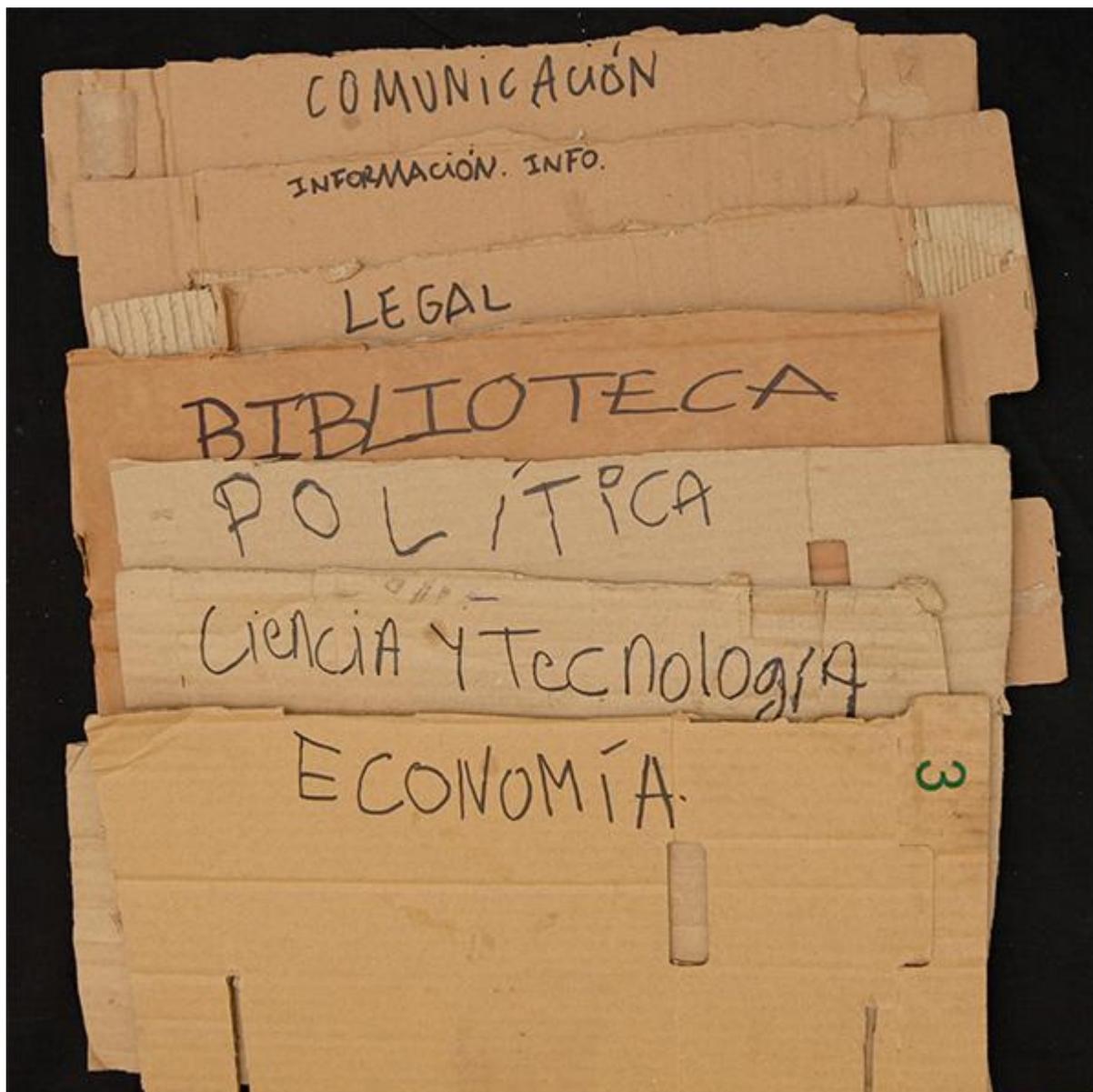
2. ORGANISATION OF THE CAMP

The archive keeps many documents that allow the reconstruction of the protest camp's occupation of space and its ways of practical organization. A good example is represented by the various maps of the camp. Cartographies were constantly being drawn in the square, in a frustrated attempt to represent a reality that was in perpetual motion. Mapping tried to advance at the same rate as construction, but its representations were out of date almost instantly in the face of the Camp's frenetic expansion. The maps are documents that, at the time, allowed people to orientate themselves within the complex space of the activist settlement, and which today have come to function as snapshots that show the impressive heights of spatial organization that was attained.



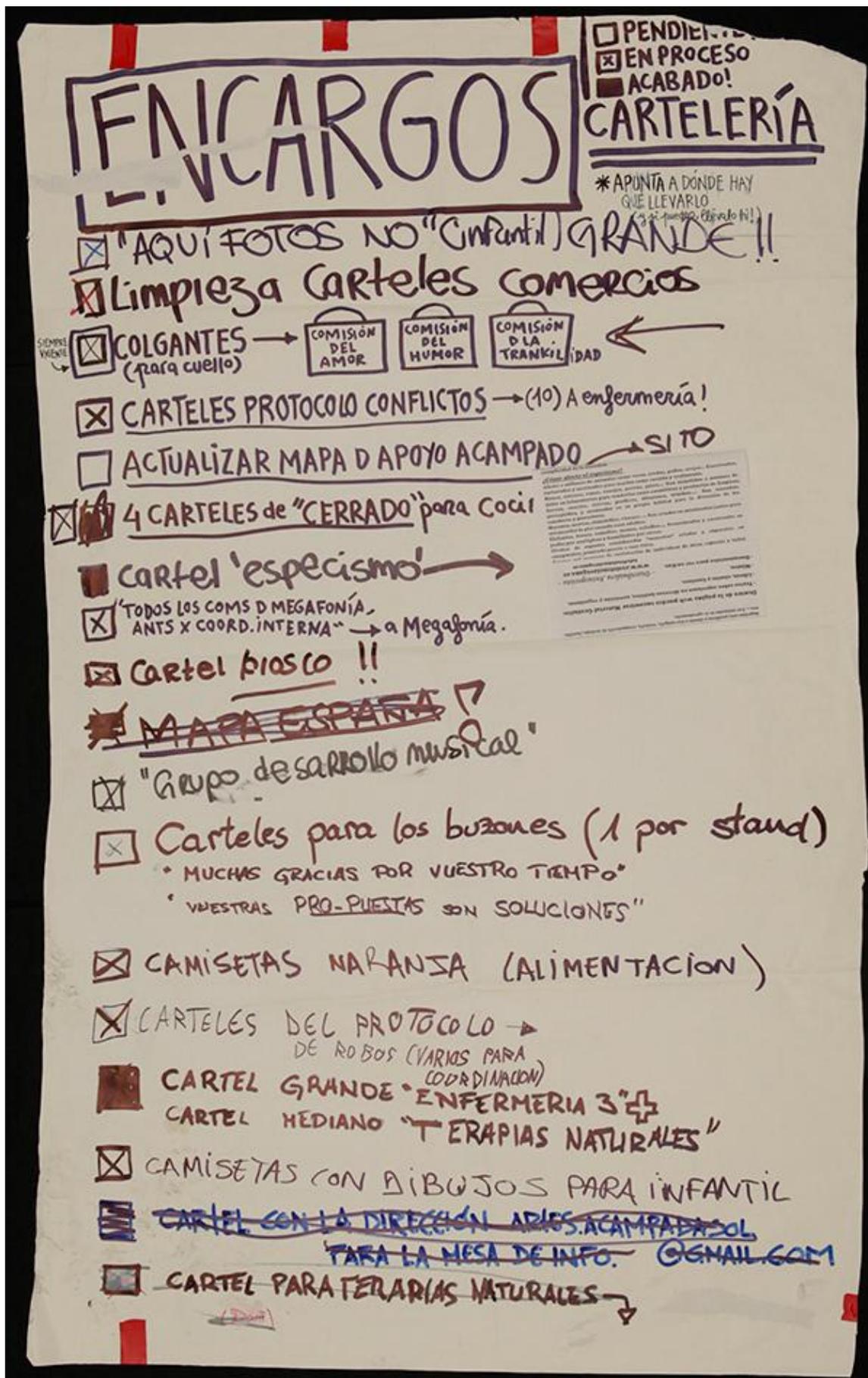
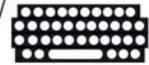
Montage by Julia Ramírez Blanco.

While growing organically, the Camp always maintained a series of pathways. There was also a division into zones which separated some of the spatial functions: areas for sleeping (the actual camp, strictly speaking), the area for rest, and the perimeter reserved for the daily General Assemblies were clearly marked out. The West zone was always kept free, to allow the presence of ambulances in case any problem should arise.



Cardboard pieces marking the different discussion areas in the camp (“COMMUNICATION/ INFORMATION/ LEGAL/ LIBRARY/ POLITICS/ SCIENCE AND TECHNOLOGY/ ECONOMY”). Archivo 15M. CC

Just as in the squatters’ social centres – whose functioning partially provided a template for the Sol camp – posters addressed the practical necessities of each moment.



Poster asking for certain banners to be made. Archivo 15M. CC

3. PROPOSALS



HERE WE BUILD, WE DON'T DESTROY. Archivo 15M. CC

Beyond the materiality of the camp itself, a large number of banners and placards presented possible solutions to the country's problems. Taken together, they represent an impressive body of collective political thought.

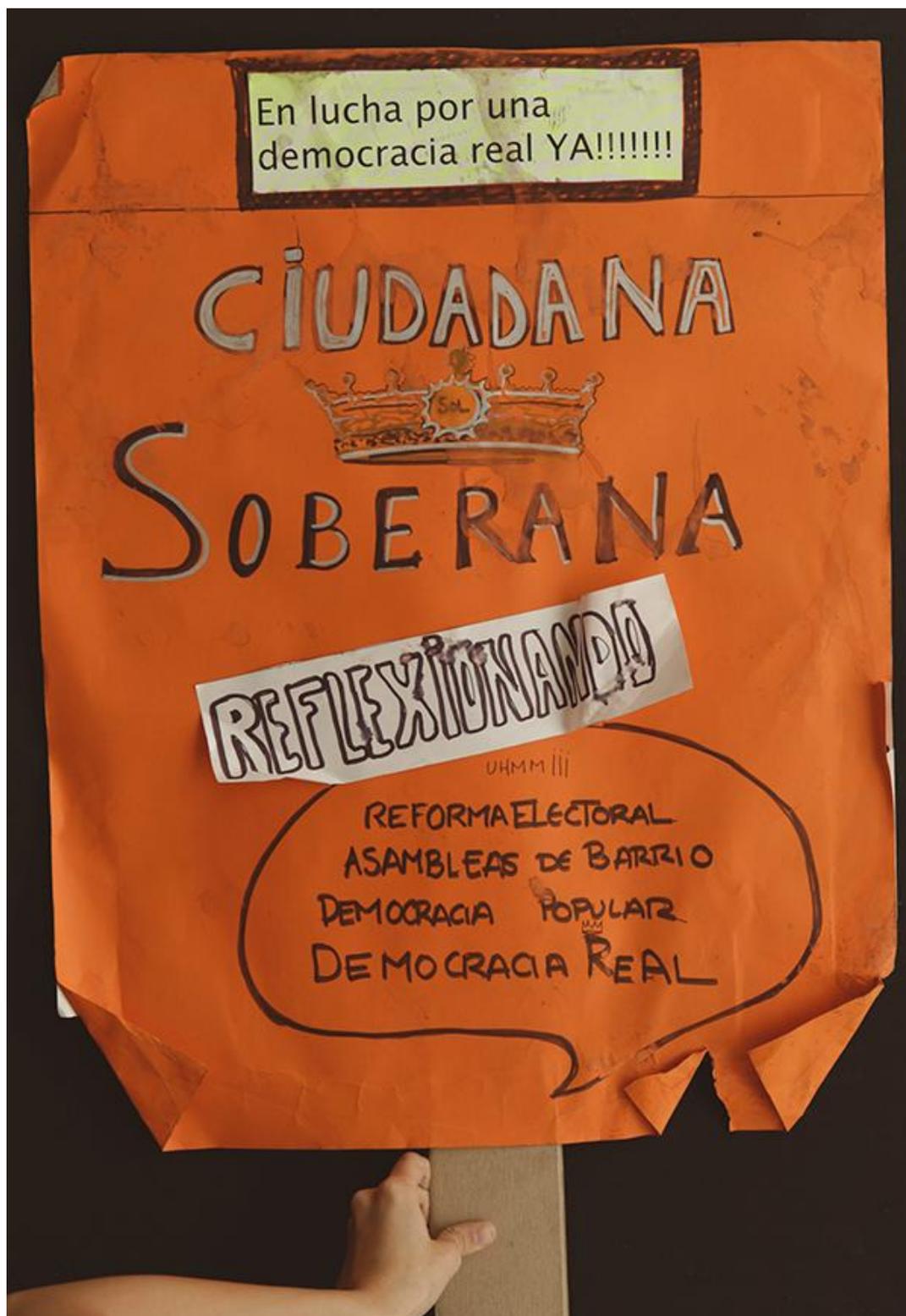


ASAMBLEA

POLÍTICA A LARGO PLAZO:

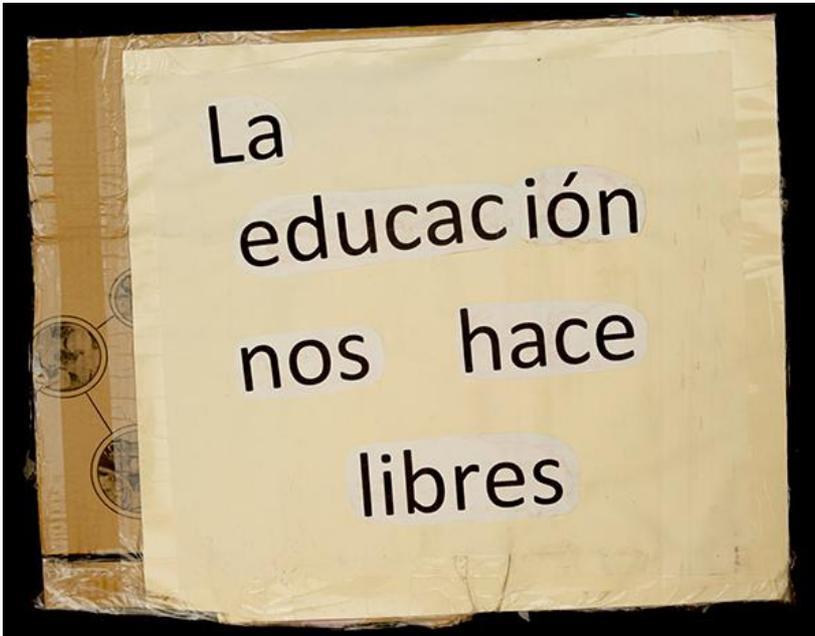
- ANTICAPITALISMO Y ANTIPATRIARCADO.
~~ANTICAPITALISMO Y ANTIPATRIARCADO~~
- HUELGA GENERAL INDEFINIDA
DE TRABAJO, CONSUMO Y CUIDADOS.
- AUTOGESTIÓN DE LOS MEDIOS
DE SUBSISTENCIA Y DE LOS
RECURSOS NATURALES.
- ORGANIZACIÓN ASAMBLEARIA.
(HORIZONTAL Y AUTÓNOMA)
- EXPROPIACIÓN DE MULTINACIONALES.
- OKUPACIÓN DE LA VIVIENDA
NO UTILIZADA PARA USO SOCIAL.
- SOBRESEÑALAMIENTO DE ~~LOS~~
DETENIDXS.

Assembly records from the Long-Term Politics Committee. Its points are: "ANTICAPITALISM AND ANTIPATRIARCHY/ GENERAL STRIKE (OF WORK, CONSUMPTION AND CARE)/ SELF-MANAGEMENT OF SUBSISTENCE AND NATURAL RESOURCES/ ORGANIZATION THROUGH ASSEMBLIES (HORIZONTAL AND AUTONOMOUS)/ EXPROPRIATION OF MULTINATIONAL COMPANIES/ SQUATTING OF EMPTY HOUSES FOR SOCIAL USE/ DROP CHARGES AGAINST PEOPLE ARRESTED ". Archivo 15M. CC



"FIGHTING FOR A REAL DEMOCRACY NOW!!!!!! THE CITIZEN IS SOVEREIGN/ REFLECTING ON/
ELECTORAL REFORM/ NEIGHBOURHOOD ASSEMBLIES/ POPULAR DEMOCRACY/REAL DEMOCRACY".
Archivo 15M. CC

4. DEFENDING THE WELFARE STATE, CREATING THE COMMONS.



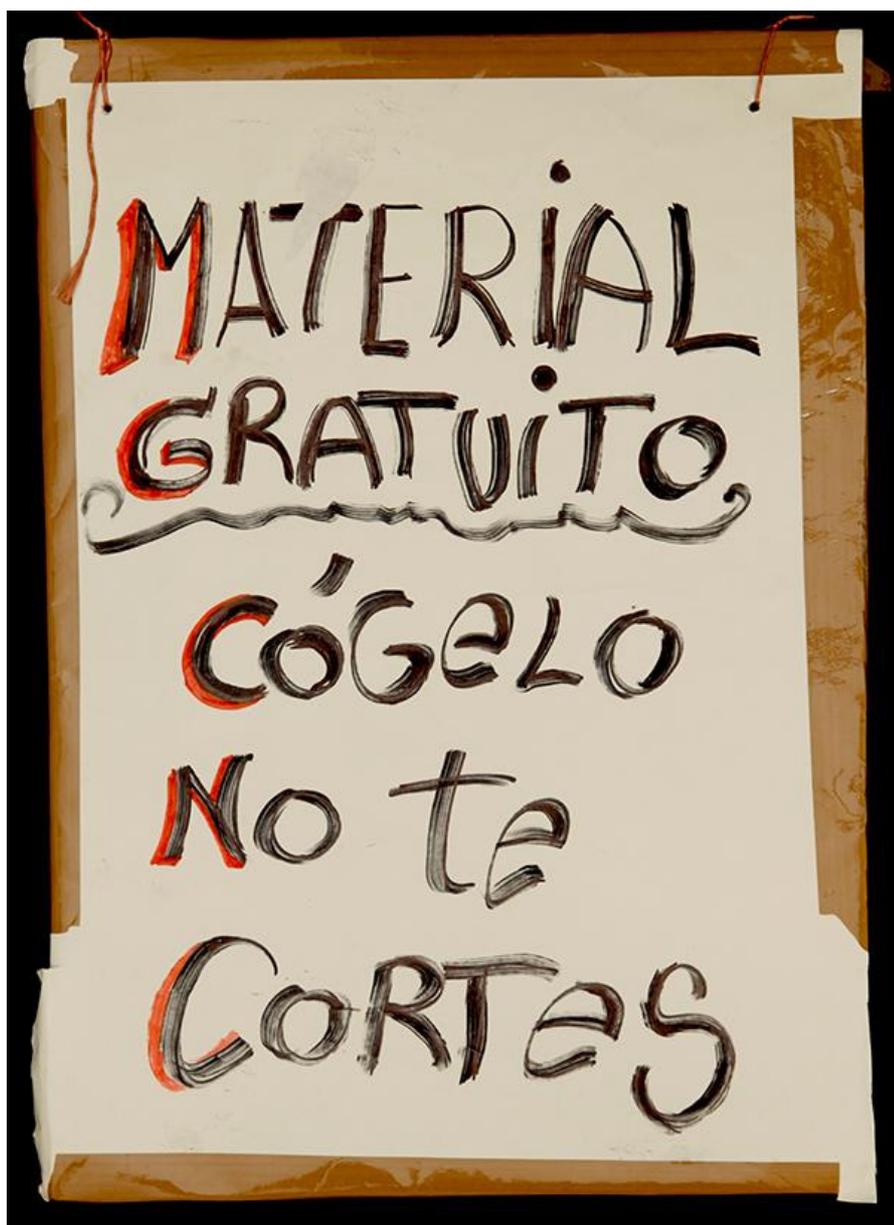
"EDUCATION MAKES US FREE". Archivo 15M. CC

In the face of cuts to social spending, working groups such as the library, the nursery and healthcare, took up roles that traditionally belonged to the welfare state. Some banners called for the state to take responsibility for its citizens.



“RIGHT TO HOUSING AT A FAIR PRICE” Archivo 15M. CC

Others tackled ideas about the commons, where resources and social responsibility could be shared through self-management in a horizontal manner, without top-down management. By organizing itself, the multitude could take care of itself: in its daily life, the Camp presented this form of social management as a possibility. As a place of performative encounter, it collectively staged – in microcosm – a world without rulers.



“FREE MATERIAL: TAKE IT! DON’T BE SHY!” Archivo 15M. CC

5. OPPOSITION

Social change always has two dimensions: one concerns the creation of a new world, and the other relates to the destruction of the old world. The YES and the NO. Many of the banners and placards in the

Archive point again and again to the same problems: the privileges of the political class, the alliance between the political and economic elite, the chasm between institutional politics and the citizenry, the self-interested manipulation of the economic crisis, the growth of economic injustice and the parasitic nature of the governing classes.



"POLITICIANS, BANKERS, COMPANY OWNERS, YOU ARE ALL THE ENEMY. M 22 [May 22, 2011, day of the regional elections], YOU ARE NOT FUCKING FUNNY". Archivo 15M. CC

One of the names the press gave to the emerging social movement in the Spanish squares, was Indignados [Outraged], alluding to the [book](#) Indignez-vous ! (Time for Outrage! in its English translation) by the late French diplomat and writer Stéphane Hessel.



"OUTRAGED". Archivo 15M. CC

While it is difficult to identify common demands shared by all those camping in the centre of Madrid, there was a clear opposition to the political and economic system.



"NO!". Archivo 15M. CC

6. DEFIANCE

This opposition frequently took the form of defiance. A common affirmation in contexts where fear and empowerment coexist is: "We are not afraid".



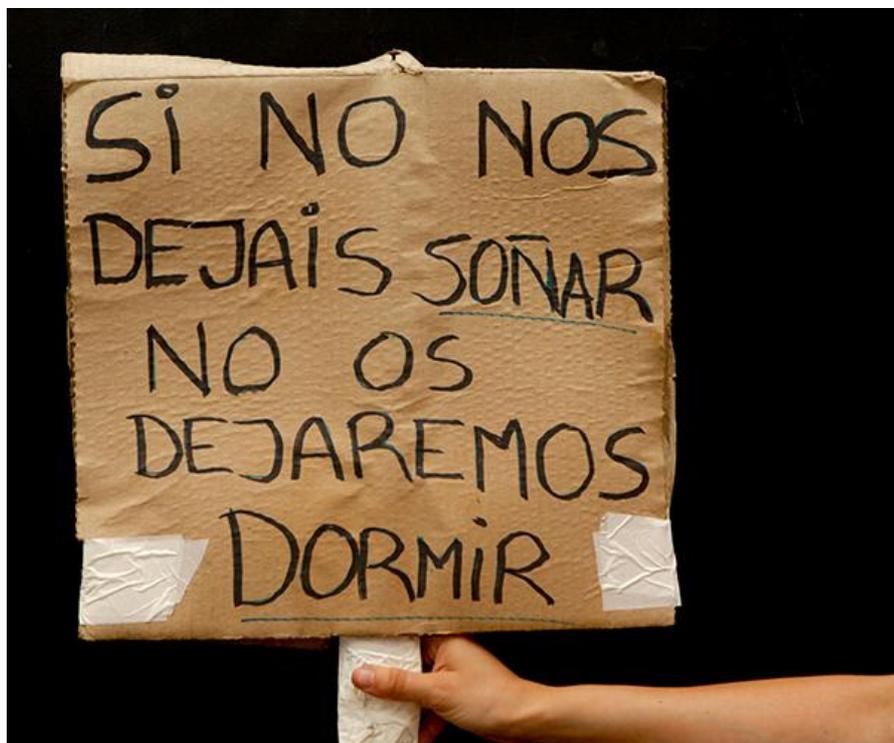
"WE ARE NOT AFRAID". Archivo 15M. CC

Some banners addressed the unpredictable character of insurrection, with its sudden tearing apart of pre-existing "normality".



"IT DOESN'T HAPPEN UNTIL IT HAPPENS". Archivo 15M .CC

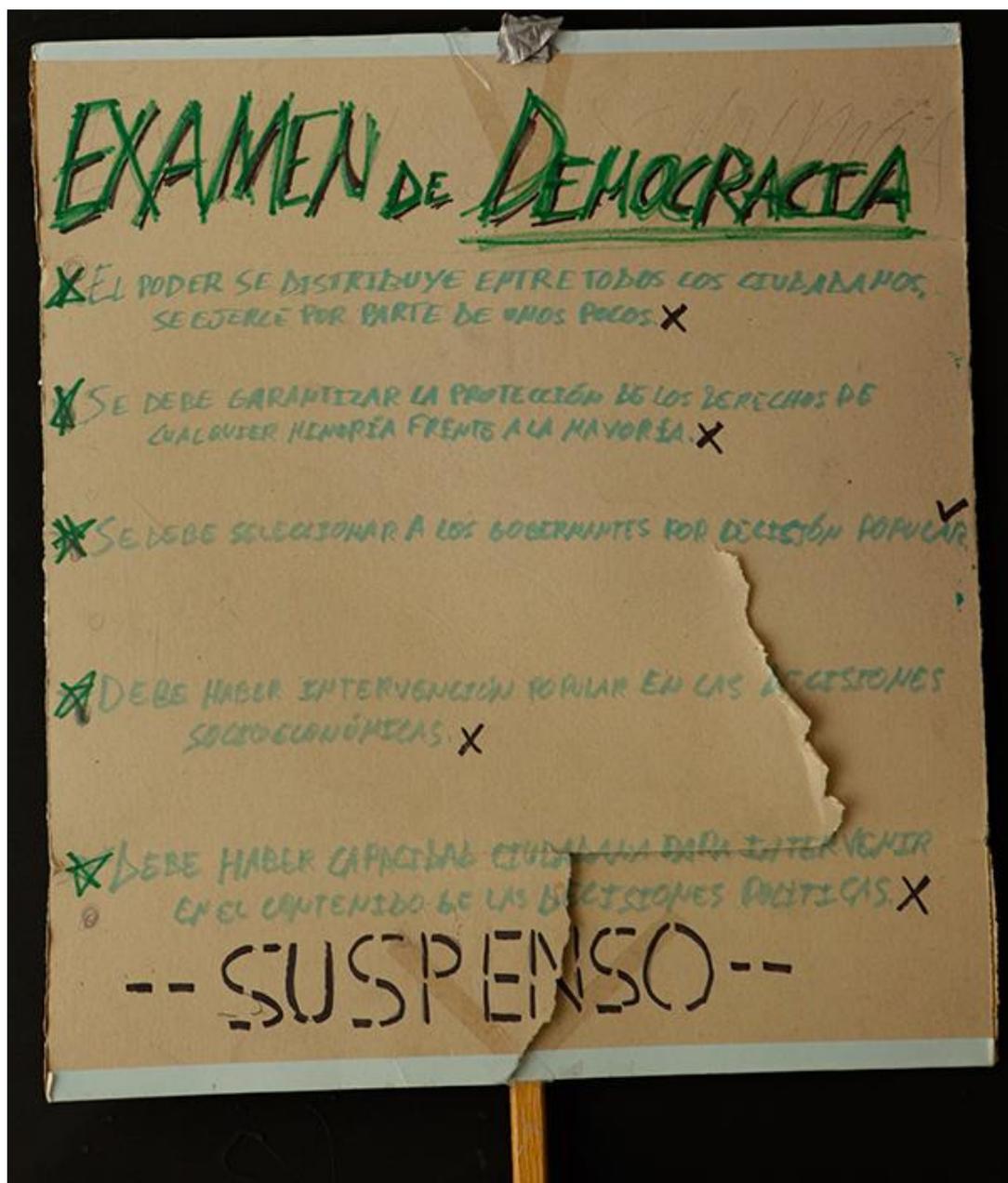
Referring to the repression of those sleeping and dreaming in the open air of the Puerta del Sol and central squares in other cities, some of the more poetic slogans quickly become famous.



"IF YOU DON'T LET US DREAM WE WON'T LET YOU SLEEP". Archivo 15M. CC

7. CRISIS OF REPRESENTATION

The overabundance of direct individual expressions could be seen as another manifestation of the crisis of political representation, which in Spain has the added local characteristics of corruption in a system which some see as directly inherited from the Franco dictatorship which preceded it.



"DEMOCRACY EXAM – FAILED". Archivo 15M. CC

Protesters did not feel that Spain's representative democracy really represented them. At the camp, the alternative approach of direct democracy was used, taking the performative form of massive assemblies that were attended by thousands of people.

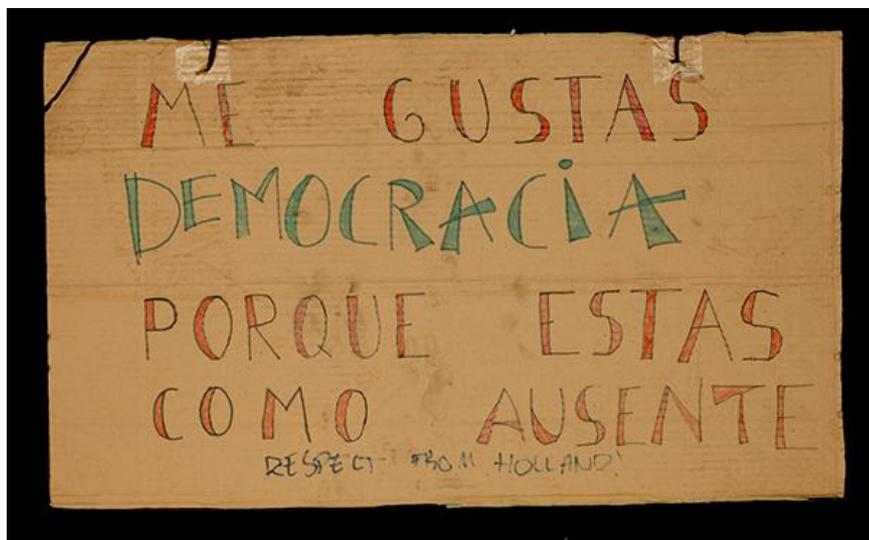
The centrality of language in the camp could be related to its central role in the assembly-based system, where government is conducted through hours and hours of spoken words. In the square, many felt an overwhelming need to talk for themselves. Attempts to unify failed, and one of the few giant posters in the square spoke of this belief that no single element could speak in the name of everyone: a large area of canvas which had a portrait of Himmler with the ears of Mickey Mouse and a cap with the Euro symbol declared "No nos representan" ["They do not represent us"] in huge letters. It was hung from an enormous advertisement for a brand of shampoo.



“Adbusting” on a commercial. The banner in the centre reads: “THEY DO NOT REPRESENT US”
Photograph by Julio Albarrán. CC

Underneath this example of culture jamming, there was an enormous concentration of banners. In the Camp, written words invaded everything: hanging from the ropes that supported the canvas coverings, stuck to the walls of nearby buildings, on the tables of the committees, on the walls of their stalls. Posters, and the concepts they expressed, grew in a rhizomatic fashion, using space in a spontaneous way within a textual horror vacui. Deleuze and Guattari claim that rhizomatic organization is inherently subversive. The horizontal functioning of the Camp was translated into the horizontal arrangement of its messages. This also had much to do with a young population brought up with Web 2.0, where content is generated by users. The overabundance of essentially equivalent messages is proper to this phase of the development of the internet, where excess replaces exception.

8. CREATIVITY AND HUMOUR



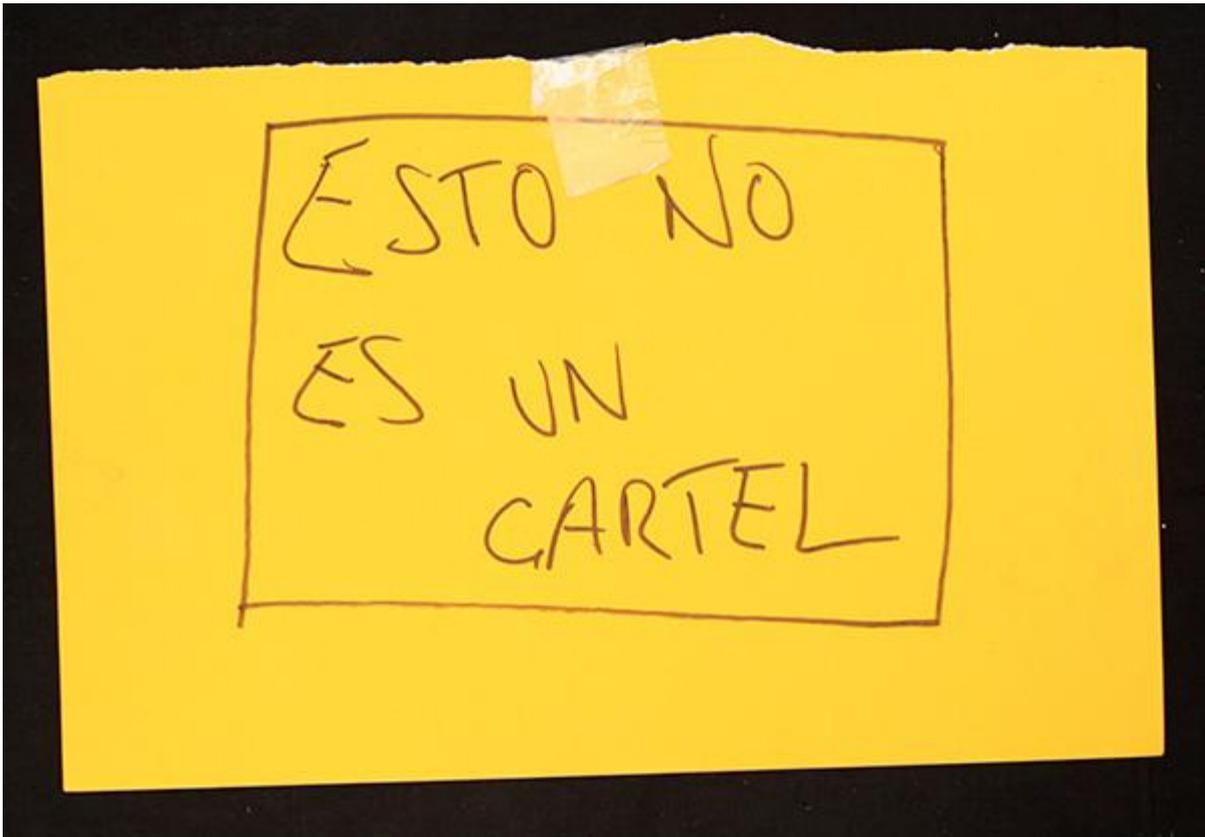
“I LIKE YOU, DEMOCRACY, BECAUSE IT IS AS THOUGH YOU ARE ABSENT” (this placard is a play on Pablo Neruda’s famous verse, “I like you when you are quiet because it is as though you are absent”). Archivo 15M. CC

The internet is a space where many feel free to develop their verbal imagination. Individual expressions in the camp were marked by creativity and many redefined the sense of what might be considered as a political banner.



Abstract placard. Archivo 15M. CC

In posters and slogans, the popular reclaiming of language had two dimensions: (1) recovering political language and restoring significance to words such as “democracy” or “crisis” and (2) reclaiming language as a vehicle for subjectivity and poetry, enjoying its playful-symbolic possibilities. Politics and poetics go hand-in-hand with humour.



“THIS IS NOT A PLACARD” (this banner is a play on René Magritte’s famous painting Ceci n’est pas une pipe). Archivo 15M. CC

Many play with metaphor: an example of such creative usage is the rhetoric of sol, both the name of the square and the Spanish word for “sun”, which becomes a synonym of revolution.



"TODAY IS A BEAUTIFUL SUNNY DAY" (play on word "SOL" – "sun" and the name of the square). Sole Parody, CC

9. VITALITY

The camp, in spite of being born out of outrage, became a place of enthusiasm. Revolt does not sprout only out of misery: it is also born from the love of life, from the desire to build a more beautiful existence. Creativity takes the form of a vitality that speaks of the pleasure of revolution.



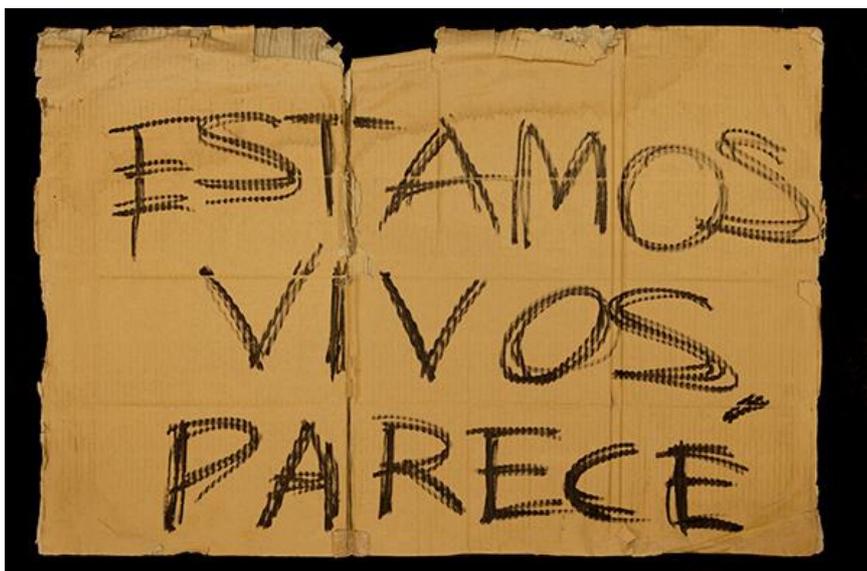
"NOW OR NEVER". Archivo 15M. CC

Many texts show verbal and political empowerment, which allows anybody to take charge of their own existence.



"YOU CAN DO IT". Archivo 15M. CC

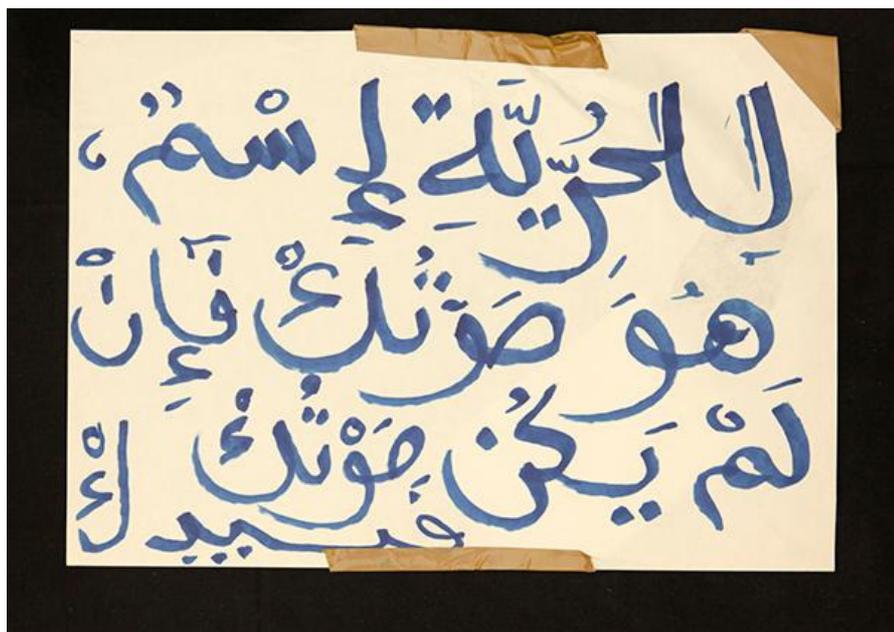
The uprising that demanded real democracy ended up generating a feeling of real life, away from the dream of conformity.



"WE ARE ALIVE, IT SEEMS". Archivo 15M. CC

10. GLOBAL REVOLUTION

Almost immediately, the camp in Madrid sparked other camps all over Spain and then all over the world. Some banners were in other languages, creating a dialogue with other protest camps: Cairo's Tahrir square camp, which preceded that of Madrid, was an unmistakable point of reference.



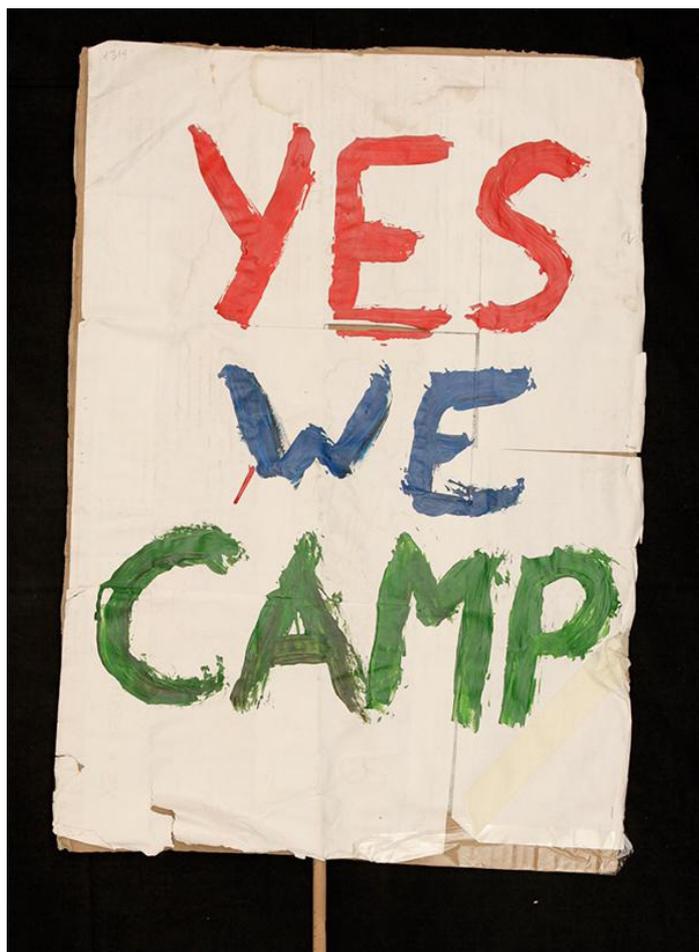
Banner in Arabic: "YOUR WAY TO FREEDOM IS YOUR VOICE. IF THAT'S NOT ENOUGH, THEN USE YOUR HAND". Archivo 15M. CC

Social movements in Greece were a reference point for collective struggle in Southern Europe, for the fight of countries – derogatively labelled PIGS (Portugal, Italy, Greece and Spain) – that had been most affected by recession and austerity policies,



"THIEVES", in Greek and in Spanish. Archivo 15M. CC

There were many messages in English, appealing to both official media and the internet, and calling for a global uprising.



"YES WE CAMP". Archivo 15M. CC

Soon after the Madrid camp started, occupying squares as a form of political spread rapidly in Europe, and later in the US. Since 2011, the "Disobedient Settlement" in the centre of a city has introduced itself into the shared vocabulary of the forms of struggle. Art critic [Brian Holmes](#), talking about the alter-globalization movement, said: "For the artists of another world, wherever they live and however they understand themselves, let these moments be counted among the hieroglyphs of the future. All around the world, people are still seeing how best to use these signs in order to collectively write a different kind of history."

Artículo disponible en: <http://www.thirdtext.org/reclaim-the-streets>

Reclaim The Streets! From Local to Global Party Protest

Julia Ramírez Blanco

Throughout the nineties, the 'social turn' in art can be paralleled to an 'artistic' or 'creative turn' in activism. This article examines the visual and utopian aspects of *Reclaim the Streets (RTS)*. Operating between 1995 and 2000, *RTS* was a British collective that organized sudden street parties that temporally disrupted the capitalist city. This originally local phenomenon expanded and finally merged with the alter globalization movement. Julia Ramírez Blanco argues that *RTS* contributed to a new global aesthetics of protest, where the subversive spirit of Carnival comes together with utopian dreams of a better society.

Julia Ramírez Blanco

*If I can't dance it's not my revolution.*¹

Over the years, we have become used to *experiencing* works of art instead of merely watching them. As spectators, we are asked to become participants in what are considered to be artistic 'situations'. The institutional and academic worlds propose terms such as 'relational art' or 'community art'.² A certain neo-situationist theoretical current introduces quotes of Guy Debord, Jean Baudrillard, Raoul Vaneigem and Michel de Certeau into the texts that deal with these practices. In considering these developments, Claire Bishop has spoken of a 'social turn' in contemporary art. However, in the introduction to her book *Artificial Hells* (2012), she states that this might actually be a *return*, and that such a return belongs to a certain tradition:

From a Western European perspective, the social turn in contemporary art can be contextualized by two previous historical moments, both synonymous with political upheaval and movements for social change: the historic avant-garde in Europe circa 1917, and the so-called 'neo' avant-garde leading to 1968. The conspicuous resurgence of participatory art in the 1990s leads me to posit the fall of communism in 1989 as a third point of transformation. Triangulated, these three dates form a narrative of the triumph, heroic last stand and collapse of a collectivist vision of society. Each phase has been accompanied by a utopian rethinking of art's relationship to the social and of its political potential – manifested in a reconsideration of the ways in which art is produced, consumed and debated.³

As had happened with previous explosions of participation in the art field, the renewed interest in participation of the 1990s cannot be fully understood without looking at what was happening at the same time in the field of activism. During these years a variety of social movements – both existing and new – start to join forces in what, at the end of the decade, the press would call the anti-globalization movement.

All political movements develop their own aesthetic strategies, and this new social agent explicitly reflects on its own visual forms from the beginning of the nineties. I want to introduce the idea that, in a sense, alongside the 'social turn' of art, there is also a certain 'artistic' or 'creative turn' of activism. Symbolic gestures, performative actions, visual language and aesthetic creativity have become a common trait of extra-parliamentary politics.

Theorists such as Nina Felshin use the term 'activist art',⁴ while others refer to 'activism'.⁵ While it is certainly true that various artists and collectives show an 'artistic' consciousness in their activist practice, in most cases activists do not have an 'artistic' upbringing or dedication. So, if they are not artists, why do they behave as such? One explanation could be utilitarian: in a society where mass media play such an important role in the creation of meaning, activism becomes spectacular in order to reclaim attention.

However, as important as this 'media trigger' might be, things are not so simple. Activists are also moved by their purely creative and utopian urges. In this sense, outsider art provides a useful framework for understanding the creativity of non-artists. I would like to introduce the concept of a tradition of protest aesthetics, where practices are not *meant* to be perceived as art, but nevertheless use some of art's tools. All insurrectionary movements are intrinsically creative. Protest aesthetics is an expression of collective creativity, in the context of a political multitude.

In these situations, the building of communitarian space becomes particularly important. The concept of the Temporary Autonomous Zone (or TAZ), theorized by the anarchist writer Hakim Bey, was important to many activist groups of the nineties.⁶ The TAZ is an environment of anarchy that does not seek permanence, but rather maintains its emancipatory purity by continually changing its location. The TAZ, according to Bey,

...can provide the quality of enhancement associated with the uprising without necessarily leading to violence and martyrdom. The TAZ is like an uprising which does not engage directly with the State, a guerilla operation which liberates an area (of land, of time, of imagination) and then dissolves itself to re-form elsewhere/elsewhen, before the State can crush it.⁷

An example often given is that of the North American Burning Man festival, where a group of people live together for seven days in an ephemeral city which they build in the Nevada desert. Here, as in other autonomous zones, music is one of the elements that holds the zone together.

For his part, the professor of cultural studies George McKay talks of DiY culture, or the culture of doing it yourself.⁸ According to McKay, this has three forms of expression: direct action, the creation of alternative media (fanzines, video activism, use of the internet) and the construction of activist spaces (squatted houses, activist camps or any other attempt at a TAZ).⁹ These enclaves sink their roots into the magma of the counterculture which has exploded since the 1960s.

Both the TAZ and the areas generated by DiY culture speak of a tendency to generate space that finds its place in the long tradition of civil disobedience and direct action. We could talk of *spatial disobedience*, or of *disobedient places*, where a series of desires that have normally been repressed are set in motion.

These notions have particular relevance to the practice of the British group Reclaim the Streets which, starting in the second half of the nineties, organized illegal raves of a political character. Its playful forms

drew on the idea of generating a TAZ, of creating practical, utopian, paradoxical moments situated between social dreams and conflict. The group was to play a fundamental role in the reformulation of the aesthetics of protest that took place in the 1990s.

HISTORY OF THE GROUP

The British group Reclaim the Streets (RTS) is founded in 1991. During its first year of existence, the collective carries out small-scale ecologist actions: painting cycle lanes on the roads during the night and picketing an automobile industry fair. It declares emphatically that is: 'FOR walking, cycling and cheap, or free, public transport, and AGAINST cars, roads and the system that pushes them.'¹⁰ On a spring day in 1992 the group brings traffic in part of London to a halt with a small illegal party in the street. The police evict them and they are filmed by cameras which register the prophetic warning of one of those detained: 'Protest is gonna get bigger: the car culture is growing constantly! This is just the first stage.'¹¹ A few months after this event, the group disbands.

Three years later Reclaim the Streets starts meeting again to plan new activities.¹² The group functions by assembly with open, interesting and chaotic meetings held every Tuesday. At this point there is an additional trigger for protest in the shape of an oppressive new law that came into force on 3 November 1994: the Criminal Justice and Public Order Act.¹³

This piece of legislation imposes a drastic reduction in civil liberties. It penalizes collective trespass on areas of private property, simultaneously affecting the tactics of the anti-road movement, the appropriation of buildings by the squatter movement, a long-standing tradition of free festivals and the lives of New Age travellers.¹⁴ During the 1970s, these groups of countercultural nomads traversed the English countryside with their caravans and wagons, trying to go from festival to festival, setting up camp in country estates as if every spot were common land.¹⁵ Their existence is now complicated by the removal of the obligation on local authorities to provide camp sites for gypsies and travellers: again, this restriction also affects the anti-road movement. Rave parties, illegal gatherings where people dance to electronic music, are specifically attacked, with the criminalization of gatherings where more than ten people listen to 'sounds wholly or predominantly characterized by the emission of a succession of repetitive beats'.¹⁶ By means of the same legislation, behaviour linked both to English countercultural leisure and to political dissidence outside the party system is turned into a criminal offence. In the face of these practices, the police increase their powers to stop and search, are enabled to take samples of body fluids and make inferences from the silence of an accused person. All sources indicate that this new legislation has the effect of bringing together and politicizing different types of outsider, whose lifestyles are coming under threat.

A: THE ART OF THE RADICAL PARTY

For Naomi Klein, the common demand of the various groups is to do with 'the right to uncolonized space – for homes, for trees, for gathering, for dancing'.¹⁷ In the middle of the 1990s forms of hybrid protest start to appear, where the party is radicalized and protests are converted into celebrations. Reclaim the Streets is going to channel these energies by '(dis)organizing' the periodic invasion of the urban space with sudden and illegal raves which stop traffic and paralyze business. Between 1995 and 1999 dozens of such parties take place and, over the coming years, they grow, extend and evolve.

On 14 May 1995, two automobiles collide in the city of London. Their drivers, overcome by histrionic rage, get out of their vehicles and start to destroy them. In reality, it is all theatre. The cars, which are second-hand, have been bought especially for the occasion by members of Reclaim the Streets. Stuck in the middle of the road, their debris blocks motorized traffic, leaving crowded Camden High Street free of cars. The street fills with people and sound systems start to work, using electricity generated by the constant pedalling of bicycles. The 'repetitive rhythms' of rave can be heard and some three hundred people throw themselves into dancing in the first party.



Reclaim the Streets occupation, 14 May 1995, Camden High Street, London, UK, photo © Nick Cobbing

Thus arises the modus operandi of occupying urban zones with spontaneous and illegal celebrations that appropriate the public space for a number of hours. Food is given away, toys are brought along for children and banners are arranged which proclaim the changes that have been brought about in the space: 'BREATHE', 'CAR FREE', 'RECLAIM THE STREETS!' Camden Town, an area of London largely dedicated to the commercialization of 'alternative' culture, is turned into a place of free leisure. This piece of the urban landscape temporarily changes its function in a carnivalesque inversion of social order. The absence of authority, the system where everything is free: the street becomes a place to play, eat, drink and dance – without money and without permission. If the car has become a symbol and celebration is a medium, this 'form' is more utopian than the conventional rally because it refers to other possible forms of organization.

The interruption of motorized traffic represents an act of collective civil disobedience against the city's traffic norms. On top of the aim of anti-road movement to prevent the construction of new motorways, RTS proposes a temporary blockade of those that already exist, trying to sketch out the vision of a city without cars. In the second party, tripods that can be dismantled only if the person who is at the top of

them comes down are placed in the middle of the road. Thanks to this technique, some three thousand people dance in Upper Street in the London borough of Islington, without traffic, on 23 July 1995. In only two months, the number of people who took part in the first street event has increased tenfold.

This influx of participants is related to the strong rave scene in the Britain of the 1980s and 1990s, which the Criminal Justice Act tries to destroy. Reclaim the Streets' specific organizational methodology derives from the practice of raves: participants are invited to gather at an underground station and, once there, a small group leads them to the final destination, which has been kept secret. The RTS parties explicitly politicize the rave, taking place in a provocative form and throwing down a challenge to the authorities. The rhythms of techno and acid house are heard in an environment full of signs, and the triple incitement 'RECLAIM THE STREETS – FREE THE CITY – KILL THE CAR' is made famous.

Fundamental to this idea of subversive leisure is the tradition of free festivals, large countercultural celebrations that emerged in England in the 1970s. The RTS parties also want to create situations that are fitting for a better world. British artist John Jordan, one of the co-founders of the group, speaks of how the street celebration seeks to prefigure an 'imagined world'.¹⁸ This would be 'a vision in which the streets of the city could be a system that prioritized people above profit and ecology above the economy'.¹⁹ Significantly, in Upper Street Louis Armstrong's song *What a Wonderful World* sounds through the loudspeakers.

The experience of being during the party is different from life away from it: ordinary norms disappear and people express themselves by dancing, playing music or making artistic interventions on any available surface. The economic system of the celebration is abundance and generosity. For Jordan, it is the 'perfect propaganda for the possible'.²⁰ It is about thinking of the emergence of a world where things are free and where there is a celebrating community, a world of shared goods and freed space. The magazine *Do or Die* launches the idea that 'inherent within its praxis – its mix of desire, spontaneity and organization – lie some of the foundations on which to build a participatory politics for a liberated, ecological society'.²¹ There is a willingness to explore potentialities that lie latent in the very interior of our society, but whose development has been hampered.

During the Upper Street party an iconic image of achieving the impossible appears. A lorry dumps forty tonnes of sand on the pavement, reversing the famous slogan of May 1968, 'underneath the paving stones, the beach'. On this occasion, the beach spreads out on top of the asphalt. This scene is recreated in one of the most famous celebrations, which takes place on 13 July 1996. In London, some eight thousand people dance for nine hours on the M41 motorway, after enjoying the rush of adrenaline that comes from collectively crossing a heavy police cordon.²²

The images of this party show us a floral banner and a great cloth sun, reminiscent of hippy festivals. The New Age culture and the rave scene clearly show their connection to psychedelia and the hippy movement, even to the extent that 1988 and 1989 were declared 'the second summer of love'. Once again, the countercultural gathering produces a strong collective creativity, a kind of *art brut* of the party.

In this context, spectacle is combined with the empowering gestures of direct action. In the M41 action two stilt walkers wearing eighteenth-century costumes and wigs walk around. From above, the stilt walkers play bagpipes, dance and greet people.



Reclaim the Streets, M41 Party, 13 July 1996, stilt walker concealing members of the group drilling holes into the asphalt to plant trees, photo © Nick Cobbing

But beneath their enormous skirts are hidden various members of Reclaim the Streets, who drill into the asphalt and plant trees in the holes: the music and the general hubbub drown out the noise of the pneumatic drills. If the sand on the street had created a symbolic beach in the city, for Jordan this action of guerrilla gardening metaphorically turns a road into a wood. In this party on the M41 a pink and black pamphlet is distributed which refers to English common land and its enclosure, a recurring theme for Reclaim the Streets and for many other groups:

We are about taking back public space from the enclosed private arena. At its simplest this is an attack on cars as a principal agent of enclosure. It's about reclaiming the streets as public inclusive space from the private exclusive use of the car. But we believe in this as a broader principle, taking back those things which have been enclosed within capitalist circulation and returning them to collective use as a commons... Under the tarmac, the forest.²³

It is about dancing on common land, to which the party tries to go back. Like many other countercultural groups, RTS dreams of returning to a natural environment. Planting trees in the road implies a metaphorical return of the natural, which comes back to invade the asphalt that has displaced it.

One effect of this road rave is that a group of dockers contacts Reclaim The Streets. The Mersey Docks and Harbour Company (MDHC), which owns and administers the buildings and facilities of the port of Liverpool on the river Mersey, has sacked them for supporting a picket by striking workers employed by

the firm Torside. In spite of the ideological differences which separate them from the London-based group, the port workers are fascinated by the power of an image of poetic subversion.²⁴

On Saturday 28 September 1996 a joint event called Reclaim the Future takes place in Liverpool. The activists block the port and climb onto the roof of the offices of Mersey Docks and Harbour in a symbolic occupation that refers to an early action of the direct-action ecology group Earth First! in the same place.²⁵ In 1996, from the top of the headquarters of the company, a flag flies triumphantly: it bears the recently created insignia of Reclaim the Streets, which is making its first appearance.

The flag, an element of self-determination par excellence, emphasizes the idea of the Temporary Autonomous Zone. The diagonal composition can be seen as an adaptation of the classic red-and-black anarchist flag. The colours black, green and red respectively allude to the libertarian, ecologist and socialist roots of the movement. Like an ascending ray, the zigzag design evokes sudden and powerful bursts of electricity, explosions of social rebellion and rave.

On 12 April 1997, just before the general election, Reclaim the Streets makes an explicit call for abstention, inciting direct action. The name of the event, announced in posters and pamphlets, is 'Never Mind the Ballots, Reclaim the Streets'.²⁶ Thousands of people end up dancing in Trafalgar Square, filling one of the symbolic centres of London with banners and techno rhythms. The triumphant images seem to come from a revolutionary world, where the masses proclaim themselves owners of majestic squares and revel in their new role. Graffiti is painted onto one of the walls of the National Gallery, reclaiming culture as a common good: 'Art for everybody or for nobody'.

As with almost all activist events there are less joyful moments. The fierce conflicts with the forces of law and order situate celebration as insurrection, and vice versa. The party is turned into a disturbance with the collaboration of about a thousand police officers. That day marks a critical point in the criminalization of RTS events, as within a few hours a group of DJs is accused of attempted murder for driving their van near the police. This violent character is not really in contradiction with the original objectives of the group, which is not opposed to certain kinds of violence. The British collective seeks to produce a popular uprising through the party – or, rather, it seeks to create revolutionary parties. Its website carries a reflection on the relationship between each form of collective explosion:

The great moments of revolutionary history have all been enormous popular festivals – the storming of the Bastille, the uprisings of 1848, the Paris Commune, the revolutions of 1917–1919, Paris '68. Conversely, popular festivities have always been looked on by the authorities as a problem, whether they have banned, tolerated or semi-institutionalized them. Why does power fear free celebration? Could it be something to do with the utopian urges which seize a crowd becoming aware of its own power?²⁷

Reclaim the Streets does not define itself as a non-violent group. The destruction of private property and defensive violence have a symbolic function for the collective. Indeed, the acronym RTS sounds similar to the word riots. Jordan believes in the power of an ambiguous image, sitting in between the organization of a party and the organization of disturbances.²⁸ Neither is going to stop growing.

B: THE GLOBAL DANCE

From the very beginning, Reclaim The Streets seeks the expansion of the street raves, and proposes ten steps that anyone can adapt to their own party²⁹. During the autumn and winter of 1995–1996 parties are self-organized independently of the originating collective. The name of the group comes to designate a practice that is accessible to everyone.

In 1997 parties to reclaim the streets start to take place in other countries. At the end of the decade this propagation gives way to ubiquity. Reclaim the Streets merges in 1998 with the recently formed Peoples' Global Action, an international co-ordinator of social movements. The horizontally functioning network starts to organize global anti-capitalist days of action.



Reclaim the Streets, 'Never Mind the Ballots' party, 1997, photo © Nick Cobbing

On 16 May 1998 the first global street party takes place under the slogan 'Our Resistance is as Transnational as Capital'. Local dissident groups organize collective dances in sixty countries across the globe. Through the party, anti-capitalist movements for the first time start to co-ordinate internationally in their demand for a change of system. The date chosen for the celebration/insurrection coincides with the first meeting of the leaders of the world's richest countries. Configured as G7+1, they meet in Birmingham shortly before the second conference of ministers of the recently created World Trade Organization, which takes place in Geneva.

The second global street party follows the same plan and takes place while the G8 gathers in Cologne on 18 June 1999. The strategy of making activist events coincide with meetings of the world's political elite will become a badge of identity for the alter-globalization movement. The Reclaim the Streets group organizes, collectively and through assemblies, the parties in London. They decide to '(dis)organize' the celebration in the City of London, the most powerful financial centre in Europe, and one of the places with most video surveillance in the world. Preparations take months: finally the Carnival Against Capital is launched as a call for an 'international day of action, protest, and carnival aimed at the heart of the global economy'.³⁰

For the event, masks in green, black, red and gold are printed. Three of the colours are related to the ideological components of Reclaim the Streets as reflected in its flag. Gold refers to the environment in which the party is celebrated – on this occasion dancing in the headquarters of money. On the reverse side of the mask, one can read a text that is partly plagiarized from Subcomandante Marcos, who proclaimed self-determination in 1994 in the Mexican jungle of Chiapas, with his mythical black balaclava. This speaks about the hiding of identity:

Those in authority fear the mask for their power partly resides in identifying, stamping and cataloguing: in knowing who you are. But a Carnival needs masks, thousands of masks... Masking up releases our commonality, enables us to act together... During the last years the power of money has presented a new mask over its criminal face. Disregarding borders, with no importance given to race or colors, the power of money humiliates dignities, insults honesties and assassinates hopes.

On the signal follow your colour / Let the Carnival begin...³¹

The meeting place for 18 June is the Liverpool Street underground station, where masks are distributed. Among the thousands of people who turn up are four giant-headed carnival figures, in now familiar colours: one is green, another is red, a third is black and the fourth is gold. Each one represents a social movement and corresponds with a colour of the masks of rebellion.

When music from the film *Mission: Impossible* starts to play, the crowd must divide itself according to mask colour and follow the corresponding giant-headed figure. When the moment arrives, the music cannot be heard above the general noise, so they use flags and launch a firework. The four groups form themselves in a somewhat chaotic fashion, mixing up their colours: each one follows a different route towards the same place. One of them gets lost and improvises its party in a different place. In spite of the changes to the original plans, this tactic seems to achieve its original objective of frustrating the system of police vigilance which is receiving contradictory information: 'They are going North', 'they're heading East', 'they're going South'... The security forces do not impede the demonstrators from reaching the secret final destination, the building of the London International Financial Futures and Options Exchange (LIFFE). The building is surrounded by a multitude that enjoys the impunity granted by carnival: many cover their faces against viewing by hundreds of surveillance cameras, which record their own video clips of this day of music. In fact, a large number of these devices are covered over at the start of the day, when a whole series of actions designed to shut down the City on a working Friday kicks off.

Along the way a number of branches of McDonald's are attacked and people dance inside various shops. This is accompanied by the now classic interruption of motorized traffic: that day some seven hundred cyclists from the Critical Mass group impede the progress of cars with their synchronized pedalling. In the City, activists get into the offices of various banks and other institutions, including Natwest Bank and auditors KPMG. Although once inside the LIFFE building the activists do not manage to get into the commercial areas, the building is completely evacuated for the day. While the demonstrators enter the seats of financial power, the street is left marked by various interventions that add new iconographic elements to the City, altering an aesthetic normally governed by the rhythms of stock market trading. Some of the actions have an iconoclastic character. Others are related to imagery of utopia and liberation. Already in the entrance to the Liverpool Street underground station, the Food not Bombs network gives out free food, an action that is consistent with the moments of abundance and freeness that represent the best tradition of RTS.³²

Towards four pm a fire hydrant is opened, the idea being to symbolically unearth a river, the Walbrook, which runs silently beneath the City. While the revellers refresh themselves in the shower of water, there is a surge of images that display the explosion of liberty and the eroticism of wet bodies. A moment of a couple kissing in this jet of water becomes famous. Bringing to light something that flows beneath the earth evokes the emergence of the occult, the liberation of the repressed.

It is easy to assume that John Jordan is one of the people behind this constructed situation. In a way, it is a late echo of one of Jordan's artistic projects with the group Platform before he 'deserted the art world', a moment at which he explores the idea of making an art of the secret.³³ In 1992, the artistic group was proposing to unearth a subterranean river that flows invisibly and inaudibly beneath the English capital as part of the project Still Waters: Reimagining London's Rivers. When this idea is proposed at the RTS assembly, someone remarks that it seems like an environmental-art project and John Jordan feels he has been exposed. But nobody gives it much attention: to free the river is seen as an act of revolt, not as a work of art, and for that reason the idea can go ahead.

Beneath the aquatic torrent, the demo-dancers continue dancing. There is live samba and a dub-ska-punk concert. Furthermore the four giant figures have music systems inside them that belt out the electronic rhythms of illegal rave as they move among the crowd. There are moments of joyful and festive revolution, of a new world in microcosm.



'Carnival against Capitalism' by Reclaim the Streets and others, 18 June 1999, City of London; a fire hydrant is opened, photo © Nick Cobbing

The physical occupation is, here too, accompanied by ideological occupation. The environment of skyscrapers dedicated to financial activity is subverted not only by the dancing masses with their masks and disguises. There are also banners hung across the street between buildings, displaying messages such as: 'Road Rave not Road Rage', 'Global Ecology not Global Economy', 'Don't Speculate, Live!', 'The Earth is not the Casino of the Rich' and 'Life before Profit'. Ne Pas Plier, a French collective of designers which makes banners, posters and stickers that are later distributed in demonstrations, provides its exquisitely designed posters with the slogan 'RESISTENCE EXISTENCE'.

Numerous individuals paint graffiti with various slogans. Unlike the banners and posters, this last form of intervention seeks to appropriate the space and leave long-lasting marks on the walls. Creation and destruction go hand in hand in an act where the intention of generating an image or message and of attacking the walls of buildings that represent hated institutions co-exist.

Many interventions are forms of iconoclasm. One of the most powerful is the bricking up of the LIFFE building. Using cement and blocks of concrete that have been brought along specifically for the purpose, a wall one-and-a-half metres high blocks the main door. The entrance is left blocked up, producing an image that prefigures a world in which financial entities are obstructed. Symbolically, financial speculation is walled up.

A large number of acts of vandalism take place spontaneously, with windows, cars and street furniture broken. It is important to stress that these are acts of a fundamentally iconoclastic character, often directed against the symbols of state and financial power.

As often happens with iconoclasm, the power of these actions is largely symbolic: the broken windows of a McDonald's restaurant scarcely cause real damage to the multinational and its huge profits. This kind of practice produces images of capitalism under threat, making the political conflict visible in a crude way. On the other hand, it also serves to justify repression by the police. On the afternoon of 19 June the riot police arrive, including many mounted policemen.

A big battle with the police takes place in the City as the climax of the Carnival. Perhaps the battle with the forces of order is the ultimate iconoclastic act, given that the attack is against people who are living symbols of authority. That day police and demonstrators use violence and, according to an RTS press release, forty-six people end up in hospital.³⁴ Layered onto the iconic palimpsest are scenes that simultaneously evoke war, mutiny and revolution. The next day those photographs will appear in all the newspapers.

Thus, during the Carnival Against Capital, symbolic activity is situated between iconoclasm (crossing out, covering over) and creative addition (unearthing a river, hanging a banner). Between the destructive (breaking things, carrying out violent acts) and the creative (playing music, dancing, painting). It is estimated that some ten thousand people take part in RTS's biggest and most complex party, which takes place while people are simultaneously dancing in anti-capitalist celebrations in another sixty countries.³⁵ In London all the planned actions take place and with such success that one member of Reclaim the Streets laments that they did not go further:

We'd failed in our under-ambition... Unprepared, we never imagined we could get so close to occupying a trading floor in one of the City's major exchanges... But we'd stopped short of planning for full-scale occupation.³⁶

Nonetheless, when the Carnival takes place, the police are already spying on Reclaim the Streets. Only ten people know the final destination of the LIFFE building and one of them is an undercover police officer. Jim Sutton – whose real name, it later transpires, is Jim Boyling – works for a Scotland Yard unit that specializes in the surveillance of activists.³⁷ His personal history, in which he gets married to a member of Reclaim the Streets, is particularly fascinating. His case reveals that the security forces knew in advance what was going to take place, how it would take place, and where it would take place. So why did they let it happen?

John Jordan thinks that the secret services wanted to observe the new actor on the political scene, and mentions a recording from a helicopter that was watching events from above. In this recording voices can be heard: one asks if they should intervene and the other says 'No' but to keep 'watching'.³⁸ The great performance of Reclaim the Streets is a spectacle that is followed with great interest by a flying audience. The gaze from above seeks signs of what is going to happen. By now, the great mobilization in Seattle against the World Trade Organization (WTO) has already been called, an action that will make the protests the centre of media attention. The Carnival Against Capital is one of the impulses for organizing this great party of resistance, which succeeds in paralysing the most important commercial meeting in the world.

Having started as a group, reclaiming the streets through subversive partying institutes itself as a form of taking over public space, contributing to a conscious renewal of that which we can call the aesthetics of protest. Activist David Solnit highlights the symbolic character of street protests: 'Everything is theatrical. Traditional protest – the march, the rally, the chants – is just bad theatre.'³⁹

Politically, Reclaim the Streets is an important element in the formation of the anti-globalization movement, organizing co-ordinated global events such as the Global Street Party of 1998. Aesthetically, Reclaim the Streets will lend a certain 'style' to the anti-globalization movement. In 1999, the Seattle counter-summit was organized in the mode of the 'carnival protest'. Given the media coverage, authors such as Naomi Klein speak of the big coming-out party for the 'movement of movements' that had been creating itself since the Zapatistas organized the first 'Encuentro' ('Meeting') in 1994 in the Mexican Lacandon jungle. For some people, it is this new 'language' of protest that was the key to the anti-globalization movement's impact.⁴⁰

The Reclaim the Streets London group disappears one year later, after a mass Guerrilla Gardening action on 1 May. What makes its events fascinating is that they occupy the ambiguous meeting space between aesthetic creativity, social imagination and political action. Their discourse and praxis borrow something from each of these three fields while simultaneously belonging to all of them.

1 Phrase attributed to Emma Goldman; it is in fact a summary of a passage from her book *Living My Life* (1931), Alfred Knopf, New York, 1934, p 56, republished by Da Capo Press, Massachusetts, in 1970.

2 See Nicholas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Presses du Réel, Dijon, 2002

3 Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London, New York, 2012, p 3

4 Nina Felshin, *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Bay, Seattle, 1995. See also Suzanne Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay, Seattle, 1995, and Mary Jane Jacob, Michael Brenson and Eva M Olson, *Culture in Action: New Public Art in Chicago*, Bay, Seattle, 1995

5 See Stéphanie Lemoine and Samira Ouardi, *Artivisme*, Editions Alternatives, Paris, 2010.

6 Hakim Bey, *TAZ: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, Autonomedia, New York, 1991

7 Ibid, p 99

- 8 George McKay, ed, *DiY Culture: Party and Protest in Nineties Britain*, Verso, London, 1998
- 9 Utopian studies theorist Lyman Tower Sargent inserts the TAZ, together with the spaces of DiY culture, into the field of utopian practice. See Lyman Tower Sargent, *Utopianism: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford, 2010, p 48.
- 10 John Jordan, 'Reclaim the Streets', in Immanuel Ness, ed, *The International Encyclopedia of Revolution and Protest: 1500 to the present*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2009, p 2807
- 11 Agustín de Quijano, *Reclaim the Streets: Anarchy on Our Streets?*, documentary, eighty-five minutes, Channel 4, 1999; broadcast 19 January 2000 on British television, available at http://www.youtube.com/watch?v=bUL0C_T-Sqk, accessed 12 March 2012
- 12 In this new phase, the experience of the anti-road movement proves fundamental, above all the experience of street parties in the last phase of the campaign against the M11 motorway, in the squatters' street of Claremont Road. See Julia Ramírez Blanco, 'Utopías artísticas del mundo contemporáneo: el caso de Claremont Road' ('Artistic Utopias in the Contemporary World: The Case of Claremont Road'), presentation for Semana de la Ciencia (Science Week), Residencia de Estudiantes, Madrid, 7 November 2012.
- 13 This legislation can be consulted on the UK government's website; see *Criminal Justice and Public Order Act*, <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1994/33/contents>, accessed 25 November 2011.
- 14 George McKay, *Senseless Acts of Beauty: Cultures of Resistance Since the Sixties*, Verso, London and New York, 1996, pp 11–44
- 15 *Ibid*, pp 45–71
- 16 *Criminal Justice and Public Order Act*, *op cit*, section 63, subsection 1b
- 17 Naomi Klein, *No Logo*, Picador, New York, 2000, p 312
- 18 John Jordan, in the documentary by Marcelo Expósito, *Radical Imagination (Carnivals of Resistance)*, sixty minutes, 2004. See <http://marceloexposito.net/entresuenos/radicalimagination>, accessed 9 September 2013.
- 19 Jordan, 'Reclaim the Streets', *op cit*, p 2808
- 20 Jordan, cited by McKay in *Senseless Acts of Beauty*, *op cit*, p 146
- 21 Anonymous author, 'Reclaim the Streets!', *Do or Die 6*, 1997, pp 1–10. Available at <http://www.eco-action.org/dod/no6/rts.htm>, accessed 26 December 2011
- 22 Charlie Fourier, 'Reclaim the Streets: an arrow of hope', in Notes from Nowhere, eds, *We Are Everywhere: The Irresistible Rise of Global Anti-Capitalism*, Verso, London and New York, 2003, p 59. 'Charlie Fourier', like all the names of authors in this book, is a playful pseudonym.
- 23 John Jordan, personal interview with the author, 16 January 2012
- 24 John Jordan, personal interview with the author, 2 October 2011
- 25 Earth First! emerged in the USA in 1980. The British offshoot was formed in 1990, placing a greater emphasis on the social, from positions close to anarchism. On 4 and 5 December 1991, Earth First! occupied the port of Liverpool for two days to protest against the importation of tropical wood.
- 26 The name coincides with the album *Never Mind the Ballots* by the British anarchist group Chumbawamba (Agit Prop Records, 1987). The reference could be an explicit one in the context of British countercultural anarchism, particularly because Chumbawamba publicly approved the struggle of the dockers.
- 27 This appeared on the group's web site at <http://rts.gn.apc.org/prop14.htm>, no longer available, accessed 3 December 2012.
- 28 John Jordan in conversation with Marcelo Expósito, Dean Inkster, Alejandra Riera and Montse Román, 'Activismo social y prácticas transdisciplinares' (Social activism and transdisciplinary practices), 8 August 1999, p 6. Spanish version available at: marceloexposito.net/pdf/johnjordan_radiotemporaire_es.pdf, accessed 1 March 2012
- 29 See 'Direct Action: Street Reclaiming', in Notes from Nowhere, eds, *op cit*, p 61.
- 30 For an account of the process of preparation see 'Friday June 18th 1999: Confronting Capital and Smashing the State!', *Do or Die 8*, 1999, pp 1–12, available at <http://www.eco-action.org/dod/no8/index.html>, accessed 1 March 2012. The articles in this magazine are unsigned.
- 31 Cited in Brian Holmes, 'Do-it-Yourself Geopolitics: Cartographies of Art in the World', in Blake Stimson and Gregory Sholette, eds, *Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination After 1945*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2007, pp 275–276.
- 32 Food Not Bombs emerged in the USA in 1980, founded by antinuclear activists. Today it is a network of independent groups that shares vegan food for free, largely by reusing food that has been thrown away.
- 33 John Jordan, personal interview with the author, 10 February 2011
- 34 See the event web page at <http://bak.spc.org/j18/site/ukpr.html>, accessed 12 March 2012.

35 The internet proves key in co-ordinating and disseminating the actions. The web enables the showing in real time of the various protests against multinationals and banks that take place in different countries.

36 Wat Tyler, 'Dancing at the Edge of Chaos: A Spanner in the Works of Global Capitalism', in Notes From Nowhere, eds, op cit, p 194

37 See Paul Lewis and Rob Evans, 'Undercover Police and the Law: The Men Who Weren't There', *The Guardian*, 19 October 2011, available at <http://www.guardian.co.uk/uk/2011/oct/19/undercover-police-law-men-there>, accessed 5 October 2012.

38 John Jordan, personal interview with the author, 7 May 2012

39 Solnit, quoted in Benjamin Shepard and Ronald Hayduk, *From ACT UP to WTO: Urban Protest and Community Building in the Era of Globalization*, Verso, London and New York, 2002, p 247, in turn cited in T V Reed, *The Art of Protest: Culture and Activism from the Civil Rights Movement to the Streets of Seattle*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 2005, p 255

40 See, for example, Pablo Iglesias Turrión, *Desobedientes: de Chiapas a Madrid (The Disobedient: From Chiapas to Madrid)*, Editorial Popular, Madrid, 2011, p 241.

© Published Creative Commons License CC BY-NC-ND 3.0

Artículo disponible en: <http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/article/view/5520/7319>

Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo, Vol. 1, Núm. 1, 2013, 171-180

Julia
Ramírez
Blanco

RECLAIM THE STREETS! FROM LOCAL TO GLOBAL PARTY PROTEST*

*On May 14, 1995, two automobiles collide in the city of London. Their drivers, overcome by histrionic rage, get out of their vehicles and start to destroy them. In reality, it is all theatre. The cars, which are second-hand, have been bought especially for the occasion by members of *Reclaim the Streets*. Stuck in the middle of the road, their debris blocks motorized traffic, leaving the crowded *Camden High Street* free of cars. The street fills up with people and sound systems start to work, using electricity generated by the constant pedalling of bicycles. The “repetitive rhythms” of rave can be heard and some three hundred people throw themselves into dancing in the first party [Fig. 1].*

Thus arises the *modus operandi* of occupying urban zones with spontaneous and illegal celebrations that appropriate the public space for a number of hours. Food is given away, toys are brought along for children and banners are arranged which proclaim the changes that have been brought about in the space: “*BREATHE*”, “*CAR FREE*”, “*RECLAIM THE STREETS!*” *Camden Town*, an area of London

* This text is a shortened version of a paper presented at the conference *Art, Criticism and the Forces of Globalisation*, Winchester School of Art and Tate Liverpool, September 10-14, 2012. An expanded version of this essay will be published in *Third Text* 123, Volume 27, Issue 3, July 2013.

that is dedicated largely to the commercialization of “alternative” culture, is turned into a place of free leisure. This piece of the urban landscape temporarily changes its function in a carnivalesque inversion of social order. The absence of authority, the system where everything is free: the street becomes a place to play, eat, drink and dance – without money and without permission.

The *interruption of motorized traffic* represents an act of collective civil disobedience against the city’s traffic norms. In the second party, tripods that can be dismantled only if the person who is at the top of them comes down are placed in the middle of the road. Thanks to this technique, some three thousand people dance in London’s *Upper Street* in the borough of *Islington*, without traffic, on *July 23, 1995*. In only two months, the number of people who took part in the first street event has increased tenfold.

The experience of being during the party is different from life away from it: ordinary norms disappear and people express themselves by dancing, playing music or making artistic interventions on any available surface. The economic system of the celebration is abundance and generosity. It is about thinking of the emergence of a world where things are free and where there is a celebrating community, a world of shared goods and freed space.

During the *Upper Street* party an iconic image of achieving the impossible appears. A lorry dumps 40 tons of sand on the pavement, reversing the famous phrase from May 1968, “underneath the paving stones, the beach.” On this occasion, the beach is situated on top of the asphalt. This scene is recreated in one of the most famous celebrations, which takes place on *July 13, 1996*. In London, some eight thousand people dance for nine hours on the *M41 motorway*, after enjoying the rush of adrenaline that comes from collectively crossing a strong police cordon.

In this context, spectacle is combined with the empowering gestures of direct action. In the *M41* action, two stilt walkers wearing eighteenth-century costumes and wigs walk around. From above, the stilt walkers play bagpipes, dance and greet people [Fig. 2]. But beneath their enormous skirts are hidden various

members of *Reclaim the Streets*, who drill into the asphalt and plant trees in the holes: the music and the general hubbub drown out the noise of the pneumatic drills. If the sand on the street had created a symbolic beach in the city, this action of guerrilla gardening metaphorically turns a road into a wood.

Appearing for the first time in 1996, the RTS flag, an element of *self-determination par excellence*, emphasizes the idea of the Temporary Autonomous Zone [Fig. 3]. The diagonal composition can be seen as an adaptation of the classic red-and-black anarchist flag. The colours black, green and red respectively allude to the libertarian, ecologist and socialist roots of the movement. Like an ascending ray, the zigzag design evokes sudden and powerful bursts of electricity, explosions of social rebellion and rave.

Reclaim the Streets does not define itself as a non-violent group. The destruction of private property and defensive violence have a symbolic function for the collective. Indeed, the acronym RTS sounds similar to the word *riots*. Some believe in the power of an ambiguous image, sitting in between the organization of fiestas and the organization of disturbances. Neither is going to stop growing [Fig. 4].

The Global Dance

From the very beginning, *Reclaim The Streets* seeks the expansion of the street raves, and proposes ten steps, which anyone can adapt to their own party. During the autumn and winter of 1995-1996 parties are self-organized independently of the originating collective. The name of the group comes to designate a practice that is accessible to everyone.

In 1997 parties to reclaim the streets start to take place in other countries. At the end of the decade this *propagation* gives way to *ubiquity*. *Reclaim the Streets* merges in 1998 with the recently formed *Peoples' Global Action*, an international coordinator of social movements. The horizontally functioning network starts to *organize global anti-capitalist days of action*.

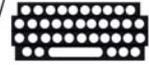


Fig. 1

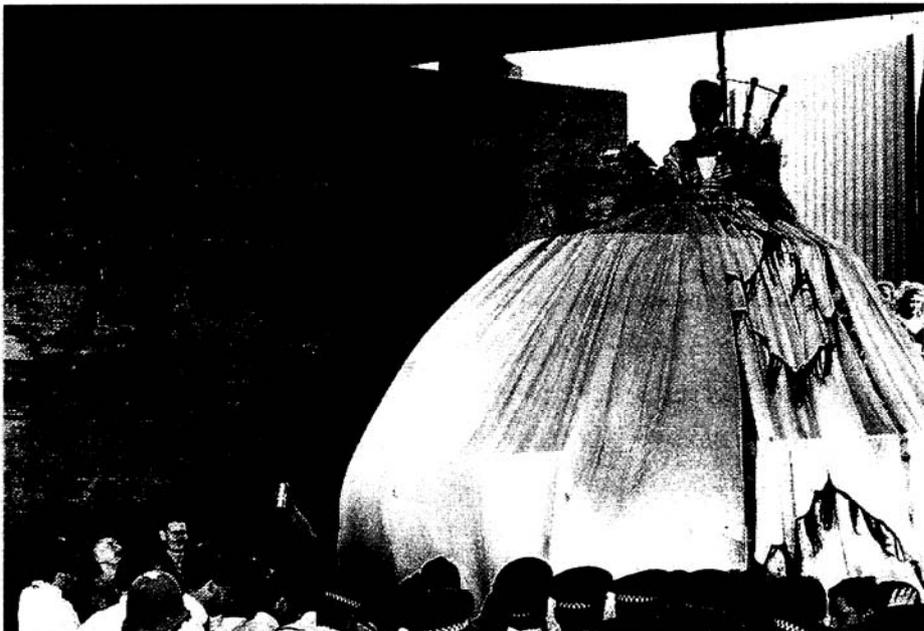


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

On *May 16, 1998* the *first global street party* takes place under the slogan “Our Resistance is as Transnational as Capital”. The date chosen for the celebration/insurrection coincides with the first meeting of the leaders of the world’s richest countries. Configured as *G7+1*, they meet in Birmingham shortly before the second conference of ministers of the recently created World Trade Organization, which takes place in Geneva.

The second global street party follows the same plan and takes place while the *G8* gathers in Cologne on *June 18, 1999*. The strategy of making activist events coincide with meetings of the world’s political elite will become a badge of identity for the alter-globalization movement. The *Reclaim the Streets* original group decides to “(dis)organize” the celebration in the *City of London*, the most powerful financial centre in Europe, and one of the places with most video surveillance in the world. Preparations take months: finally the *Carnival Against Capital* is launched as a call for an “international day of action, protest, and carnival aimed at the heart of the global economy”.

For the event, masks in green, black, red and gold are printed. Three of the colours are related to the ideological components of *Reclaim the Streets* as reflected in its flag. Gold refers to the environment in which the party is celebrated – on this occasion dancing in the headquarters of money. The meeting place for June 18 is the *Liverpool Street* metro station, where masks are distributed. Among the thousands of people who turn up are four giant-headed carnival figures, in now familiar colours: one is green, another is red, a third is black and the fourth is gold. Each one represents a social movement and corresponds with a colour of the masks of rebellion.

When music from the film *Mission: Impossible* starts to play, the crowd must divide itself according to mask colour and follow the corresponding giant-headed figure. When the moment arrives, the music cannot be heard above the noise, so they use flags and launch a firework. The four groups form themselves in a somewhat chaotic fashion, mixing up their colours: each one follows a different route towards the same place. This tactic seems to achieve its original objective of frustrating the system of police vigilance which is receiving contradictory

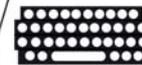


Fig. 5

information. The security forces do not impede the demonstrators from reaching the secret final destination, the building of the *London International Financial Futures and Options Exchange (LIFFE)*. A large number of these surveillance cameras are covered over at the start of the day, when a whole series of actions designed to shut down the City on a working Friday kicks off.

In the City, activists get into the offices of various banks and other institutions, including *Natwest Bank* and auditors *KPMG*. Although once inside the LIFFE building the activists do not manage to get into the commercial areas, the building is completely evacuated during the whole day. While the demonstrators enter the seats of financial power, the street is left marked by various *interventions* that add new iconographic elements to the City, altering an aesthetic normally governed by the rhythms of stock market trading. Some of the actions have an iconoclastic character. Others are related to imagery of utopia and liberation.

Towards 4pm a fire hydrant is opened, the idea being to symbolically unearth a river, the Walbrook, which runs silently beneath the City. While the revellers refresh themselves in the shower of water, there is a surge of images that display the explosion of liberty and the eroticism of wet bodies [Fig. 5]. A moment of a

couple kissing in this jet of water becomes famous. Bringing to light something that flows beneath the earth evokes the emergence of the occult, the liberation of the repressed.

It is easy to see activist artist John Jordan as someone who is behind this constructed situation. In a way, it is a late echo of one of Jordan's projects with the group *Platform* before he "deserted the art world", in a moment in which he explores the idea of making an art of the secret⁵. In 1992, the artistic group was proposing to unearth a subterranean river that flows invisibly and inaudibly beneath the English capital as part of the project *Still Waters: Reimagining London's Rivers*. When this idea is proposed in the *RTS* assembly, someone remarks that it seems like an environmental-art project and John Jordan feels he has been exposed. But nobody gives it much attention: to free the river is seen as an act of revolt, not as a work of art, and for that reason the idea can go ahead.

The physical *occupation* is accompanied by ideological *occupation*. The environment of skyscrapers dedicated to financial activity is subverted not only by the dancing masses with their masks and disguises. There are also banners hung across the street between buildings, displaying messages such as: "Road rave not road rage", "Global Ecology not Global Economy", "Don't speculate, Live!", "The Earth is not the casino of the Rich" and "Life before profit". *Ne pas Plier*, a French collective of designers which makes banners, posters and stickers that are later distributed in demonstrations, provides its exquisitely designed posters with the slogan "RESISTENCE EXISTENCE".

Many interventions are related to *iconoclasm*. One of the most powerful is the bricking up of the LIFFE building. Using cement and blocks of concrete that have been brought along specifically for the purpose, a wall of one-and-a-half meters in height blocks the main door. The entrance is left blocked up, producing an image that prefigures a world in which financial entities are obstructed. Symbolically, financial speculation is walled up.

A big battle with the police takes place in the *City* as the climax of the Carnival. Perhaps, the battle with the forces of order is the ultimate iconoclastic act, given that the attack is against people who are living symbols of authority. That day,

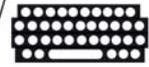
police and demonstrators use violence and, according to an *RTS* press release, 46 people end up in hospital⁶. Added to the iconic palimpsest are scenes that simultaneously evoke war, mutiny and revolution. The next day, those photographs will appear in all the newspapers.

Thus, during the *Carnival Against Capital*, symbolic activity is situated between iconoclasm (crossing out, covering over) and creative addition (unearthing a river, hanging a banner). Between the destructive (breaking things, carrying out violent acts) and the creative (playing music, dancing, painting). It is estimated that some ten thousand people take part in *RTS*'s biggest and most complex party, which takes place while people are simultaneously dancing in anti-capitalist celebrations in another sixty countries.

Nonetheless, when the *Carnival* takes place, the police are already spying on London's *Reclaim the Streets* group. Only ten people know the final destination of the *LIFFE* building and one of them is an undercover police officer. Jim Sutton –whose real name is Jim Boyling – works for a Scotland Yard unit that specializes in the surveillance of activists. His personal history, in which he ends up getting married to a member of *Reclaim the Streets* is particularly fascinating. His case reveals that the security forces knew in advance what was going to take place, how it would take place, and where it would take place. So, why did they let it happen?

John Jordan thinks that the secret services wanted to observe the new actor on the political scene, and mentions a recording from a helicopter that was watching events from above. In this recording voices can be heard: one asks if they should intervene and the other says “No” but to keep “watching”. The great performance of *Reclaim the Streets* is a spectacle that is followed with great interest by a flying audience. The gaze from above seeks signs of what is going to happen. By now, the great mobilization in Seattle against the World Trade Organization (WTO) has already been called, an action that will make the protests the centre of media attention. The *Carnival Against Capital* is one of the impulses for organizing this great party of resistance, which succeeds in paralyzing the most important commercial meeting in the world.

From being a group, reclaiming the streets through subversive partying institutes itself as a form of taking over the public space, contributing to a conscious renewal of that which we can call the aesthetics of *protest*. Reclaim the Streets contributes to the reformulation of activist narratives that is brought about by the anti-globalization movement, and that for many people is the key to its success. Imagining new modes of protest and proposing them at the same time is perhaps a precondition for making the enormous effort of dreaming that this other world is possible.



Artículo disponible en: <http://juliaramirezblanco.files.wordpress.com/2011/09/arquitectura-viva-robert-crumb.pdf>

Corrientes subterráneas

Robert Crumb y el cómic 'underground'

Julia Ramírez



El músico, pintor e historietista Robert Crumb renovó el mundo del cómic con un lenguaje ácido que hurgaba sin pudor en los tabúes de las sociedades capitalistas.

La renovación del cómic que se produce a finales de los años 1960 pasa por el cambio de una letra. Las viñetas del *underground* quieren llamarse a sí mismas *comix*: son tebeos para adultos con una temática ácida e ironía mordaz. El artista, dibujante y músico Robert Crumb es uno de sus iniciadores. A principios de aquella década trabaja para una compañía publicitaria y, en un determinado momento, toma una decisión repentina que más tarde recordará así: «Un día de enero de 1967, después del trabajo fui al bar que frecuentaba. Allí estaban un par de amigos míos que decían que iban de camino a San Francisco. Nos pusimos a hablar y, casi sin pensarlo, me fui con ellos. No volví a casa. Dejé a mi esposa, mi trabajo, no le dije nada a nadie.»

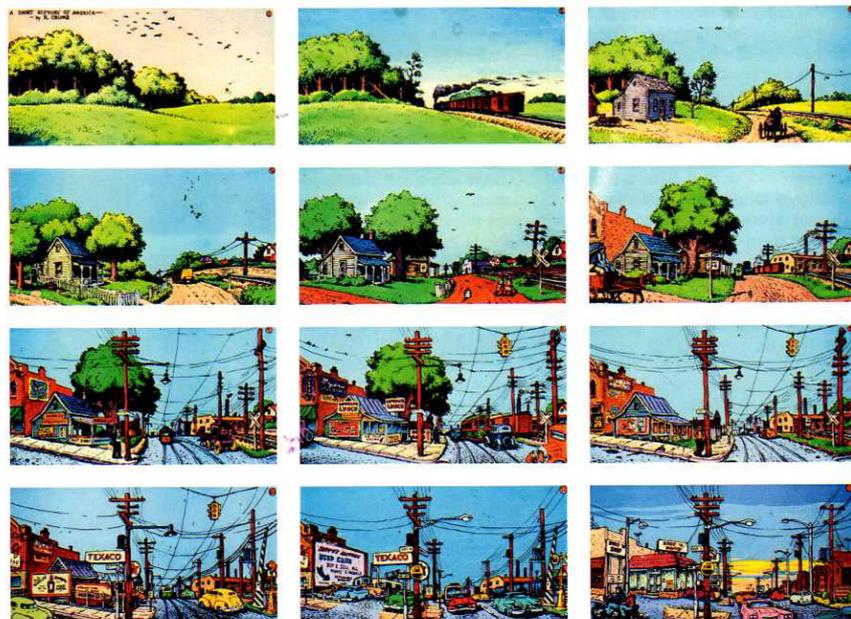
Por estas fechas San Francisco es la capital de una contracultura floreciente. Aún están en activo los San Francisco Diggers, un grupo de acto-

res que, ofreciendo de forma gratuita servicios como la atención médica o el alojamiento temporal, tratan de configurar las redes de una urbe paralela, una ciudad gratuita y libre, que llaman la Free City. Su 'tienda gratis' y su 'clínica gratis' pueden verse en el fondo arquitectónico de un dibujo que Robert Crumb hace en 1992. Esta viñeta es un autorretrato retrospectivo, que le sitúa en 1968, en el núcleo del movimiento *hippy*: el cruce entre las calles de Haight y Ashbury. El dibujante aparece junto a su mujer embarazada, quien le ha seguido desde Cleveland. En San Francisco, Crumb ha comenzado a autoeditarse, creando el mítico *Zap Comix*. La escena muestra el momento en que por primera vez trata de distribuir un *comic-book* que revolucionará el género.

Cuando Crumb decide editar él mismo su obra está siendo un pionero en trasladar al cómic las formas

de producción que la prensa *underground* lleva explorando desde los años 1950. Su obra pronto va a formar parte de las redes de distribución de la contracultura, vendiéndose en las llamadas *head shops*, donde también es posible comprar pipas para fumar hachís, pósters o discos. El mundo en el que en estos momentos se mueve el dibujante está marcado por el hipismo, la protesta contra la Guerra de Vietnam, la lucha por los derechos civiles, la ideología del amor libre, el uso de drogas y el éxito de las filosofías orientales. Muchos de los personajes de Crumb tienen que ver con este entorno: Mr. Natural es un gurú que tiene los pies muy en la tierra; Leonore Goldberg es una guerrillera feminista que actúa con sus Girl Commandos; Jumping Jack Flash es una representación de Charles Manson. Estos arquetipos guían al lector por las diversas obsesiones de este momento.

En las historietas de Crumb, la denuncia de la sociedad capitalista se aúna a veces con la nostalgia primitivista. Así ocurre, por ejemplo, en las doce imágenes que forman la serie *A short history of America* (derecha).





Por su discurso underground y feista, en ocasiones también misógino, y su crítica ácida a los principios sociales del capitalismo, Crumb ha sido descrito como el «patólogo de la fantasía de progreso estadounidense».



Uno de estos temas recurrentes de los que participa Crumb es la cultura de las drogas. El autor comienza a consumir ácido en 1965, y ello cambia su forma de dibujar. La droga es práctica, temática y estructura: dicen que el recorrido argumental errático de sus viñetas recuerda a un 'viaje' con LSD. Por su parte, la liberación sexual de los años 1960 se traduce en los cómics de Crumb en una pulsión erótica omnipresente, que lleva a multitud de escenas de sexo explícito. El dibujante crea un canon femenino gigante: mujeres de grandes piernas y culos superlativos aparecen junto a personajes masculinos generalmente más pequeños, con los que se identifica el autor. Apenas hay escenas de sexo que no impliquen algún tipo de brutalidad o abuso: estas representaciones tienen por lo general un sentido de violencia cruda y grotesca que lo permea todo.

Pulsiones reprimidas

El humor negro se dirige tanto a la burla de la 'normalidad' norteamericana como a la contracultura misma. Esta acidez de la sátira genera una risa algo desesperada: el dibujante retrata una humanidad cruda y salvaje. Y sin embargo, en algunos de sus dibujos encontramos la nostalgia primitivista de un pasado mejor. En su serie de doce paneles titulada *A Short History of America* (1979), muestra la evolución de una parcela de naturaleza virgen que termina convirtiéndose en la bulliciosa esquina de una ciudad. En ese sentido, Crumb participa del ideal escapista que hace que en los años 1960 proliferen las comunas rurales.

Cuando en 1988 trata de continuar la historia americana respondiendo a la gran incertidumbre sobre el futuro, dibuja tres viñetas que muestran preocupaciones medioambientales. Frente al 'desastre ecológico' o el 'futuro divertido', llama la atención la 'solución Ecotópica', cuyo nombre hace referencia a la utopía ecologista de Ernst Callenbach.

Aunque Robert Crumb comparte algunos ideales arcádicos del movimiento *hippy*, su crudeza nihilista le

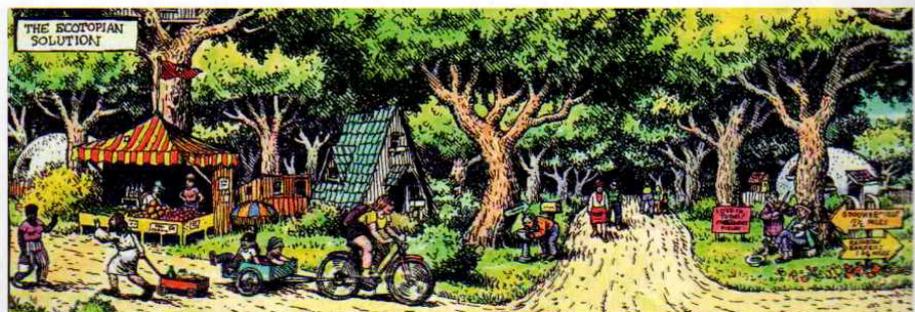
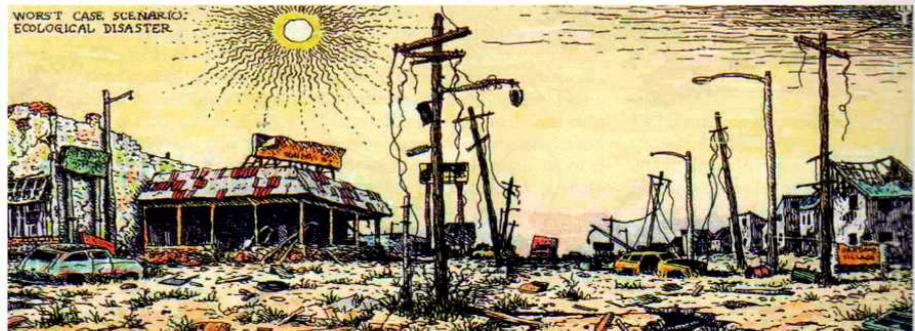
sitúa más cerca del emergente universo *punk*, haciéndole formar parte de toda una tradición de pesadillas culturales. El crítico Paul Bolle le describe como «un patólogo de la fantasía del progreso estadounidense». Su obra lleva a cabo una exploración sistemática del tabú, mostrando las formas deformes del temor y el deseo. Así, muchas de sus escenas más perturbadoras suponen una explicitación de los valores conservadores de la sociedad americana que son llevados al límite: la brutalidad es generalmente de carácter misógino y racista. Muchos de sus personajes son monstruos frágiles, capaces de una violencia extrema efectuada en total indiferencia

del otro. Y sin embargo, resulta muy difícil realizar una división entre personajes positivos y negativos: son en general ambiguos, conciliando dentro de sí los opuestos más extremos.

Quizás lo más desconcertante de la obra de Crumb esté en esta mezcla indisoluble del idealismo y la sordidez: se aúnan los deseos con los temores, los defectos de la vieja sociedad con las revelaciones y los malos viajes de la contracultura. Sin embargo, rápidamente, estas imágenes que retratan el problemático subconsciente *underground* van a ser integradas en una cultura mayoritaria.

La dicotomía entre lo *underground* (lo subterráneo) y la *mainstream* (la corriente principal) puede leerse siguiendo una metáfora fluvial. En ese sentido, resulta relevante recordar cómo los ríos que corren bajo tierra salen a veces a la superficie. Desde luego, esto sucedió con el fluir de la

contracultura de las décadas de 1960 y 1970, que pasa a convertirse en un producto más, sujeto a la comercialización de la gran urbe. El capitalismo absorbe completamente las propuestas de un hedonismo individualista centrado en el placer inmediato. Otros aspectos más problemáticos, fundamentalmente la dimensión crítica y política, se quedan por el camino: en parte, estos aspectos serán recogidos por los siguientes ríos subterráneos que traten de romper con lo anterior. Aunque hoy en la página web de Crumb se venden todo tipo de productos sujetos a *copyright*, su figura sigue inspirando a nuevas generaciones que fotocopian sus fanzines y los distribuyen sin pedir permiso. Tanto por encima como por debajo de la superficie, los años 1970 pueden leerse como el comienzo de procesos que continúan abiertos, modelando nuestras formas de habitar el mundo.



Artículo disponible: <http://www.thenation.com/blog/171670/how-strike-back-14n-dispatch-madrid#>

How to Strike Back: A 14N Dispatch From Madrid

Julia Ramírez Blanco on December 10, 2012 - 12:19 PM ET



Photo by Flickr user Sergio Rozas

The insistent thrum of the helicopters patrolling overhead began early in the morning. The sound has become familiar in Madrid, a stand-in for the police surveillance and repression that has increased in tandem with the austerity-steeped city's newfound penchant for regular, raucous protests. On this particular morning, though, the government had reason to worry: it was the day of the eighth general strike in Spain's democratic history, and already the second one under Prime Minister Mariano Rajoy, whose conservative government was barely one year old.

The strike was called by the main trade unions of Spain, along with the *Cumbre Social*, a summit of some 150 organizations including Amnesty International, Red Cross, Save the Children, and Greenpeace. Non-traditional unions, like the anarchist *Confederación General de Trabajadores* (General Workers' Federation), as well as members of the 15M social movement, joined forces for the day's demonstrations.

I. HALTING THE CITY

The organizing demand of the strike did not seek specific benefits, but rather an official referendum asking the Spanish population if it agrees with the measures adopted by Rajoy's governing conservative party, the Partido Popular (PP). Do the Spanish people support projects like the so-called “flexibilization” of working conditions and recent deep cuts in social spending? The strikers wanted to put it to a national vote.

The economic steps taken were never part of Rajoy's election manifesto, they said, which amounted to “an infringement of the electoral contract that was established between the PP and their voters.”

A straight-forward chant began the day: “They leave us without future/There are culprits/There are solutions.” The slogan was clearly borrowed from the rhetoric of another Spanish activist group, Juventud Sin Futuro [Youth without a future], the powerful student platform which turned the punk idea of having 'No Future' into a galvanizing political statement.

From the outset, Rajoy's government dismissed the whole idea, and the main conservative newspapers in Spain printed their headlines to match: “General Coercion” ran at the top of *La Razón*, and “Strike Against Spain” decked *ABC*. Streetlamps in Madrid were turned on in bright sunlight, burning needlessly in a blatant effort to increase electricity consumption for the day given that one of the clearest ways to measure a drop in industrial production—a metric of success for the general strike's work stoppage—is to measure electricity use.

According to the Sindicato de Estudiantes [Students' Union], the strike had a massive following within several high schools. In the universities, the strike's following was inconsistent, but two of the most important centers – the Autónoma and Complutense universities of Madrid – were almost empty on the day of the strike.

By noon, assessments of the strike were predictably different based on who was doing the assessing. While the unions considered the day a success, the CEOE employers' association called the turnout “almost null” and the strike “ill-timed and harmful.” The polling agency Metroscopia calculated that 44% of the working population went on strike, 10% of workers wanted to go on strike but could not do so, and 2% intended to go to work but were unable to.



Photo by Flickr user [quiquemonroy](#)

But was 14N a general strike in the traditional sense? Antonio G., a member of Madrid’s creative activism group Gila Grupo de Intervención, says not quite. He commented on the difficulty of organizing a general strike “in a society where people no longer work in a factory-system.” Others linked to the 15M movement chimed in, saying that the general strike, as a form of protest, is an old way of fighting and does not fit with the conditions of the modern city. With an unemployment rate of more than 20% and a new labor reform that makes it easier to dismiss workers, those who have a job live with the fear of losing it.

In this context, for many, the demonstrations that took place throughout the day were more important than the actual halting of activity. Traditional forms of protest largely organized by the labor unions – such as the picket lines, marches and the strike itself – took place together with examples of direct action and civil disobedience, linked to the newer tradition of social movements. Some well-known actors shut themselves inside Madrid’s Teatro Español to display their rejection of cuts in culture subsidies. Hundreds of people spent the night inside hospitals, high schools and universities to protest cuts in social spending.

II. MOVING THE STREETS

In the morning, a march made its way to various centers of “exploitation and resistance” in Madrid, under the slogan, “From the right to housing to the right for health/If they steal our future, we block the city.”

The first stop was at Acampadabankia, a protest camp in front of the offices of Bankia, a major Spanish bank in Plaza Celenque, where protesters railed against evictions of mortgage defaulters, demanding social rent and payment in kind.

The march continued to the Princesa Hospital, one of Madrid's main public health centers. Princesa has recently been at risk of being turned into a private geriatric hospital, and has become a focal point in the fight against privatization of the healthcare system.

On the way to the hospital, the march made stops at businesses that prevented their workers from joining the strike. Marchers, insisting on the right to protest, tried to force those shops to close in what sometimes were coercive gestures. Journalist and activist Marta G. thinks that this may be a dire failure of the protest effort, because the shopkeepers, who are also enduring a precarious economic climate, bore the brunt of those actions. The strikers, she thinks, may have lost potential allies in the same political fight.

In the evening, disorganization mingled with violence and chaos. The protest group “Coordinadora 25S,” which made the call to surround the parliament building during the [protests of September 25](#), had made the same call on November 14. The [police violence and rioting of 25S](#) was very much at the forefront of everyone's collective memory this time around. Cristina Cifuentes, the government delegate for Madrid, moved to forbid demonstrations in the area of the parliament building, which was now heavily guarded with police. Confrontations between the police forces and protesters began shortly after nightfall. A Kentucky Fried Chicken restaurant and a La Caixa bank office near the area were set on fire. The glass windows of McDonalds were broken, and various groups set rubbish containers alight, to burn in the middle of a main street. A six-foot-tall barricade was placed across the city's Paseo del Prado, a main artery lined with museums and shops. A scene like this had not been lived in Spain's capital city for many years, and some people see in the scent of smoke a shocking similarity with recent protests in Greece.

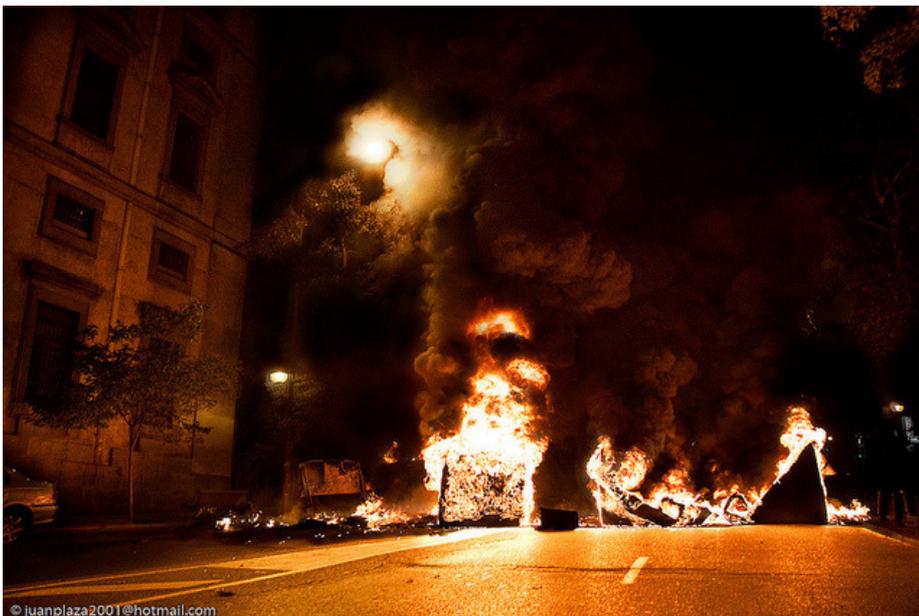


Photo by Flickr user Juan.Plaza

Journalist Ana Requena Aguilar, from eldiario.es, thinks that the distance between trade unions and social movements was reduced on the day of the strike. Unions have radicalized their discourse in recent months, and some weeks prior to the strike major unions held a meeting with the group called “*Plataforma de Afectados por la Hipoteca*,” or “Platform of People Affected by Mortgages.” At the level of their administration, the unions and the *indignados* of the **15M movement** have completely different tactics: the unions conduct dialogue with government institutions, while the *indignados* mostly operate within tropes of direct action and civil disobedience. But at the level of their organizing, the overlap between the two is steadily growing. Many union-affiliated people who did not particularly identify with the radical rhetoric of their 15M counterparts took part in protests and forms of action that go beyond the discourse of the trade unions they belong to.

This is most strikingly apparent in the existence of groups called “*mareas*,” or “tides,” which anthropologist Adolfo Estalella sees as a radically new form of street protest. Demarcated by specific colors, each “tide” defends a sector of the endangered welfare state, and show up periodically at large marches, each supporter dressed in the group's representative color.

A sea of healthcare workers dressed in white mobbed the street on 14N, chanting “*La sanidad no se vende, se defiende*,” or, “healthcare is not to be sold, it is to be defended.” Four days later, on November 18, this white “tide” began a series of marches that coincided with days of strikes at hospitals and health centers. The Asociación de Facultativos Especialistas de Madrid [Madrid Association of Specialist Doctors] has called for an indefinite strike until the regional government halts its privatization plan.

Public education is defended by the green tide, who have adopted a similar slogan: “*la educación no se vende, se defiende*.” Early in the day, a group of students dressed in green managed to temporarily blockade Madrid's A-6 motorway.

At Madrid's Universidad Complutense, one of the most prestigious universities in Spain, there is particular interest in this tide: Complutense faces impending government intervention.

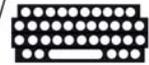


Photo by Flickr user [quiquemonroy](#)

Meanwhile, the central government says it is not going to change any of its policies. However, the strikers in Spain have seen small victories: a new law on house evictions keep the most vulnerable families in their homes for two years, and (at least for the time being), the privatization process of Madrid's Princesa Hospital has been put on hold. Many consider these measures to be insufficient. But they are something, and Paris R. is still hopeful.

“It feels like we are living in a historic moment,” he said.

Recently, a group of activists in Barcelona met with Nicholas Mirzoeff, a professor of media culture at NYU. Asking how he could translate for Americans the animating sentiment behind the events of 14N and Spain's recent near-perpetual state of protest, the activists responded: “Tell them we are defending what you could have: public healthcare, public education.”



Artículo disponible en: <http://juliaramirezblanco.files.wordpress.com/2011/09/e2809cla-ciudad-de-sole2809d-arquitectura-viva-145-2012-p-1121.pdf>

Urbanismo de revuelta

La Ciudad de Sol, un manifiesto arquitectónico

Julia Ramírez

El 12 de junio se cumplió un año desde el desmontaje de aquel campamento que Twitter bautizó como #Acampadasol. Sin embargo, el lugar está lejos de olvidarse. En su momento, Manuel Borja-Villel lo elige en Art Forum como la obra de arte más importante del 2011. Meses más tarde, el Premio Europeo del Espacio Público Urbano crea, para destacar sus virtudes, una categoría especial. Por su parte, Esperanza Aguirre decide otorgar el Premio a la Tolerancia a las víctimas del grupo terrorista ETA y a los comerciantes de Sol, estos últimos reconocidos por «su tolerancia y templanza» ante la «ocupación ilegal» de la plaza. Más allá del posicionamiento ideológico, ¿cómo pueden leerse desde la arquitectura los motivos de cada uno?

Los premios desde el arte y el urbanismo señalan un hecho sorprendente: esta vez, la reclamación política se expresa a través de un asentamiento. Pidiendo otra sociedad, los 'indignados' empiezan por construir una pequeña urbe dentro de otra, que algunos llaman la Ciudad de Sol. Pese a su apariencia caótica, hay en este espacio abigarrado toda una serie de líneas motoras de enorme coherencia que configuran una suerte de 'manifiesto arquitectónico' que aquí trataremos brevemente de enunciar.

Uno de sus ejes tiene que ver con la construcción precaria, que lleva al centro de la urbe procederes propios de la *bidonville*. En la Acampada se construye con aquellos materiales que Madrid desecha: se utilizan cartones, palés, lonas de obra, cuerdas, trozos de madera y variadísimo objetos. Algunas cosas han sido recogidas y otras han sido donadas. La actitud de rechazo hacia la sociedad de consumo tiene su correlato en una estética precaria de la pobreza material, apuntando hacia las formas de vivir de los excluidos.

Estos elementos recogidos de la calle son puestos al servicio de la autoconstrucción. Incidiendo en el principio DIY o del 'hazlo tú mismo', el que imagina una estructura tiene que fabricarla. Es así como la plaza se llena de barracas que otorgan lugar físico a

las distintas comisiones y grupos de trabajo. A la propuesta de una política por y para todos se corresponde la de una arquitectura por y para todos. Esta no-especialización recuerda a la propuesta situacionista y hace pensar en la célebre frase de Joseph Beuys, quien afirmaba que «todo ser humano es un artista». La Ciudad de Sol es un ejemplo de urbanismo popular, de edificación *amateur* a ras de suelo.

La autoconstrucción no regulada genera un crecimiento orgánico. Y, sin embargo, hay un componente organizativo que da forma al conjunto: desde el principio existen claras separaciones zonales según la actividad, que diferencian espacios de descanso y sueño, áreas de discusión o entornos de trabajo. Dibujados con cinta

civil da un giro de tuerca, al crear su propio lugar de edificación desobediente. La Ciudad de Sol es un asentamiento ilegal, que ocupa con el espacio público y se niega a acatar los designios de una autoridad que, en un momento previo a las elecciones, renuncia a reprimirlo. Cuando en junio del 2012 Esperanza Aguirre decide premiar a los comerciantes que se oponen al campamento, revela una preocupación particular por la invasión del espacio corporativo, que es entendido como motor de la ciudad. En realidad, Aguirre está reconociendo la relevancia de la Acampada. Parece además ser consciente de cuál es su sentido profundo: el campamento activista supone la escenificación de un modelo distinto de urbe, que trata



barrios y el método de la protesta a través del campamento se ha extendido por todo el mundo. La disolución quiere ser omnisecular; 'estamos en todas partes' se decía desde el movimiento antiglobalización, uno de los grandes precedentes de esta oleada activista.

Un año más tarde, se celebra el aniversario de las plazas tomadas. Desde la Bienal de Berlín a la Documenta de Kassel, diversos eventos artísticos reflexionan plásticamente acerca de las complejas dimensiones de lo ocurrido. En realidad, después de mayo son muchos los que nunca volvieron a casa. O no del todo: a la primavera de revuelta le han seguido meses de constante protesta ciudadana. Deleuze decía que aquellos que afirman el fracaso de la revolución «no hacen más que confundir dos cosas diferentes: el devenir histórico y la transformación revolucionaria de la gente». En Madrid, un enorme número de personas se ve transformado en la Acampadasol, y ese cambio lo que continúa haciéndoles tomar la calle.

La Ciudad de Sol demuestra la gran potencialidad de la que puede revertirse un enclave urbano. La lección arquitectónica podría estar en la constatación de que, en ocasiones, generar un espacio disidente hace que catalice la protesta. Estamos hablando de cómo la configuración de lo urbano posee una enorme fuerza política, que entre el 15 mayo y el 12 de junio del 2011 es utilizada de manera colectiva. El de Madrid es el primer campamento de los muchos que han hecho del asentamiento precario un arma disidente. En *Vers une Architecture* Le Corbusier reflexionaba acerca del impulso utópico y su relación con lo edificatorio: «La sociedad desea violentamente algo que obtendrá o que no obtendrá. Todo reside en eso, todo depende del esfuerzo que se haga y de la atención que se conceda a estos síntomas alarmantes. Arquitectura o Revolución. Se puede evitar la Revolución.» El movimiento de las ocupaciones parece querer resolver esta oposición planteando la arquitectura (popular) como herramienta de revuelta.



adhesiva en el suelo, pasillos y zonas de seguridad se trazan de forma inmaterial: el lado oeste de la Puerta del Sol permanece siempre vacío para que, en hipotéticas situaciones de emergencia, puedan acceder las ambulancias. Diversos mapas realizados a lo largo del mes reflejan claramente los niveles autoorganización: hay varios puestos de alimentación, enfermería, guardería, biblioteca y un pequeño huerto junto a una de las fuentes. La perpetua mutación de estos esquemas urbanos hace que las cartografías estén en proceso permanente, y caducan casi al instante. Tanto los mapas como el propio asentamiento físico se prolongan en la red, a través de las arquitecturas sociales de Internet.

En la Acampada, la desobediencia

de hacer la competencia a su idea de una metrópolis mercantil, donde las 'plazas duras' son zonas de paso que se cruzan durante los recorridos azarosos del consumo. De hecho, una de las reivindicaciones más claras que está presente en la práctica del movimiento de las ocupaciones tiene que ver con la recuperación del espacio público más allá de las situaciones habituales de ocio comprado. En un lugar de paso, sin bancos ni sombras, la Ciudad de Sol plantea otras formas constructivas y sociales.

Y, sin embargo, la Acampada nace con un planteamiento efímero. Cuando, tras largas discusiones, se decide desmontar el asentamiento, se busca la descentralización: en ese momento se han establecido ya las asambleas de

Artículo disponible en: <http://www.thenation.com/blog/170405/how-young-madrid-rejects-austerity-what-and-why-25s>

How Young Madrid Rejects Austerity: The What and Why of 25S

Julia Ramírez Blanco on October 8, 2012 - 12:58 PM ET



Courtesy: Flickr user OpenMinder

Young people in Spain grew up in a country where most citizens had access to all levels of education, where the welfare state provided healthcare, and where access to university permitted dreams of a decent future. Now all this has suddenly disappeared in the name of austerity, which the government has unilaterally proclaimed the only option. None of the measures being implemented appeared in campaign platforms of the governing conservative party *Partido Popular*, now 10 months into its tenure in office. With university fees rising, general social budgets disappearing and the youth unemployment rate over 50 percent, it is no wonder that many young people feel cheated.

The protest encampments of the *indignados* sprouted all over Spain in May 2011, and since then demonstrations have cropped up regularly in objection to specific measures—cuts to education, cuts to healthcare, cuts to mining subsidies. But on September 25 of this year, the indignation took the form of a clear and confrontational questioning of the entire governing system. The goal of the action was to “highlight the distance between governors and citizens, and to demand the reopening of the constitutional process.”

The first call to “take the Congress” took place before the summer, from a largely unknown platform called “*En Pie*” (literally “*On foot*,” but colloquially translated as “*Rise up*”). As other groups adapted the call over the next

few months, the rhetoric changed: “taking” the Congress morphed into a plan to “surround the Congress,” and by September a dedicated group called *25S Coordinator* was formed.

Much like the Occupy movement in the US, Spain's 15M movement, more than a year after its apex, was struggling to maintain relevance in the public eye. Although it did not bear the name, the action on September 25 was mainly a 15M event, and, according to sociologist Miguel Martínez, it “has saved its [15M's] political year.”

The government was wary after recent events like the massive [coal miner's march](#) against subsidy cuts. A campaign of “preventive repression” highlighted its fear of the coming protest. At a demonstration on September 15, people bearing banners promoting the 25S action were arrested by police. One of the most important *okupas* (squatted social centers) in Madrid, which was linked to the 15M movement, was suddenly evicted on September 19 in a legally ambiguous manner. The weekend before September 25, the police interrupted an assembly of the *Coordinator* group to demand participants show their identification cards.

For months, police patrolled the perimeter around Congress. On September 25, there were fences, police vans, anti-riot units and over 1,400 officers waiting for the protest. Tension among protesters was palpable: “People did not sing, slogans were not chanted, and there were very few of the typical 15M DIY banners,” said Marco Godoy, a political artist working on a visual “Protest Archive.”

Little by little, thousands of people arrived—the call was not for a particular time. The intention was to progressively surround the area, and then see how things went. Some protesters had travelled across the country to be there. While many stayed still, others walked around the enormous perimeter marked out by the police. An art collective called *Enmedio* threw Frisbees with written notes attached to them. Others held hands to form a human ring around the building—a blockade strategy reminiscent of the 1999 Seattle protests against the World Trade Organization summit.

Around 9 pm, a small group began pulling down blockades and attacking the police. Many believed these were undercover policemen. A brutal police response followed, and protesters “began hearing rubber bullets, fired one after another,” said Godoy.

A [video](#), turned viral online overnight, showed riot policemen chasing people inside the underground Atocha train station and hitting them with batons. A man who claims to be a press photographer screams “I am working!” but he is shoved anyway. In [another video](#), a bartender became a local hero when he refused to allow policemen into his bar.

Uniformed policemen did not show their identifications badges, and undercover police were present all the time. In one [video](#), an undercover policeman can be seen shouting to uniformed police officers, “Fuck, I am a colleague.” According to Godoy, this was reminiscent of “the old Franco-era right wing, acting with total impunity.”

In total, sixty people were injured, and 36 were arrested. On September 26 thousands surrounded the Congress once more, in what Martínez saw as a fundamentally anti-police brutality demonstration. A [petition](#) begun that day has gathered 56,276 signatures at the time of publication.

It is still too early to assess the consequences of 25S and its aftermath. Martínez speaks of its success in terms of mobilization, and in generating solidarity as well as media presence not enjoyed by 15M for some time. But after significant repression, it will no doubt be difficult to regroup and reconfigure as fast as they might like.

The young people in Spain did not, of course, vote for the constitution which was created after the death of Franco in 1975. Although formally, the Spanish constitution guarantees the right to education, healthcare and housing, there are no specifications on how these goals should be achieved. The recent protests reflect a desire for an opening of the constitutional process, which requires two-thirds agreement in the parliament to amend. University professor of communication Víctor Sampedro says that “for the first time in our history, the constitution shows its flaws, and they are pointed out by democrats and not by fascists.”

For Adrián, a 28-year-old activist and sociology student who participated in the S25 actions, the popular protest slogan “*No nos representan*,” or “we are not represented,” has turned into a radical demand of the party in government now: “Leave, you do not represent me.” To demand the resignation of a government that has introduced the large series of deep austerity measures not part of its election platform is, for him, simply logical.

“This is a path that has started and that has to continue,” Adrián said, reflecting on the protest movement's new focus on a reconsideration of the constitutional process. On October 23 or 25 there is another call to protest around the Congress. Spanish youth, who grew up in a good educational system and enjoyed many social rights, has been jolted. They are too awake, now, to simply sit back and accept their popularly-anointed status as a generation “without a future.”

4/03/2013

Artículo disponible en: <http://www.thenation.com/blog/173123/madrids-renaissance-occupied-spaces#>



Madrid's Renaissance of Occupied Spaces

Julia Ramírez Blanco and StudentNation on March 4, 2013 - 12:35 PM ET

Not many tourists know this, but Madrid is a capital city of squatting.

In all societies, in some form or another, there are young people who live in abandoned properties without the consent of the property owner. Political squatting, however, only really started after 1968, and arrived in Spain in the 1970s.



Kasa de la Muntanya, Barcelona, has squatted since 1989. Image via Wikicommons.

Since 1995, there has been a legal and cultural split between housing squats and squatted “social centers” (*centros sociales okupados*, or *okupas* for short) in Spain, as a result of a change to the [penal code](#), which dictates specific punishment in the form of daily fines if squatters intended to reside in a property. While live-in squatting has largely become a clandestine activity, political squats that use occupied spaces for various social activities try to make themselves highly visible, as models of alternative lifestyles and radical approaches to private property. Barcelona has historically had more squatted spaces than Madrid, but the capital city has been quickly catching up as a swath of new sites have been taken over in recent years. [Miguel Ángel Martínez](#), a sociologist at the Complutense University of Madrid who specializes in this topic, says squatting in Madrid is currently experiencing “a sweet moment.”

At the moment, there are more than thirty social centers in Madrid occupying entire buildings. These spaces are used to organize concerts, practice yoga, teach new dance steps, rehearse theater shows and

plan demonstrations. Counter-cultural leisure goes hand-in-hand with neighborhood services and political activity. The guiding principles of these *okupas* have to do with self-management and assembly-based decision making. Anarchy and autonomy are the prevailing ideologies but many people involved reject political labels, and prefer to build their own theory through actual modes of operation within the *okupas*.



A concert held in okupa Casablanca, for the space's first anniversary. Image via.

The squatting movement has been very influential in the structure of protest in Madrid. Several of the forty people who decided to sleep at the Puerta del Sol (Madrid's central square) on May 15, 2011—the event that gave birth to the 15M movement, Spain's precursor to the Occupy movement—were already part of the squatter scene. The protest camp that subsequently formed and occupied the square for nearly a month followed the self-management methodology of the squatters' social centers: in *okupas*, people come together in working groups that form committees to discuss issues. Decisions are made at general assemblies, and are based on consensus. Members of the squatting community brought these organizational principals to the 15M encampment, where they were widely popularized, becoming the structure of Occupy Wall Street's Zuccotti Park occupation. This use of *okupa* culture in mass protest, it turned out, also generated a renewed impulse to appropriate empty urban spaces.

After the Sol encampment ended, many working groups and committees began to meet at the squatted social centers. Others decided to squat for themselves. Martínez says that the number of social centers in Madrid has doubled since the emergence of the 15M movement.

Indeed, expansion was always a central goal: one common squatter slogan calls for “Ten, one hundred, one thousand *centros sociales!*” Here, we will look inside some of Madrid’s best-known squatted social centers:

Casablanca: The company which owned this building, situated near the Reina Sofía Museum in central Madrid, was involved in a corruption case nicknamed “*Malaya.*” Activists entered the property in 2010 to find the luxury apartment units unfinished and abandoned.



Image via.

Casablanca was one of the squats most involved in the protests of 15M and inherited most of the Sol encampment’s resources. These included its [library](#) and [archive](#), which contains thousands of [banners](#). After the social center was evicted on September 19, 2012 as part of a preventive repression against the 25S call to surround the congress in Madrid, activists decided to transfer Casablanca to a new building. [Raíces](#) (Roots), recently squatted by people from the Lavapiés neighborhood assembly, may be Casablanca’s new home.

Patio Maravillas: The first iteration of this “Wonder Courtyard,” which began in 2007, presented a different kind of squat: one that was more inclusive and open than its predecessors.



Graffiti in Patio Maravillas' first site. Image via [Escrito En La Pared](#).

The beautiful old school on Acuerdo Street was covered with particularly interesting graffiti, stencils and paintings, and unlike some of the other squats, one didn't have to be part of the punk subculture to feel comfortable there. After its dislodgement in 2010, Patio Maravillas moved to Pez Street, also in Madrid's Malasaña neighborhood. As their motto says: "For every eviction, another squat!" [*¡Un desalojo, otra okupación!*].

Eko: This space in the Carabanchel area of southern Madrid is in a former wholesale store, with a wide, open layout and few internal walls. First squatted in 2011 by members of Carabanchel's 15M neighborhood assembly, this social center has become an important cultural spot, where young people from the local working-class neighborhood get together and collaborate. One of its most interesting projects is the Popular University of Carabanchel (Universidad Popular de Carabanchel), which offers free German lessons, script-writing workshops and computer programming classes.

"The place is always full of people, doing all kinds of different things," one squatter named Nacho said.



The "Free Shop" in Eko. Image via.

La Morada: This building in central Madrid was taken over in 2012 by members of the Chamberí neighborhood assembly. Among other activities, there are weekly screenings of films (which are selected collectively) and regular dance lessons. Many assemblies meet there, and the feminist festival *Ladyfest* is using the center to prepare [this year's](#) venues.

Kairós: This closed bookstore of the Autonomous University of Madrid, one of the city's main universities, was squatted by a group of [students](#) on February 18, 2013. Already, some professors have decided to give free lessons there, while the campus authorities have left the squatters without electricity.



Kairós, an okupa within the former campus bookstore at Universidad Autonoma de Madrid. Image via.

According to a squatter named Marta, hers and her peers' efforts to maintain these *okupas* revolve around the "right to the city," a phrase used by French philosopher Henri Lefebvre to describe the demand for "a transformed and renewed access to urban life." The squatters feel the need "to fight the privatization of public space," and to assert their capacities for "self-organization and cultural self-management," Marta said.

These projects—and similar centers elsewhere in Spain—have found a new legitimacy in the current environment of economic crisis. More than ever, as a traditional squatters' slogan says, there are "many people without houses and many houses without people." [The fight](#) against the evictions of people who cannot afford to pay their mortgages has reopened the question of the relationship between housing as a human right and the damage done by real estate speculation.

Artículo disponible en: <http://re-visiones.imaginarrar.net/spip.php?article63>

Re-Visiones ISSN:2173-0040 # Dos - 2012
Beautiful Trouble o cómo moverse entre el arte y la revuelta
Julia Ramírez Blanco

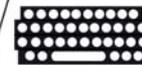
Beautiful Trouble. A toolbox for Revolution. Andrew Boyd y Dave Oswald Mitchell (eds.). OR Books, Nueva York y Londres 2012, 450 páginas

Beautiful Trouble podría traducirse como “Hermosos problemas”. El libro enuncia, diferentes principios y formas de proceder del activismo creativo, enumerándolas con la claridad y el pragmatismo de unas instrucciones de uso. No es casualidad que Andrew Boyd, importante figura dentro de este campo, haya protagonizado campañas satíricas como *Billionaires for Bush* [*Millonarios a favor de Bush*], uno de los casos de estudio del libro [1]. Junto con Dave Oswald Mitchell, Boyd actúa como coordinador de la autoría múltiple a cargo de diez colectivos y “docenas de artistas y activistas provenientes de todo el mundo” que buscan transmitir un conocimiento íntimamente ligado a la praxis.



Fig. 1

Beautiful Trouble divide sus entradillas a doble página en “tácticas”, “principios”, “teorías” y “casos de estudio”. En cada una de ellas se discuten las ventajas e inconvenientes, mencionando ejemplos reales y haciendo un listado de secciones relacionadas dentro del propio libro [2]. Resulta interesante que movimientos sociales que han sido etiquetados como parte de una cultura del *hazlo tú mismo* por basarse en la acción directa y tratar de no delegar la responsabilidad en otros, adopten un formato que emula el *hazlo tú mismo* del bricolaje. Se trata de montar una revuelta como quien monta una estantería sueca: el



libro se autoproclama *una caja de herramientas para la revolución*, una especie de kit insurgente, listo para ser puesto en práctica.



Greenpeace Nuclear Free Seas campaign: British aircraft carrier Ark Royal in Hamburg harbor. © Greenpeace/Vannemann, Dieter

projected in real time. With a laser pointer, people on the street can write messages to others inside a building, whether they're friends and family in jail or a CEO in his corner office.

Projections help us up-end the power dynamic. The buildings of the powerful can feel so big and our voices and protest signs so small. But when a huge "99%" bat signal lights up the night sky, or you see your own handwriting scrawled

across a corporate HQ in real time, it begins to level the playing field. Small voices are writ large.

POTENTIAL PITFALLS: The technology is very powerful, "spectacular" in nature, and often under the control of one person or a small group who could potentially manipulate a large and impressionable crowd. This power needs to be kept accountable to the broader group, and should be wielded with great care.

BALANCE ART AND MESSAGE: When designing your action, let your imagination range far and wide. Consider, in particular, its site-specific nature, and look for ways the medium itself can highlight your message. Consider all the artful elements at work in the 2008 **Free Tibet projection** on the Chinese consulate in New York: the persecuted Tibetan activist was at that moment literally in hiding a world away, yet was able to speak directly to — and literally on — a massive institution that was complicit in his repression. His handwriting splaying across the marble facade in real time was at once defiant and intimate. His private act of dissent had become not just public but beautiful.

Related:

TACTICS

- Human banner* p. 56
- Banner hang* p. 12
- Détournement/Culture jamming* p. 28
- Media-jacking* p. 72
- Mass street action* p. 68

THEORIES

- Action logic* p. 208
- Points of intervention* p. 250
- Ethical spectacle* p. 230

CASE STUDIES

- 99% bat signal* p. 278
- Koch guerrilla drive-in* web

KEY PRINCIPLE

at work

OTHER PRINCIPLES AT WORK:

- Make the invisible visible* p. 152
- Make your actions both concrete and communicative* p. 154
- Do the media's work for them* p. 124
- Know your cultural terrain* p. 142
- Stay on message* p. 178
- Show, don't tell* p. 174
- Consider your audience* p. 118
- Think narratively* p. 186
- Reframe* p. 168

TACTIC: General strike

53

Fig. 2

Para Boyd los textos deberían leerse “antes de salir a la calle o después de haber salido, cuando uno se sienta a reflexionar y planificar la próxima acción”. Conocimientos acumulados durante décadas son presentados de forma sencilla y pragmática, haciendo que *Beautiful Trouble* pueda servir como puente entre generaciones o como una suerte de genealogía práctica. La licencia *creative commons* hace que estos textos sean accesibles de forma libre, sin las restricciones del copyright.

La mayor parte de las acciones y casos de estudio tienen un modo de proceder creativo centrado en la producción de simbolismo y en la generación de imágenes. En el [vídeo promocional](#) del libro se nos anuncia que “los movimientos sociales de hoy borran las diferencias entre el artista y el activista, entre el hacker y el soñador”. En muchas ocasiones se utiliza el humor como recurso político: *Beautiful Trouble* es un libro divertido y audaz que provoca la lectura sonriente. Sus tesis se leen entre líneas, quedando implícitas bajo un aspecto poco pretencioso [3].



Fig. 3

Si aceptamos que hay una suerte de corriente o rama híbrida, de un activismo creativo situado entre el arte y la acción política, este libro podría funcionar como una suerte de canon de autores, ideas y prácticas. En ese sentido, *Beautiful Trouble* tiene sus propias preferencias y olvidos: el marxismo aparece prácticamente borrado, la ideología no se hace explícita y destaca una cierta sensibilidad pop donde las campañas estadounidenses tienen un claro protagonismo. La compilación nace siendo consciente de las carencias implícitas en un formato que tanto debe al de un diccionario: en un gesto más simbólico que práctico, el libro deja páginas en blanco para que un lector activo pueda rellenarlas con reflexiones o crónicas de acción callejera.

Leyendo acerca de propuestas que van desde el teatro de guerrilla a la huelga general, uno no puede dejar de reflexionar acerca de la eterna cuestión de los límites del arte, o, en este caso, las limitaciones del activismo creativo. Ante estas preguntas, Andrew Boyd afirma que, en un sentido estricto, “la intervención creativa puede llamar la atención acerca de un asunto, pero es importante comprender que

deben suceder muchas cosas para que se produzca un cambio social”. Sin embargo, la cuestión no es tan sencilla:

“En un sentido más amplio se puede definir la intervención creativa como un movimiento real. Podría decirse que la revolución egipcia no fue más que una enorme acción creativa revolucionaria. En ese sentido no hay límites porque tu pieza creativa es tu pieza revolucionaria” [1].

Beautiful Trouble es una invitación a pensar a través de la praxis y así probar la elasticidad de esas finas barreras que separan al arte de la vida, al mundo soñado del mundo presente. Todo ello con la actitud lúdica de las mejores vanguardias [4].



Fig. 4

Notas

[1] Entrevista personal con la autora, 13.11.2012

Artículo disponible en:

[Re-Visiones](#) ISSN:2173-0040 # Tres - 2013

Punk sin punk

[Julia Ramírez Blanco](#)

"Punk: Chaos to Couture
The Metropolitan Museum of Art, New York
09.05-14.08.2013"

La exposición *PUNK: Chaos to Couture* se plantea como una muestra que explora la influencia del punk sobre la alta costura. Su recorrido comienza con la recreación de dos espacios: los baños del mítico club *CBGB* en Nueva York y la tienda *Seditionaries* de Londres. La música suena alta, como en un bar o en una tienda de ropa estridente.

Las siguientes salas, tituladas por la exhortación punk al 'hazlo tú mismo', están pobladas por maniqués blancos que visten trajes de altísima costura. El comisario de la muestra, Andrew Bolton, afirma tomar el punk como *estética* y no como *actitud*. Sin embargo, y pese a una absoluta profusión de imperdibles de oro y telas de satén que fingen bolsas de basura, muchas veces se pierde la referencia al punk, que en ocasiones desaparece incluso en su versión epidérmica de mero vocabulario visual.

Lo cierto es que apenas se muestran trajes o imágenes 'históricas' de los años setenta: entre 95 piezas, aproximadamente 60 son posteriores a 2006. Esto significa que los trajes de Comme des Garçons, Junya Watanabe, Givenchy o Karl Lagerfeld se ofrecen para su compra dentro del circuito de tiendas de lujo que recorre Nueva York. Esto es punk de pasarela y a veces parece, simplemente, una operación de legitimación estética para ayudar al comercio del lujo.

Diversos autores han rastreado la influencia de las vanguardias históricas y, sobre todo, del situacionismo en los orígenes del punk. Con su intención de escandalizar y provocar a la clase media, el punk enlaza con la línea vanguardista que busca indignar a la burguesía y separarse de sus ambiciones, consideradas mediocres. Vinculando el punk con la alta costura, la exposición podría querer introducir las excentricidades del diseño lujoso dentro de una genealogía de contestación cultural. Si aceptásemos esta narración, el elitismo de la alta costura se relacionaría con la 'autonomía' y la 'libertad' que la sociedad occidental ha reservado a la esfera del arte.

Tras una oleada de merecidas críticas desde distintos medios, la exposición no parece haber dejado huella alguna. La contracultura se proyecta en la alta cultura, en la baja cultura y, también, en la disidencia. En ese sentido, conviene recordar hoy algunos lemas, con sus lecciones importantes. Los punks habían perdido la esperanza: NO HAY FUTURO (NO FUTURE); vivamos el presente. El punk había perdido el respeto: NO HAY HÉROES (NO HEROES); nadie tiene derecho a dominarnos. Y el punk había recuperado la agencia: HAZLO TÚ MISMO (DO IT YOURSELF). Está en nuestras manos lo que quiera que queramos hacer; nadie lo hará por nosotros. Yendo en direcciones que no confluyen ni con el Metropolitan ni con la sede neoyorquina de Chanel, está claro que los movimientos sociales son, en cierto sentido, herederos del espíritu punk. Prueba de ello es cómo el grupo JUVENTUD SIN FUTURO ha transformado el grito de rabia en una reclama política, útil para tomar la calle.

[Los descampados de promisión de Lara Almarcegui](#)

[Julia Ramírez Blanco](#)

[Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte](#), ISSN-e 1579-7414, N.º. 11, 2012, págs. 231-241

Artículo disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/653/65328802016.pdf>

LOS DESCAMPADOS DE PROMISIÓN DE LARA ALMARCEGUI

Data recepción: 2011/07/26

Data aceptación: 2012/10/12

Contacto autora: julia.ramirez.blanco@gmail.com

Julia Ramírez Blanco

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN:

Existe desde hace años toda una corriente de artistas que trabajan en torno al *terrain vague*, un espacio sin definir que evidencia las contradicciones urbanas. Frente a los numerosos creadores que intervienen en estos lugares vacíos, en el presente texto nos centramos en la obra de Lara Almarcegui, cuyos gestos sutiles, sin alterar la materialidad del territorio, cambian su contexto perceptivo. Tras analizar los distintos formatos a través de los cuales elabora su discurso, tratamos de comprender la propuesta urbana que se encuentra latente en su trabajo.

Palabras clave: Lara Almarcegui, post conceptualismo, *terrain vague*, intervenciones en el espacio público, teoría urbana.

ABSTRACT:

For a number of years now a great many artists have been developing their discourses around the *terrain vague*, an undefined space revealing urban contradictions. Though there are many creative minds operating in these empty spaces, we will focus in this text on the work of Lara Almarcegui, whose subtle gestures change the context in which we perceive the physical space, without actually altering the space itself. After analysing the various formats she uses to develop her discourse, we will seek to gain an understanding of the urban proposal latent in her work.

Keywords: Lara Almarcegui, post-conceptualism, *terrain vague*, public performances, urban theory.

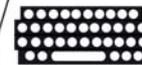
1. INTRODUCCIÓN

*Son, en definitiva, lugares externos, extraños, que quedan fuera de los circuitos, de las estructuras productivas. Son islas interiores vaciadas de actividad, son olvidos y restos que permanecen fuera de la dinámica urbana*¹.

El arquitecto Ignasi de Solà-Morales, autor de esta paradójica definición del *terrain vague*, afirma detectar "un interés creciente, casi una pasión"² por este tipo de espacios. Efectivamente, desde las artes plásticas y la arquitectura asistimos en los últimos años a una proliferación de discursos que giran en torno al descampado.

El vacío urbano parece atraer gran parte de los intereses de una generación marcada por la especulación inmobiliaria, y por la dificultad para acceder a la vivienda que ésta genera³. El *terrain vague*, producido por el sistema constructivo, constituye un territorio paradójico en su vacío e inutilidad. Otro arquitecto, Luc Lévesque, destaca cómo las posturas se suelen polarizar en dos visiones contrapuestas, que representan la oposición binaria entre los partidarios del orden y los amantes del caos.

Para algunos, los solares constituyen zonas de marginalidad y deterioro; otros los perciben como entornos donde resulta posible la resistencia y el comportamiento liberador. Desde esta



232 Los descampados de promisión de Lara Almarcegui

Julia Ramírez Blanco

última perspectiva hablan numerosos creadores que sobre estos espacios indefinidos tratan de configurar territorios alternativos a la ciudad dominante. A pesar de ser muchos los que trabajan con estos lugares⁴, en el presente texto nos centramos en una sola artista, la española Lara Almarcegui, cuyo trabajo con los descampados muestra una particular coherencia, que aúna lo reflexivo y lo poético. Tras analizar su evolución y su desarrollo a través de tres formatos distintos (guías de terrenos vacíos, aperturas de descampados y preservación del *terrain vague*), trataremos de comprender la propuesta urbana que se encuentra implícita en su obra.

Almarcegui nace en Zaragoza en 1972 y estudia Bellas Artes entre 1991 y 1995 en la Universidad de Cuenca. Durante este período adquiere experiencia internacional, pasando un año en Lisboa y otro en Hamburgo. Más tarde, completa su formación en Nantes, desde donde se traslada a Ámsterdam. La artista comienza a exponer en momentos muy tempranos, adquiriendo un creciente reconocimiento: su obra ha podido verse en centros como el *Witte de With Center* de Róterdam, la *Barbican Art Gallery* de Londres o el Museo Reina Sofía de Madrid. Almarcegui ha participado también en diversas bienales como las de Liverpool (2004), São Paulo (2006), Sevilla (2006), Sharjah (2007), Gwangju (2008) o Taipei (2008 y 2010).

De su trabajo se desprende una fascinación persistente por los procesos de desaparición arquitectónica y sus legados materiales: demoliciones, ruinas, escombros. En concordancia con este interés, se sitúa su aproximación al descampado, un hueco que aparece periódicamente en la urbe contemporánea, como si fuera desvelado cuando se derriba un edificio. Durante más de una década, y "casi como en un programa"⁵, una parte importante de la producción de la artista gira en torno al *terrain vague*. Sin embargo, a diferencia de la mayor parte de creadores que se acercan a estos lugares, Almarcegui rehuye la idea de "rellenarlos" con algún elemento ajeno⁶.

En su concepción, añadir algo sería un proceder propio de la peor arquitectura: aquella que trata de construir sobre cualquier zona disponible. El solar aparece como un espacio valioso en sí mismo, sin que resulte necesario "instalar"

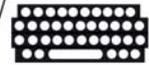
nada en él. Empleando diversas estrategias artísticas que no cambian la materialidad del entorno, trata de alterar el contexto perceptivo del mismo, siguiendo la tradición duchampiana del *ready made*, que se amplía hacia el espacio⁷. El "terreno encontrado", previamente existente, es presentado ante el espectador con la intención de que sea apreciado de una manera distinta.⁸

2. GUÍAS DEL HUECO

En 1996, con veinticuatro años, Lara Almarcegui se traslada a Ámsterdam para estudiar en *de Ateliers*, un prestigioso centro de investigación artística gestionado por un grupo de creadores⁹. Más allá del taller que allí se le ofrece, Lara se dedica a curiosear por los resquicios del edificio, entrando en áticos húmedos, habitaciones vacías y sótanos abandonados. Es así como surge la *Guide to non delimited rooms at de Ateliers*¹⁰ (*Guía de los lugares no delimitados en "de Ateliers"*), un subjetivo inventario que describe aquellas estancias deshabitadas que no tienen un uso preciso. Este pequeño cuaderno hecho de páginas fotocopiadas es dispuesto por su autora en la entrada de la escuela. A través de sus mapas y textos, ofrece una vivencia alternativa de la institución, en un recorrido por su espacio "inútil" (Fig. 1). Pese a que una gran pobreza de medios lo diferencia de obras posteriores, este trabajo seminal marca el comienzo de un corpus de publicaciones que reelabora el género de la guía¹¹.

En 1999 Almarcegui publica bajo este formato su primera aproximación creativa al *terrain vague*, el *Wastelands Map Amsterdam, a guide to the empty sites of the city*¹² (*Mapa de descampados de Ámsterdam, una guía a los lugares vacíos de la ciudad*). Aunque, por placer, ya visitaba solares antes de realizar esta obra¹³, es ahora cuando comienza a fotografiar y describir las parcelas vacías más interesantes de toda una ciudad. Al principio del libro, un mapa muestra la ubicación de los terrenos a los que se refieren las páginas siguientes (Fig. 2). Textos y hermosas fotografías en blanco y negro documentan cada uno de ellos, describiéndolos de manera individualizada, con un enorme cuidado.

Parece que el origen de estos trabajos se encuentra en las guías de arquitectura, que Almar-



5th attic

The best thing to do here is to get up on a chair and, by leaning against the wall, look over it. You will be able to see along under the roof. The view is of a dark space, an insulation cavity that stretches over all the top floor rooms. Above this space, another smaller roof slopes upwards and above it yet another even smaller one. Each one is connected to the next by a small flat space and each slopes at a more acute angle. This building is surprisingly reminiscent of a gothic cathedral. The strangest thing about these attics is their total inaccessibility from visual conditions outside. They remain unchanged by blinding sunlight or weak daylight, they are always the same, 24 hours a day, all the year round. At the same time, they have a stronger connection with the weather than any other room: these are chambers for feeling the city with all the senses except sight.

Fig. 1. Guía a los lugares indefinidos en de Ateliers, 1997.

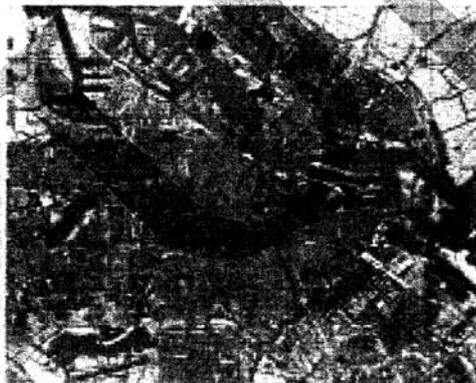


Fig. 2. Mapa de descampados de Amsterdam, 1999.

También, en algunos casos, la autora analiza un único descampado, seleccionado por su singularidad o por su carácter especialmente efímero. Aunque la estructura de estas publicaciones presenta variaciones mínimas, cada lugar impone el sello único de sus propias peculiaridades²⁰.

La edición de estos pequeños libros se concibe como una obra no comercial, y en su lectura se nos revela un curioso género literario, de carácter icónico-verbal. Cada una de las instantáneas brinda la contemplación estética de paisajes accidentales, normalmente despreciados o ignorados²¹. Percibimos en los solares elementos contrapuestos, que pertenecen a la vez al campo y a la ciudad, formando horizontes híbridos y paradójicos (Figs. 3 y 4). A través del conjunto de las imágenes, se siente el extraño poder de atracción de estos espacios, situados entre el abandono y la posibilidad. Al margen de lo escrito, el componente visual de estos pequeños libros permite una ojeada poética, una excursión imaginaria por los terrenos breves que genera el

cegui decide hacer *en negativo*, cartografiando huecos en vez de construcciones¹⁴. Satisfecha con el funcionamiento del formato, lo utiliza de manera recurrente en los años que siguen, para retratar los solares de urbes tan dispares como Lund (2005)¹⁵, São Paulo (2006)¹⁶, Bilbao (2008)¹⁷, Londres (2009)¹⁸ o Nueva York (2010)¹⁹.

234 *Los descampados de promisión de Lara Almarcegui*

Julia Ramírez Blanco



Fig. 3. Mapa de descampados de Amsterdam, 1999.



Fig. 4. Guía de descampados del valle del río de Lea, 2009.

paréntesis entre la demolición de un edificio y la construcción del siguiente.

3. HISTORIAS DE SOLARES

Los textos de las guías son el resultado de una esmerada investigación acerca de cada solar. En esta suerte de pequeñas biografías de la tierra, se nos narra la historia de cada parcela,

enunciándose los distintos usos que le han dado sus antiguos y sus nuevos propietarios a lo largo del tiempo. Los relatos están llenos de cuestiones políticas: el nacimiento y la desaparición de los descampados nos remiten a los altibajos del desarrollo industrial, a las variables inversiones culturales o a los cambios en la especulación inmobiliaria. Almarcegui en sus escritos resalta también cómo estas modificaciones condicionan a su naturaleza, en forma de una vegetación salvaje que va reapareciendo según se instala el abandono.

Con el tiempo, los terrenos vacíos llegan a albergar ecosistemas propios, poblados por especies endémicas. Así, pueden llegar a conformar pequeñas reservas naturales en el corazón mismo de la urbe.

Las guías pretenden llamar la atención sobre aspectos positivos del hueco urbano:

presento los descampados como un lugar especial, una experiencia única, donde están



sucedendo cosas que no suceden en el resto de la ciudad. (...) [H]ay una naturaleza, una vegetación, una libertad. Como un paraíso en cada terreno²².

Lara Almarcegui concibe las parcelas vacías como territorios edénicos, cotos de lo excepcional y lo maravilloso. Su amor por el paisaje abandonado es propio de una lectora entusiasta del "Tour por los monumentos de Passaic" de Robert Smithson²³. Por otra parte, su insistencia en la autonomía que ofrece el descampado es el de una apasionada de aquel Henry David Thoreau que relata su retiro de dos años y dos meses en el bosque de *Walden*²⁴. En sus escritos y declaraciones, la artista reitera su concepción del solar como espacio de libertad: si la utopía tradicional soñaba con la organización absoluta, para Almarcegui el *buen lugar* se encuentra en la indefinición y en la infinita posibilidad que ésta implica.

Las guías surgen como una exhortación a que otras personas disfruten del descampado. En estas publicaciones, el *terrain vague* se presenta como un sitio para la placentera visita: se propone un recorrido por otra ciudad dentro de la ciudad, la urbe de los huecos que nos ofrecen refugios de libertad. Y sin embargo, muchos de los terrenos retratados resultan inaccesibles de manera legal. En la poética de Almarcegui subyace la curiosidad humana por aquello que se adivina tras los muros. Late el impulso de entrar donde está prohibido hacerlo. Y la esperanza infantil de encontrar un paraíso cruzando una puerta cualquiera. Aunque la artista salta paredes y verjas, pronto empieza a desarrollar proyectos que posibilitan un acceso legal y colectivo. Comienza a buscar el permiso pertinente para poder pasar al otro lado.

4. APERTURAS

Aproximadamente a partir del año 2000 Almarcegui inicia una serie de obras que consisten "básicamente en abrir puertas"²⁵. La artista emprende un tipo de trabajo que parte de la negociación como método. El pacto con los propietarios de los solares se convierte en precondition necesaria para el desarrollo de un proyecto que no siempre resulta posible concluir:

(...) en Ámsterdam el ayuntamiento no me permitió abrir un descampado, esgrimiendo que la apertura pondría en peligro la salud de la población. En Bruselas logré abrir un descampado durante un día, y quien quiso pudo entrar a un solar del centro que normalmente estaba cerrado con llave. En Alcorcón, Madrid, durante una semana abrí un descampado²⁶, un terreno privado al que habitualmente estaba prohibido el acceso; no transformé el terreno ni coloqué nada en su interior, y en él se discutió espontáneamente sobre el pasado y el futuro del lugar²⁷. (Fig. 5)

Estas acciones suponen un importante paso en la evolución de su autora: ya no se trata solamente de explorar, de colarse por los resquicios y compartir la experiencia. A partir de este momento se produce una reivindicación explícita del suelo. La intención manifiesta de estos trabajos es "cuestionar el uso del espacio público y la propiedad privada"²⁸, siguiendo el "deseo de recuperar un territorio para los ciudadanos"²⁹. Durante unos días, parcelas previamente cercadas se convierten en sitios accesibles para cualquiera. Esta apertura altera la urbe de forma perceptible: "abrir un descampado quizás sea el cambio mínimo. Desde luego no es rellenarlo ni construirlo, pero sí que hay un cambio real, en la ciudad y en la calle"³⁰.

Las intervenciones nos hacen pensar en una nostalgia de aquellas prácticas conocidas popularmente como de *desalambrado*, término que aúna diversos tipos de destrucción de aquellas barreras que delimitan la propiedad de la tierra. La propia Almarcegui señala cómo la evolución



Fig. 5. *Abrir un descampado*, Bruselas, 2000.



236 *Los descampados de promisión de Lara Almarcegui*

Julia Ramírez Blanco

de sus *aperturas* avanza en esta dirección³¹: algunos proyectos posteriores buscan eliminar totalmente la barrera. Después de numerosos intentos frustrados, por primera vez en 2009 la artista logra derribar el muro que cercaba una parcela vacía en la ciudad de Burdeos³² (Fig. 6). Un año después, realiza lo propio con un solar de Córdoba, Argentina³³.

Este gesto de borrar el límite que demarca provoca una impactante alteración del paisaje urbano, pues "hace que el terreno forme parte de la calle"³⁴, creando "una repentina situación de naturaleza, de ruina en la acera"³⁵.

Frente a la acción más leve de abrir la puerta, derrumbar la barrera resulta mucho más radical y es por tanto más difícil de conseguir: estos trabajos solamente han podido concluirse en dos ocasiones. Ideológicamente, nos encontramos con una obra mucho más fuerte, donde el arte se convierte en una herramienta de *desalabrado*, que permite acabar con los límites materiales impuestos por la propiedad del suelo³⁶. Lara Almarcegui declara su convencimiento de que "un acto pequeño, pero a escala 1:1, a escala real, puede ser significativo"³⁷. Sin embargo, conviene recordar que estas alteraciones ciudadanas pactadas, de carácter excepcional, y dentro del medio artístico, constituyen un *desalabrado* de carácter simbólico.

Las aperturas de la artista son acciones poéticas, esbozos de una posibilidad. La repentina desaparición de la valla que cerca la tierra evoca el resultado de una hipotética acción vandálica, revolucionaria o reformista. En estas intervenciones se configura el boceto apenas sugerido de una ciudad sin muros.



Fig. 6. Terreno abierto Rue Fleche, Burdeos, 2009.

5. SALVACIONES

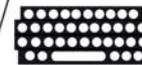
*Sucedió como consecuencia del desarrollo de mi trabajo: primero quise conocer en profundidad un lugar específico; para hacerlo, tuve que encontrar distintas maneras de investigarlo y llegar a conocerlo mejor, lo cual frecuentemente me exigía pasar el mayor tiempo posible en ese lugar. Y la consecuencia lógica de estar mucho en un lugar es reclamarlo u okuparlo*³⁸.

En 2003 Lara Almarcegui recibe el encargo de hacer una obra permanente para el puerto de Róterdam. La artista decide que su propuesta consista en mantener sin urbanizar un terreno durante al menos quince años. El proyecto, sobriamente, se titula *A Wasteland in Rotterdam Harbour 2003-2018 (Un descampado en el puerto de Róterdam 2003-2018)*. Su autora la describe como "un experimento consistente en dejar un lugar sin definir para que, así, todo en él ocurra por azar, y no correspondiendo a un plan determinado"³⁹ (Fig. 7). En los años siguientes, logra preservar otros solares, durante lapsos de tiempo que varían. Algunos ejemplos son los de Genk (2004-2014), Matadero de Arganzuela (2005-2006) o Ribera del Ebro (2008).

Los terrenos son elegidos por su singularidad y belleza, y muchos de ellos se sitúan próximos al agua. La intervención de Almarcegui hace que perduren: el *terrain vague*, generalmente condenado a una desaparición rápida, es artificialmente protegido de la especulación inmobiliaria. Aparece la idea de alterar la temporalidad, convirtiendo en duradero lo efímero.



Fig. 7. Un descampado en Róterdam, 2003-2018.



En la mayoría de los casos, los terrenos preservados pertenecen a la administración pública o, en ocasiones, a fábricas de gran tamaño. La negociación continúa siendo el paso previo a la realización de unos proyectos donde la propiedad se mantiene, alterándose la utilización de las parcelas. Éstas son cedidas en préstamo, como en un extraño alquiler donde la tierra permanece intencionalmente improductiva durante períodos que van de uno a quince años. La artista dice no aspirar a la compra del suelo, pues afirma valorar más el uso que la posesión. Quizás por eso no plantea cambiar la tierra de dueño, sino sólo "protegerla" de ser edificada. El arte se configura como un artificio para preservar el abandono y hacer avanzar la ruina. La naturaleza, aliada con el tiempo, se encarga de crear la obra.

Almarcegui no concibe estos lugares vacíos con un fin social, sino que los entiende como espacios cuya existencia misma resulta primordial, al margen de cualquier utilidad posible. Aunque permanecen abiertos, el grado de accesibilidad de los solares varía según las peculiaridades de cada uno.

En el caso de Róterdam, el "descampado salvado" se sitúa detrás de un edificio, lo cual hace que para llegar hasta él sea necesario llamar a un timbre. Por esta razón, es utilizado fundamentalmente por los empleados que trabajan en el inmueble. Muy diferente es la situación de la zona de exuberante vegetación que Almarcegui preserva en Genk. Entrar es tan sencillo que, para quien no la conozca, la dimensión "artística" pasa totalmente inadvertida frente a lo espectacular de la naturaleza. Los paseantes se encuentran con "una magnífica chopera con praderas y restos de huertas y cabañas abandonadas, árboles frutales e incluso un pequeño arroyo con un puente, canales y terrenos empantanados"⁴⁰. El espacio, sin vallar, está rodeado por un carril para bicicletas que a menudo recorren los excursionistas.

En este tipo de obras tan solo la presencia de discretos carteles indica un supuesto carácter "artístico" del territorio. En ellos se nos plantea la idea de la *intervención camuflada*: la artista selecciona lugares que ya existían, y no altera en nada su aspecto. El público suele consistir en *paseantes*, que disfrutan del entorno de manera casual, sin tener conciencia de la condición "ar-

tística". Las huellas del arte se disuelven cuando éste se ocupa de conservar en vez de tratar de generar objetos nuevos. Pero esta preservación artificial permite que se generen lugares que, sin ella, no hubieran podido desarrollarse: jardines secretos, jardines salvajes, como el que se encuentra en Genk⁴¹ (Fig. 8).



Fig. 8. Un descampado en Genk, 2004-2014.

6. TAIPEI

Un lugar salvado especialmente poético es la pequeña isla preservada en Taipei, que en su condición de solar flotante muestra resonancias de la más pura tradición utópica: como en un juego de matrioskas, esta ínsula fluvial se sitúa a su vez dentro de la isla de Taiwán. El proyecto de *An empty terrain in the Danshui River, Taipei 2008-2018* (*Un terreno vacío en el río Danshui, Taipei 2008-2008*), en un primer momento garantiza que este espacio, que nunca ha sido urbanizado, continúe vacío durante al menos diez años más. Posteriores negociaciones logran que esta situación de excepción se prolongue de manera indefinida, es decir, "para siempre".

Generado por la acumulación de deposiciones del río Danshui, este descampado acuático tiene un tamaño de casi tres hectáreas, sujetas a la variación diaria de las mareas y al cambio estacional de las lluvias. El contorno del territorio es por ello cambiante, difícil de cartografiar. Sus peculiaridades geográficas y las características de su ecosistema son descritas en una pequeña guía, que se edita con ocasión de la Bial⁴². Sin embargo, más allá de un estudio "objetivo", Almarcegui considera que el principal interés del islote estriba en "su potencial evocador"⁴³.



En la mayoría de los casos, los terrenos preservados pertenecen a la administración pública o, en ocasiones, a fábricas de gran tamaño. La negociación continúa siendo el paso previo a la realización de unos proyectos donde la propiedad se mantiene, alterándose la utilización de las parcelas. Éstas son cedidas en préstamo, como en un extraño alquiler donde la tierra permanece intencionalmente improductiva durante períodos que van de uno a quince años. La artista dice no aspirar a la compra del suelo, pues afirma valorar más el uso que la posesión. Quizás por eso no plantea cambiar la tierra de dueño, sino sólo "protegerla" de ser edificada. El arte se configura como un artificio para preservar el abandono y hacer avanzar la ruina. La naturaleza, aliada con el tiempo, se encarga de crear la obra.

Almarcegui no concibe estos lugares vacíos con un fin social, sino que los entiende como espacios cuya existencia misma resulta primordial, al margen de cualquier utilidad posible. Aunque permanecen abiertos, el grado de accesibilidad de los solares varía según las peculiaridades de cada uno.

En el caso de Róterdam, el "descampado salvado" se sitúa detrás de un edificio, lo cual hace que para llegar hasta él sea necesario llamar a un timbre. Por esta razón, es utilizado fundamentalmente por los empleados que trabajan en el inmueble. Muy diferente es la situación de la zona de exuberante vegetación que Almarcegui preserva en Genk. Entrar es tan sencillo que, para quien no la conozca, la dimensión "artística" pasa totalmente inadvertida frente a lo espectacular de la naturaleza. Los paseantes se encuentran con "una magnífica choppera con praderas y restos de huertas y cabañas abandonadas, árboles frutales e incluso un pequeño arroyo con un puente, canales y terrenos empantanados"⁴⁰. El espacio, sin vallar, está rodeado por un carril para bicicletas que a menudo recorren los excursionistas.

En este tipo de obras tan solo la presencia de discretos carteles indica un supuesto carácter "artístico" del territorio. En ellos se nos plantea la idea de la *intervención camuflada*: la artista selecciona lugares que ya existían, y no altera en nada su aspecto. El público suele consistir en *paseantes*, que disfrutan del entorno de manera casual, sin tener conciencia de la condición "ar-

tística". Las huellas del arte se disuelven cuando éste se ocupa de conservar en vez de tratar de generar objetos nuevos. Pero esta preservación artificial permite que se generen lugares que, sin ella, no hubieran podido desarrollarse: jardines secretos, jardines salvajes, como el que se encuentra en Genk⁴¹ (Fig. 8).



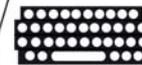
Fig. 8. Un descampado en Genk, 2004-2014.

6. TAIPEI

Un lugar salvado especialmente poético es la pequeña isla preservada en Taipei, que en su condición de solar flotante muestra resonancias de la más pura tradición utópica: como en un juego de matrioskas, esta insula fluvial se sitúa a su vez dentro de la isla de Taiwán. El proyecto de *An empty terrain in the Danshui River, Taipei 2008-2018* (Un terreno vacío en el río Danshui, Taipei 2008-2008), en un primer momento garantiza que este espacio, que nunca ha sido urbanizado, continúe vacío durante al menos diez años más. Posteriores negociaciones logran que esta situación de excepción se prolongue de manera indefinida, es decir, "para siempre".

Generado por la acumulación de deposiciones del río Danshui, este descampado acuático tiene un tamaño de casi tres hectáreas, sujetas a la variación diaria de las mareas y al cambio estacional de las lluvias. El contorno del territorio es por ello cambiante, difícil de cartografiar. Sus peculiaridades geográficas y las características de su ecosistema son descritas en una pequeña guía, que se edita con ocasión de la Bienal⁴². Sin embargo, más allá de un estudio "objetivo", Almarcegui considera que el principal interés del islote estriba en "su potencial evocador"⁴³.

Julia Ramírez Blanco



238 *Los descampados de promisión de Lara Almarcegui*

Julia Ramírez Blanco

Fotografías tomadas por la artista nos muestran un paisaje sugestivo, propicio a la contemplación soñadora (Fig. 9)⁴⁴. En ellas, el disparador de la cámara se sitúa en un lugar desde donde la isla adopta la forma de una suerte de flecha torcida. Su vértice más lejano apunta al agua y, más allá, hacia la lejana ciudad de la orilla. En estas imágenes el pequeño terreno parece un ente navegador a punto de desembarcar, avanzando quizás hacia el horizonte de los rascacielos.

Al decidir la protección de este espacio, Almarcegui lo convierte en un lugar ajeno al progreso humano, donde reinan los ritmos naturales, pese a que alrededor se sitúen las aceleradas cadencias urbanas. La isla física se hace isla metafórica, territorio a-islado, extraño a la ciudad en la que se inserta. Con el paso de los años, entre la previsible edificación del resto de la zona, desde las dos orillas del río podrá contemplarse, flotando, una pequeña franja de verde. Almarcegui entonces habrá creado una *vedutta* para aquellos que en Taipei caminen junto al agua. Éstos disfrutarán de la paradoja visual de un peculiar parque flotante, en medio de una metrópoli.

En este tipo de obras, el sentido ecologista resulta explícito⁴⁵. No solamente se otorga un importante papel a la naturaleza, creando una suerte de reserva natural ciudadana, de malas hierbas y alimañas. Frente a la frecuente protección de especies en peligro de extinción que llevan a cabo diversas asociaciones, Lara Almarcegui hace lo propio con aquellos lugares que corren el riesgo de desaparecer. Su labor es la de protección de ecosistemas urbanos amenaza-



Fig. 9. *Un terreno vacío en el río Danshui, 2008*.

dos. La reiteración del mismo tipo de proyectos se justifica en este sentido:

*los trabajos sobre descampados, sea preservarlos, sea abrirlos, sea escribir sobre ellos me parece que siempre están bien. Cuando veo cuánta construcción hay alrededor cada vez me hacen más falta*⁴⁶.

Como los demás terrenos vacíos que Almarcegui preserva, la intervención de Danshui contiene una gran afirmación asertiva: el *terrain vague*, que interesa a la artista "más que ningún discurso"⁴⁷, es un lugar valioso para la ciudad. Un espacio que debe mantenerse tal cual es, permitiendo que desarrolle sus propias dinámicas.

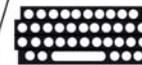
7. CONCLUSIÓN: URBE GRUYERE

La presencia del poder invita a escapar de su presencia totalizadora, el confort sedentario llama al nomadismo desprotegido; el orden urbano llama a la indefinición del *terrain vague*.⁴⁸

Ignasi de Solà Morales es uno de los principales defensores de la especificidad del descampado. En diversos textos, reivindica la necesidad de mantener sus cualidades de vacío y ausencia, sin tratar de insertar los solares dentro de la planificación general de una ciudad basada en lo productivo⁴⁹. Acorde con esta concepción, se encuentre el activismo artístico de Lara Almarcegui.

Para ella, el nivel más básico de su obra se encuentra en la oposición a un urbanismo del control y el consumo. A "la idea de que arquitectos que luego son constructores, urbanistas y, por supuesto, políticos, crean contenedores, y los habitantes de la ciudad los rellenos con cosas que nos compramos"⁵⁰. A lo largo de su evolución, el trabajo va haciéndose más radical, yendo desde la labor de documentación de las guías al activismo de las aperturas y salvaciones. Más allá de su carácter crítico, este corpus de obras destaca por su carácter propositivo.

Abrir temporalmente un descampado al público supone una reclamación social: una pequeña conquista para la ciudadanía, expan-



diendo por un momento el espacio público. Los descampados "preservados" crean reservas de naturaleza bastarda, suerte de parques indómitos, garantizando que perdure el vacío en la ciudad. Ambas prácticas contienen una implícita propuesta urbana. De su conjunción se destilaría algo que podemos llamar "anurbanismo", parafraseando la definición de Gordon Matta-Clark, de la "anarquitectura" como el espacio entre los edificios⁵¹: el "anurbanismo" de la artista española se ocuparía de la tierra vacía. Para tratar de comprender mejor su proposición, podemos llevar los proyectos de Almarcegui a una ficticia gran escala.

Si se multiplicase la presencia de los descampados abiertos y perdurables, se consolidaría la "ciudad gruyère", cuya densidad quedaría rasgada por una profusión de huecos protegidos. Éstos pasarían a cumplir un papel activo en la metrópoli, configurando islas de libertad según la concepción de Almarcegui. En conjunto, estos solares "liberados" constituirían una especie de fragmentaria tierra común, no necesariamente para el aprovechamiento, tal y como se entendió durante siglos el *commons* en Europa: este sería, en cambio, como un territorio para la naturaleza salvaje y la utilización humana no reglada. Un conjunto de lugares donde los ciudadanos podrían refugiarse de la ciudad capitalista.

En esta propuesta de zonas autónomas⁵² percibimos una cierta herencia del pensamiento anárquico. Almarcegui considera lógico que la tierra sea de propiedad colectiva. Sin ser militante, simpatiza con algunas prácticas vinculadas al anarquismo, corriente con la que se identifica fundamentalmente a través de la figura precursora y heterodoxa de Henry David Thoreau. Cuando habla sobre el uso ideal de los descampados, la artista se refiere al disfrute común,

pues para ella el *terrain vague* debería ser accesible al uso de quien quiera entrar en él:

Pueden ser los vecinos, puede ser el visitante, el turista que está agobiado de tanto monumento y se quiere fumar un cigarro tranquilo... Puede ser la loca que da de comer a los gatos, alguien que quiera volar una cometa... En fin [allí podría realizarse] toda la actividad que no tiene espacio en el resto de la ciudad⁵³.

En su obra, el descampado invierte su sentido originario. Terrenos que generalmente surgen como espacios residuales en los procesos de especulación inmobiliaria se convierten en un freno y en una alternativa a estos mismos procesos. El abrir (o eliminar) las verjas que impiden el uso del descampado suspende por un momento la infranqueable división entre el espacio público y el privado. El proteger algunos solares permitiendo su desarrollo, ofrece un paréntesis espacial en la oposición binaria entre la planificación absoluta del asfalto y la aparente indeterminación de la naturaleza salvaje. Así, las intervenciones de la artista resuelven simbólicamente contradicciones urbanas que han generado el propio hueco urbano, y borran temporalmente conflictos que parecen irresolubles.

Los descampados intervenidos por Almarcegui pretenden ser un refugio. Una tierra de promisión dispersa, frente a aquella ciudad de especuladores que no nos pertenece. La creadora no parece tener en cuenta la marginalidad y la delincuencia que podrían instalarse en sus terrenos francos. Su obra busca garantizar que entre empresas, comercios y viviendas se sitúe el *terrain vague*. Una tierra de nadie que es terreno de todos: zona abierta a los ciudadanos libres y a la naturaleza sin domesticar.



240 Los descampados de promisión de Lara Almarcegui

Julia Ramírez Blanco

NOTAS

¹ I. de Solà-Morales, "Urbanité Intersticielle", *Inter Art Actual*, 61, 1995, pp. 27-29. Citado en F. Careri, *Walkscapes*, Gustavo Gili, Barcelona, 2009, p. 40.

² I. de Solà Morales, *Presente y futuros. La arquitectura en las ciudades*, COAC/CCB/Actar, Barcelona, 1996, pp. 10-23.

Accesible en http://www.urbanoperu.com/filesitos/Presente_y_Futuros%5B1%5D%20Sola.pdf [Consultado: 19/01/2011].

³ Esta situación se hace especialmente patente en España, donde han surgido plataformas como *V de Vivienda*, desde donde se afirma que en nuestro país la vivienda es "la más cara del mundo" en relación con los salarios. Véase: <http://www.vdevivienda.net/> [Consultado: 30/03/2011]

⁴ Algunos ejemplos serían el arquitecto Santiago Cirugeda o los artistas Jan Kopp y Rahel Hegnauer.

⁵ Entrevista personal inédita de la autora con Lara Almarcegui, Madrid, 15.02.2011.

⁶ La artista, en su voluntad de no "intervenir" coincide con el colectivo de arquitectos italianos *Stalker, osservatorio nomade*. Véase la página web de estos últimos: <http://www.osservatorionomade.net> [Consultado: 7/03/2011]

⁷ "[U]n ready-made es algo "ya hecho" o previamente fabricado. El artista no crea, en el sentido tradicional, sino que elige entre los objetos del universo industrial o (en menor medida) natural". Cfr. J. A. Ramírez, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993. En su selección de espacios, Lara Almarcegui continúa una tradición que, partiendo del dadaísmo, pasa por el *object trouvé* surrealista. A través de sus textos, podemos ver como su obra acusa la influencia de lo "insólito cotidiano" del surrealismo, y su visión extrañada del entorno. Véase, a título de ejemplo, L. Aragon, *Le paysan du Paris*, Gallimard, París, 2001.

⁸ Respecto a la percepción estética de paisajes poco "heroicos" tenemos en España el precedente de la llamada *Escuela de Vallecas*. Acerca de la misma, véase E. Carmona Mato, "La escuela de Vallecas, naturaleza, arte puro y atmósfera surreal", J. M. Bonet (ed.),

El surrealismo y sus imágenes, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 2002, pp. 257-280. Lara Almarcegui, sin embargo, está más influenciada por otras corrientes internacionales, como son el *land art* norteamericano y europeo, que trabaja de forma directa con el paisaje real. Según la propia artista recalca, para ella resulta fundamental el trabajo de Robert Smithson sobre lo que él llama los *Monumentos de Passaic*.

Esta obra de 1967 se enuncia en varios frentes: por una parte está el viaje de Smithson por la periferia de Nueva Jersey, quedando fascinado por un entorno de abandono. Por otra, se encuentra el texto donde el propio creador describe este recorrido, el artículo "The Monuments of Passaic", originalmente publicado en *Art Forum*. De manera paralela, en la galería Dwan se exhiben algunos documentos artísticos resultantes de la "odisea suburbana": un mapa en negativo de la zona y veinticuatro fotografías en blanco y negro. Finalmente, se encuentra la incitación a la visita del lugar, que se desprende de la exposición y del texto. Lara Almarcegui va a retomar la idea de una documentación que busca precipitar el viaje hacia lugares poco valorados, que se encuentran marcados por el vacío. Hemos consultado R. Smithson, "A Tour of the Monuments of Passaic", en *Robert Smithson: El Paisaje Entrópico, Una retrospectiva 1960-1973* (Valencia, IVAM, 1993), M. Gilchrist y J. Lingwood (eds.), Valencia, 1993, pp. 74-77 y, también, F. Careri, *op. cit.*, pp. 156-168.

⁹ En 1963 se fundan como *Ateliers 63* en Haarlem, con la intención de ofrecer una alternativa a la educación artística masificada. Desde 1992 se sitúa en Ámsterdam, y alberga aproximadamente veinte estudiantes, a los que se ofrece un estudio propio durante un máximo de dos años. En su elenco histórico de profesores cuenta con artistas como Jan Dibbets, mientras que personajes como Joep van Lieshout han sido alumnos del centro. Véase <http://www.de-ateliers.nl/> [Consultado: 20/01/2011]. Respecto a la obra de este último creador, véase J. Ramírez Blanco, "La ciudad desmontable", *Lars, Cultura y ciudad*, 21, 2010, pp. 39-43.

¹⁰ L. Almarcegui, *Guide to non delimited rooms at de Ateliers*, Áms-

terdam, 1997. Tenemos que agradecer a la artista el envío de diversas guías, entre las cuales se encuentra esta obra auto editada, que hoy resulta extremadamente difícil de encontrar.

¹¹ Conviene recordar la tradición artística de la apropiación de formatos propios del turismo para proponer una aprehensión distinta de la ciudad. Un ejemplo temprano es la *visita* dadá a la iglesia de Saint Julien le Pauvre el 14 de abril de 1921. El género de la guía es empleado en diversas ocasiones a lo largo de la historia del arte, destacando la *Description raisonnée de Paris* (*Descripción razonada de París*) del situacionista Jacques Fillon (1955) y la *Guide Psychogéographique de Paris* (*Guía psicogeográfica de París*), mapa desplegable de un París descompuesto, realizado por Guy Debord (1957). Véase F. Careri, *op. cit.*, pp. 68-118. El precedente más claro de las guías de Almarcegui se encuentra sin embargo en el ya mencionado trabajo sobre los llamados "*Monumentos de Passaic*" de Robert Smithson. Gilchrist y Lingwood (eds.), *op. cit.*

¹² L. Almarcegui, *Wastelands Map Amsterdam. A Guide to the Empty Sites of the City*, Stedelijk Museum Bureau, Amsterdam, 1999.

¹³ Entrevista personal inédita, *op. cit.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ L. Almarcegui, *Guide to undefined places in Lund*, Lund Sverige, Lunds Konsthall, Lund, 2005.

¹⁶ L. Almarcegui, *Guía de los terrenos baldíos de São Paulo*, Fundación Bienal de São Paulo, São Paulo, 2006.

¹⁷ L. Almarcegui, *Guía de Descampados de la Ría de Bilbao*, Sala Rekalde de Bilbao, Bilbao, 2008.

¹⁸ L. Almarcegui, *Guide to the Wastelands of the Lea Valley. 12 Empty Spaces Await the London Olympics*, Barbican Art Gallery, Londres, 2009.

¹⁹ L. Almarcegui, *Guide to the Wastelands of Flushing River Queens, New York City*, Ludlow 38, European Kunsthalle Collogne, Goethe-Institut New York, Nueva York, 2010.

²⁰ Muchas de estas guías pueden verse en la exposición *Lara Almarcegui. Madrid subterráneo*, comisariada por Manuel Segade en el Centro de Arte Dos de Mayo (Móstoles, 28.06-28.10.2012).



²¹ En ese sentido, su obra enlaza con el trabajo del artista alemán Hans Haacke y, en especial, la reciente instalación "Castillos en el aire" (2012), que da título a su exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 14.02-23.06-2012, comisariada por Manuel Borja Vilell). En ella, Haacke documenta y mapea los complejos residenciales de una periferia madrileña que, tras el estallido de la burbuja inmobiliaria, se queda a medio construir.

²² Entrevista personal inédita, *op. cit.*

²³ Smithson, *op. cit.*

²⁴ H. D. Thoreau, *Walden*, Avenel Books, Londres, 1985 (primera publicación en 1854). En la obra de Almarcegui encontramos numerosos puntos de conexión con el célebre libro. Algunos serían la idealización de lo "salvaje", la observación atenta del entorno. También estarían el placer por la autoconstrucción y la voluntad del experimentar con la autosuficiencia que Almarcegui ha desarrollado en proyectos como *Construyendo mi huerta urbana* (Róterdam 1999-2000), *Tres semanas restaurando una cabaña de jardín* (Falsburgo, 2000), o *La autoconstrucción en Saint Nazaire* (Saint Nazaire, 2002).

²⁵ Entrevista personal inédita, *op. cit.*

²⁶ Elena Vozmediano describe esta última obra de la siguiente manera "Lara Almarcegui acotó hace unos meses una pequeña parcela que quedará como reserva natural, testigo de lo que el solar fue en sus años de abandono. Unos frondosos plátanos y multitud de malas hierbas serán estudiados por un botánico, y el Ayuntamiento se ha comprometido a mantener la acotación al menos un año". E. Vozmediano, "Testmadrid. El matadero como laboratorio artístico", *El Cultural*, 01.12.2005, accesible en versión digital: http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/16013/Testmadrid_el_Matadero_como_laboratorio_artistico [Consultado: 10 de febrero 2011]

²⁷ L. Almarcegui, *Lara Almarcegui: exposición documental: demoliciones, descampados, huertos urbanos*, Centro Párraga, Murcia, 2003, p. 11.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Entrevista personal inédita, *op. cit.*

³¹ Durante nuestra extensa entrevista con la artista, le hablamos de esta forma de interpretar su trabajo. Pese a no haber pensado en ello, se mostró complacida con la metáfora, añadiendo que en sus proyectos más recientes se hace más explícita. [Entrevista personal inédita, *op. cit.*].

³² La obra fue realizada en el contexto de *Evento, Bienal de Burdeos*, Burdeos, 2009.

³³ Este trabajo tuvo lugar en el marco de *Afuera. Arte en Espacios públicos. Muestra internacional de arte contemporáneo en la ciudad de Córdoba*, Córdoba, Argentina, 2010.

³⁴ Entrevista personal inédita, *op. cit.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ M. Stjerstedt, "A Conversation between Lara Almarcegui and Mats Stjerstedt", *Index-The Swedish Contemporary Art Foundation*, octubre 2003, en <http://www.indexfoundation.se/scripts/Page.asp?id=348> [Consultado: 17/01/2011].

³⁸ M. Stjerstedt, *op. cit.*

³⁹ L. Almarcegui, "Demoliciones, huertas urbanas, descampados", *Boletín CF+S*, 38/39, 2006, en <http://habitat.aq.upm.es/boletin/n38/alalm.html> [Consultado: 23/02/2011]

⁴⁰ L. Almarcegui, "Demoliciones...", *op. cit.*

⁴¹ Lara Almarcegui desarrolla más explícitamente la idea del jardín secreto con su proyecto *International Garden Festival 2004*, que fue presentado en la Bienal de Liverpool del 2004. En este vídeo, documentaba las parcelas abandonadas del Festival Internacional de Jardinería de 1984. Véase <http://liverpoolbiennial.adatabase.org/index.php/objectui/type,vra.vrawork/id,18091> [Consultado: 12/03/2011]

⁴² L. Almarcegui, *An empty terrain in the Danshui River, Taipei 2008-2018*, Taipei Biennale, Taipei, 2008. En este pequeño libro se describe la geografía física del terreno y se analiza su ecosis-

tema. En la isla conviven plantas que resisten las inundaciones y arbustos que crecen en las zonas más secas. En este entorno habitan numerosos insectos, pájaros y animales resistentes como ratas o serpientes.

⁴³ *Ibid.*, s/p.

⁴⁴ Diversas imágenes de la isla fueron proyectadas como diapositivas en la sala de exposiciones de la Bienal de Taipei de 2008. Junto a las proyecciones, se situaba una mesa de madera con ejemplares gratuitos de la guía de la isla.

⁴⁵ Relacionado con esta idea está el proyecto en que la artista desarrolla una huerta urbana, *Construyendo mi huerta urbana (volkstuint)*, Róterdam 1999-2002.

⁴⁶ Entrevista personal inédita, *op. cit.*

⁴⁷ J. Hontoria, "Lara Almarcegui, «los objetos no me interesan, me obsesionan los lugares»", *El Cultural*, 2008, accesible en su edición digital: http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=22949 [Consultado: 03/05/2011]

⁴⁸ I. de Solà-Morales, "Urbanité Intersticielle", *op. cit.*

⁴⁹ Véase I. de Solà-Morales, *Presente y futuros...*, *op. cit.*

⁵⁰ Entrevista personal inédita, *op. cit.*

⁵¹ En 1974 Matta Clark forma el grupo *Anarchitecture*, El interés de Matta Clark por los "vacíos metafóricos, huecos, espacios sobrantes, lugares no aprovechados" ya se hace patente en una entrevista que mantiene con Liza Bear (*Avalanche*, diciembre 1974, p. 34). Citado en D. Moriente, *Poéticas arquitectónicas del arte contemporáneo*, Madrid, Cátedra 2010, p. 36.

⁵² Recordemos al respecto las *Zonas Temporalmente Autónomas* de Hakim Bey. Véase H. Bey, *TAZ: Zona Temporalmente Autónoma, anarquía ontológica, terrorismo poético*, Tàlasa, Madrid, 1996.

⁵³ Entrevista personal inédita, *op. cit.*

[Regina José Galindo o el cuerpo como nación](#)

[Julia Ramírez Blanco](#)

[Boletín de arte](#), ISSN 0211-8483, Nº 30-31, 2009-2010, págs. 519-532

Artículo disponible en: <http://juliaramirezblanco.files.wordpress.com/2011/09/regina-josc3a9-galindo-o-el-cuerpo-como-nac3b3n.pdf>

ba artículos

■ Regina José Galindo o el cuerpo como nación

Julia Ramírez Blanco

Investigadora vinculada a la Universidad Complutense de Madrid y
Residencia de Estudiantes

RESUMEN

El trabajo de la artista guatemalteca Regina José Galindo supone una denuncia reiterada de la violencia de género en América Latina. En el presente texto analizamos el conjunto de su obra, contextualizándola históricamente y situándola en el marco de lo político.

PALABRAS CLAVE: Regina José Galindo/ Fotografía/ Violencia de Género/ América Latina.

Regina Jose Galindo or the Body as a Nation

ABSTRACT

The work of the Guatemalan artist Regina José Galindo implies a reiterated denounce of gender violence in Latin America. In this text, we analyse the whole of her work, putting it into its historical context, and locating it in the realm of the political.

KEY WORDS: Regina José Galindo/ Photography/ Domestic Violence/ Latin America.

Una joven artista guatemalteca parecía irrumpir de repente en el panorama artístico occidental ganando el León de Oro de la 51 Bienal de Venecia. Tan sólo dos ediciones antes, su *performance* titulada *Piel* había formado parte del proyecto expositivo de Harald Szeeman: tras afeitarse todo el pelo del cuerpo, se paseó desnuda por las calles de Venecia. Desde este momento, sus *performances* violentas y autovejatorias no dejaron de verse cada vez más en los eventos artísticos, atrayendo una gran atención de crítica y público. Sin embargo, no parece haber habido una respuesta equivalente en el mundo académico. Por ello no deja de ser sorprendente que no se haya realizado hasta la fecha ningún estudio en profundidad acerca de su producción. Encontramos catálogos, numerosas entrevistas y artículos periodísticos y semi-periodísticos¹, recogiendo los más importantes en una monografía publicada por Vainilla edizioni en 2006². Sin embargo, aún faltan artículos académicos que analicen desde un punto de vista histórico su trabajo. Empezar a llenar esta laguna es lo que nos proponemos con el siguiente texto.

La pregunta principal que nos plantea su trabajo es la de su relación con el *body art* histórico. ¿Hasta qué punto es su obra diferente de la de artistas como Ana

* RAMÍREZ BLANCO, Julia: "Regina José Galindo o el cuerpo como nación", en *Boletín de Arte*, nº 30, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009, págs. 435-448. Fecha de recepción: Diciembre de 2009.

¹ <http://www.prometeogallery.com/artist.asp?lang=en&art=1> (consultado: enero 2009).

² AA.VV.: *Regina José Galindo*, Vainilla edizioni, Abissola Marina, 2006.



1. "Mientras ellos siguen libres" (2007).

Mendieta, Marina Abramovic o Chris Burden, también adeptos a la autovejación como práctica artística? ¿Qué significados peculiares adquiere la violencia en su obra? ¿Tiene alguna importancia el cambio del marco geográfico? Como *performer*, Galindo desde el principio se ha dedicado a realizar un concienzudo trabajo con su propio cuerpo, algo poco común en la tradición artística de su país³. En su trabajo realiza diversos tipos de agresiones sobre sí misma, a veces sola, o con ayuda de colaboradores ocasionales. Llevar la violencia omnipresente que existe fuera de la galería al interior mismo de sus paredes es una de las intenciones confesas. En sus obras, siempre documentadas mediante foto y vídeo, hará una suerte de inventario de suplicios, que es nuestra intención sistematizar y comprender.

UN CATÁLOGO DE TORTURAS.

Quizás el tema más recurrente en sus acciones sea la inmovilización violenta de un cuerpo. Este asunto se verá ya en una de las obras más tempranas, *Dolor en un Pañuelo* (1999), donde, según describe la artista desde su web, "amarrada a una cama vertical se proyectan sobre mi cuerpo noticias de violaciones y abusos cometidos contra la mujer en Guatemala"⁴. Aparece la denuncia de la violencia de género, algo que será un tema central de todo su trabajo. Y surgirá también una concepción básica para comprender el conjunto de su obra, la idea de que el maltrato de un solo cuerpo refleja todos los demás, la contemplación del dolor individual como punta de iceberg de un enorme dolor colectivo. El cuerpo de Galindo de alguna manera con-

³ CAZALI, Rosina: "()golpes", en AA.VV.: *La Bienale di Venecia. 51. esposizione internazionale d'arte. Sempre un po' più lontano*. Marsilio Editori, Venecia, 2005, pág. 106.

⁴ Salvo cuando se indique lo contrario, las descripciones de las performances están tomadas de la página web de la propia artista, donde también pueden encontrarse imágenes que documentan las acciones: <http://www.reginajosegalindo.com> (consultado: enero 2011).



ba artículos Relaciones entre la restauración de arquitectura histórica...

tiene todos los otros cuerpos de mujeres torturadas, algo explicitado mediante las noticias proyectadas sobre su piel. Esta idea podrá verse de manera omnipresente durante los años que sigan. Un cuerpo inmovilizado es todos los cuerpos inmovilizados.

Algunas obras implicarán el cuerpo embarazado de la propia artista. *Un espejo para la pequeña muerte* (2006) la muestra a tan sólo tres meses de dar a luz, “desnuda, atada de manos y pies, sobre un charco hecho con mis propios orines dentro de una pensión de mala muerte”, recreando una brutal escena de maltrato. *Mientras, ellos siguen libres* [1], realizada sólo dos meses más tarde, ampliará este discurso acerca de la maternidad en los entornos de violencia: “permanezco atada a una cama-catre, con cordones umbilicales reales, de la misma forma que las mujeres indígenas embarazadas eran amarradas para ser posteriormente violadas durante el conflicto armado en Guatemala”. A través de obras como ésta se da una radicalización muy politizada de las reflexiones acerca de la maternidad que hacían feministas estructuralistas como la artista Mary Kelly⁵. Ya no se trata de desmontar la mística de la maternidad utilizando las herramientas del psicoanálisis y un tono reflexivo y científico. Hay tan sólo una cruda exhibición de unas condiciones que pretenden ignorarse, la enorme violencia asociada al proceso de gestación para numerosísimas mujeres del mundo.

Digamos que Regina José Galindo realiza, de alguna manera, una crítica “materialista”. Para ella la injusticia, la opresión y la desigualdad de género son, literalmente, violencia. Algo muy físico, palpable, que marca el cuerpo con heridas profundas. Esto se ve claramente en *Yesoterapia* (2006) [2], donde, sugiriendo la convalecencia posterior a una brutal paliza, Galindo estará completamente enyesada durante cinco días, incapaz de hacer nada por sí misma, y precisando el cuidado constante de una enfermera.



2. “Yesoterapia” (2006).

⁵ Mary Kelly en su compleja obra *Post Partum Document*, de 1974, “se propone problematizar el concepto mismo de maternidad, esto es, analizar cómo se construye socialmente el papel de la madre en la cultura patriarcal. *Post Partum Document* describe los pormenores de la relación entre Kelly y su hijo durante los primeros seis años de vida del niño”. En MAYAYO, Patricia: *Historias de Mujeres, historias del arte*. Cátedra, Madrid, 2003, págs. 113-116.



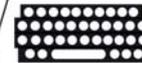
3. "Peso" (2006).

La violencia que fuerza al cuerpo a permanecer inmóvil no es desde luego un asunto del cual estén al margen los poderes represivos del estado. Estos son los agentes que se sugieren en *Camisa de Fuerza*, de 2006 ("permanezco con una camisa de fuerza durante tres días consecutivos, viviendo en un psiquiátrico de San Alexius"), *Cepo*, de 2007 ("permanezco doce horas detenida por un cepo"), o *150.000 voltios*, realizada en 2007 ("recibo una descarga eléctrica de 150.000 voltios con un dispositivo eléctrico utilizado por la policía para detener sospechosos"). *Peso* (2006) habla de cómo la opresión dificulta enormemente el movimiento, haciendo extremadamente difícil realizar cualquier acción por trivial que sea: "permanezco encadenada y con grilletes de forma consecutiva durante cuatro días, realizando así mi vida cotidiana" [3]. Más recientemente en *Libertad Condicional*

(2009), se verá inmovilizada con siete cadenas y siete candados. De la privación de libertad habla también *Juegos de Poder*, del mismo año, donde la artista es hipnotizada por un célebre hipnotizador, que le da órdenes.

Íntimamente conectado con la inmovilización está el encierro, al que Galindo se someterá en diversas acciones. *Todos estamos muriendo* (2000), presenta a la artista enganchada a una bombona de oxígeno, dentro de un pequeño cubículo en las afueras del museo. En *Proxémica* (2003) será ella misma quien pondrá el último bloque de cemento que cerrará la suerte de zulo donde pasará la noche y parte del día. *Toque de queda* (2005) supondrá su encierro durante diez días en "un ejercicio de reflexión sobre lo que sucede al ser humano al ser privado de su libertad". La cárcel de *America's Family Prison* (2008) es mucho más concreta. Galindo la describe del siguiente modo: "rento una celda utilizada en exhibiciones dentro de la industria de prisiones privadas en los Estados Unidos. Tomando como modelo las celdas familiares de T. Don Hutto, la adecuo y la habito junto con mi bebé y mi esposo durante 24 horas. Al salir la puerta queda abierta y la celda es mostrada como objeto de arte".

Parece deducirse que la privación de la libertad, el encierro, el aislamiento son temas centrales. La terrible frustración de ser reducido a la quietud. De que drásticamente limitando su movimiento, se le arrebatase al ser humano la posibilidad de disponer siquiera de su cuerpo.



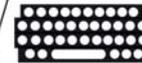
4. "No perdemos nada con nacer" (2000).

La tortura, por supuesto, es otro de los asuntos principales. Galindo recrea distintas formas de violencia estatal o "privada" en numerosas acciones. En *Trayectoria* (2008) un hombre arrastra a la artista cogiéndola del pelo, describiendo así una diagonal en el pavimento de la galería. El deseo de emparentar su cuerpo al de las mujeres maltratadas se verá claramente en el performance sonoro (279) *Golpes*, donde según la descripción de la artista, "encerrada en un cubículo, sin que nadie pueda verme, me doy un golpe por cada mujer asesinada en Guatemala del 1 de enero al 9 de junio del 2005. Amplifico el sonido, para que sea escuchado desde afuera". En el famoso vídeo *Himenoplastia* (2004) Galindo se somete ella misma a una tortura inducida por el patriarcado, la intervención quirúrgica "para volver a ser virgen". Con todo detalle, la operación fue filmada tras llegar a un acuerdo con el médico⁶.

Y estos dos ejes sobre los que gira la obra de Regina José que son la inmovilización y el maltrato confluirán naturalmente en lo que es la violencia final y la paralización definitiva: el asesinato. Asesinato que acaba con centenares de mujeres cada año en Guatemala.

Ya en el año 2000 Galindo había fingido su propia muerte, en la obra *No perdemos nada con nacer*. Desnuda, dentro de una bolsa de plástico transparente, fue

⁶ La operación, realizada en una clínica ilegal a la que llegó siguiendo un anuncio en el periódico, fue realizada en dudosas condiciones de seguridad. Cuando la artista volvía en coche desde dicha clínica, se produjo una terrible hemorragia, que obligó a llevarla a su ginecólogo, y de ahí al hospital. Véase GOLDMAN, Francisco: "Regina José Galindo", *BOMB Magazine* n° 94, invierno de 2006, accesible en <http://www.bombsite.com/issues/94/articles/2780> (consultado: enero 2011).



5. "Quién puede borrar las huellas" (2003).

depositada en el vertedero municipal de la ciudad de México, repitiendo posteriormente la acción en el de la ciudad de Guatemala [4]. *Valium 10 ml.*, también del 2000, presenta a la artista en una inconsciencia muy parecida a la muerte ("me inyecto 10 miligramos de Valium, permanezco sedada en el espacio de la galería"). Igualmente inmóvil, pero ahora sobre una camilla, en *Tanatoterapia* (2006) el rostro quieto de Galindo es acicalado por una maquilladora de cadáveres. De alguna modo ambas obras se combinarán en *Reconocimiento de un cuerpo* (2008), *performance* donde su cuerpo "permanece anestesiado en una camilla, desnudo, bajo una sábana blanca", esperando a que el público levante la tela tal y como sucedería en la

morgue. Sobre los cuerpos que nunca llegan a ser reconocidos trata *Tumba* (2009), donde desde un barco se arrojan al mar siete bultos rellenos de arena de mar, de un peso similar al cuerpo humano, para hacerlos desaparecer, en una especie de reconstrucción de un momento posterior al asesinato.

LAS RELACIONES CON EL *BODY ART*...

Todas estas obras desde luego nos ofrecen un cierto sabor a *performance* histórica. Ello sorprende, pues la radicalidad con la cual Galindo afronta el trabajo con su cuerpo parecía haber "pasado de moda" entre los artistas de su generación. Ella parece ser consciente: cuando cita a las figuras que le interesan e influyen, pronto afloran referencias a importantes figuras del *Body Art* de los setenta, como Marina Abramovic, Chris Burden, Ana Mendieta, Gina Pane. Su huella sobre la obra de la artista guatemalteca para algunos autores es excesiva⁷. Quizás resulta interesante dilucidar si Galindo aporta o no algo nuevo respecto a lo que ya se hizo en el *Body Art* histórico.

Como habían hecho los accionistas vieneses (destacando Günther Brus con

⁷ Véase VETROCCQ, Marcia E.: "Venice Biennale, be careful what you wish for", *Art in America*, Septiembre 2005, en <http://www.thecentreofattention.org/research/vartinamerica.html> (Consultado: enero 2011).

la artículos

Regina José Galindo o el cuerpo como nación

su famosa *Prueba de Resistencia*), o, con diferente intencionalidad, Abramovic, Pane o Burden, Regina José Galindo realiza una sistemática exploración del dolor sobre su propio cuerpo. A diferencia de muchas obras de los vieneses, en su trabajo la agresión física nunca es mera escenificación: siempre es realizada de manera real sobre el propio organismo. Una gran austeridad de medios otorga protagonismo absoluto a aquello que sucede en la piel del *performer*. Como estos artistas, para documentar sus obras Galindo utilizará sobrias fotografías o videos de aparente sencillez, que perduran como objetos susceptibles de ser expuestos en el museo o la galería.

El dolor en Galindo casi siempre nos habla de la violencia de género. En ese sentido entronca de manera clara con creadoras como Abramovic o Pane, que a menudo trataron un problema que había resultado de vital importancia para el feminismo de la Segunda Ola. Estos estrechos parentescos con el *body art* de los setenta son algo intencionado. Ello lo demuestran las numerosas citas a performances clásicas de los setenta, de las cuales está repleta su obra.

No perdemos nada con nacer (2000) remite al *Dead Man* de Chris Burden (1972), donde éste se metió en un saco como si fuera un cadáver. Sin embargo, y a diferencia de lo que sucedía con la obra de este artista norteamericano, el cuerpo inmóvil de Regina, en posición fetal y dentro de una bolsa de plástico, no es abandonado en una autopista. Es depositado en un vertedero, como los centenares de mujeres asesinadas cada año en Guatemala, deshechadas cual "despojo humano" [4].

Las heridas que Gina Pane fijaba en yeso y de algunas obras de Mendieta relacionadas con la sangre, están seguramente en la génesis iconográfica de *¿Quién puede borrar las huellas?*, de 2003: una "caminata de la Corte de Constitucionalidad hasta el Palacio Nacional de Guatemala, dejando un recorrido de huellas hechas con sangre humana" [5]. Sin embargo, aquí ya no hay una exploración del dolor, pues éste se conoce de sobra. Las pisadas sangrientas de Galindo suponen una denuncia "en memoria de las víctimas del conflicto armado en Guatemala, en rechazo a la candidatura presidencial del ex-militar, genocida y golpista Efraín Ríos Montt", una reivindicación del recuerdo de la sangre guatemalteca derramada. Los cortes con cuchilla de Pane o los de Abramovic de nuevo serán revisitados, tomando la forma de letras fuertemente connotadas en *Perra* (2005), donde Galindo se escribirá a cuchillo esta palabra sobre su muslo derecho, en "denuncia de los sucesos cometidos contra mujeres en Guatemala, donde han aparecido cuerpos torturados y con inscripciones hechas con cuchillo o navaja" [6].

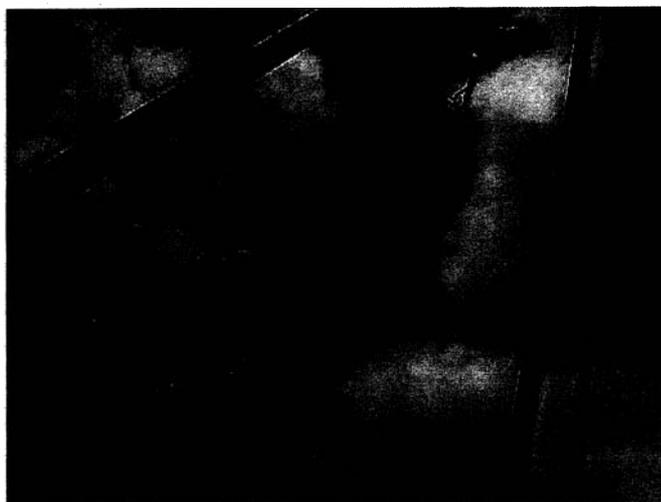
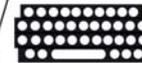
La célebre obra *Rape Scene* de Ana Mendieta (1973), en la cual la artista preparó una compleja escenografía para recrear su propia violación que incluía su cuerpo atado y ensangrentado, es de algún modo evocado en *Mientras, ellos siguen libres* (2007) [1]. En ella, Galindo se hizo atar con cordones umbilicales al cabecero

y los pies de una cama, con las piernas abiertas, como si estuviese a punto de ser violada (¿quizás por el espectador?). El momento recreado es justo el anterior al que sugería Mendieta, y la metodología de la agresión es muy concreta, pues, como ya vimos, sigue "la misma forma que las mujeres indígenas, embarazadas, eran amarradas para ser posteriormente violadas durante el conflicto armado en Guatemala". A su vez, la mujer desnuda, atada de manos y pies nos remite a la acción *Tied-Up Woman*, también de Mendieta, realizada en la Universidad de Iowa, en 1973.

A un nivel más general, la vulnerabilidad que el cuerpo de la artista presenta en muchas acciones, expuesto a la posible violencia del espectador recuerda a algunas obras de Marina Abramovic, como la célebre *Ritmo 0* (1974), donde ésta dispuso 72 objetos que podían ser usados por el espectador sobre el propio cuerpo de la artista, de la forma que deseasen. Sus abundantes encierros remiten a la primera performance de Chris Burden, realizada en 1971, durante la cual permaneció cinco días en una taquilla, o a algunos trabajos del italiano Vito Acconci, aunque éstos fuesen siempre más lúdicos.

A pesar de que todas estas obras contienen citas muy claras, en una línea que quizás se relacione con las estrategias del apropiacionismo artístico, resulta indiscutible que en ningún caso se trata de una simple repetición del trabajo ajeno. Siempre puede observarse un proceso de relectura, que reubica la violencia a la que se refieren las piezas de los setenta dentro del contexto específico de las agresiones locales, convirtiendo su dolor en el de América Latina, en el dolor concreto de Guatemala. Aunque como muchos artistas históricos, la guatemalteca declare "investigar su propia resistencia", ello es una parte marginal de su trabajo, que funciona sobre todo a nivel personal. Lo que busca con su proceso de auto-tortura es hacer visibles las vejaciones contra las mujeres cometidas en una zona geográfica determinada, marcada por procesos históricos concretos. Galindo coincide con la visión de la violencia de género de teóricas del feminismo radical como la norteamericana Kate Millet, para las cuales éste es un problema estructural, que se sitúa en la base misma del sistema. Sin embargo la guatemalteca no se refiere al patriarcado en general, sino al peculiar sistema patriarcal, marcado por la militarización y la violencia, que existe en su país, Guatemala, donde las cuestiones de raza, sexo y clase son indisociables, tal y como había señalado el feminismo poscolonial. Digamos que la diferencia fundamental respecto al *Body Art* está en el grado de concreción de la violencia a la que se refiere. Para Galindo, respecto al *Body art*, "el momento es diferente, y eso ya marca la diferencia"⁸. El momento, y, sobre todo, el lugar.

⁸ DE GRACIA, Silvio: "Regina José Galindo en Córdoba, Argentina", *Escáner Cultural. Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*, 2008, en <http://revista.escaner.cl/node/1063> (consultado: enero 2011).



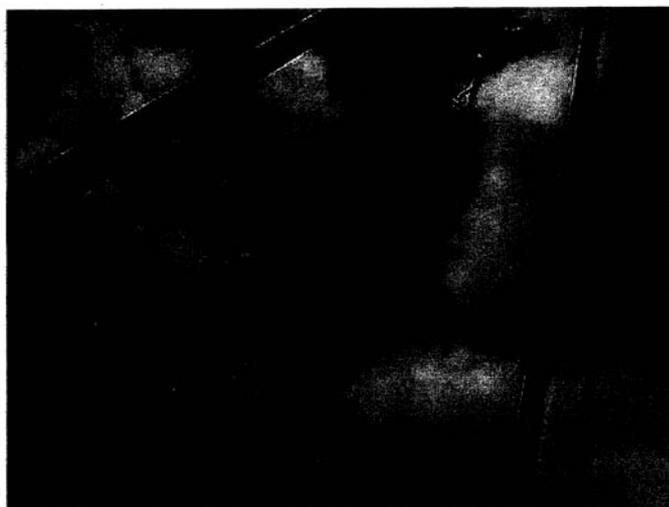
7. "El peso de la sangre" (2004).

damente marcada por un trauma sin resolver¹⁶. Los genocidas del pasado siguen presentes en la organización del sistema, aunque desde una cierta oscuridad, y buscando siempre lograr la amnesia de los ciudadanos. En 2003 esto pudo verse con una claridad demasiado meridiana, cuando se produjo la aceptación de la candidatura presidencial del golpista Efraín Ríos Montt.

Galindo, como muchos otros, comprende que la herencia de caos, injusticia, opresión y violencia seguirá omnipresente hasta que no se condene a los responsables y se modifique la estructuración misma del sistema. Su obra habla del pasado porque todavía es presente. Y se refiere a menudo a la Guerra Civil porque ésta educó a toda una sociedad en la violencia extrema contra las mujeres pues, en palabras de Lucía Muñoz y Michael Parenti, los asesinos "hace algunos años desarrollaron el gusto por infligir violaciones, torturas y asesinatos *al servicio de su país*"¹⁷. Obras como *Mientras, ellos siguen libres* [1], que recrean el sistema para violar mujeres que fue utilizado durante la Guerra Civil, evidencian el origen histórico de una "metodología" de la agresión que se sigue practicando. En *El Peso de la Sangre* (2004) [7], un litro de sangre humana cae gota a gota sobre la cabeza de Galindo, sentada en la Plaza Central de Guatemala, centro simbólico del país, en una metáfora de la enorme cantidad de sangre derramada que pesa inevitablemente sobre la existencia en Guatemala.

¹⁶ CONTRERAS, Ana Y.: *op. cit.*, págs. 170-184.

¹⁷ MUÑOZ, Lucía y PARENTI, Michael: "Gender Savagery in Guatemala", *Global Research*, 13 de julio de



7. "El peso de la sangre" (2004).

damente marcada por un trauma sin resolver¹⁶. Los genocidas del pasado siguen presentes en la organización del sistema, aunque desde una cierta oscuridad, y buscando siempre lograr la amnesia de los ciudadanos. En 2003 esto pudo verse con una claridad demasiado meridiana, cuando se produjo la aceptación de la candidatura presidencial del golpista Efraín Ríos Montt.

Galindo, como muchos otros, comprende que la herencia de caos, injusticia, opresión y violencia seguirá omnipresente hasta que no se condene a los responsables y se modifique la estructuración misma del sistema. Su obra habla del pasado porque todavía es presente. Y se refiere a menudo a la Guerra Civil porque ésta educó a toda una sociedad en la violencia extrema contra las mujeres pues, en palabras de Lucía Muñoz y Michael Parenti, los asesinos "hace algunos años desarrollaron el gusto por infligir violaciones, torturas y asesinatos *al servicio de su país*"¹⁷. Obras como *Mientras, ellos siguen libres* [1], que recrean el sistema para violar mujeres que fue utilizado durante la Guerra Civil, evidencian el origen histórico de una "metodología" de la agresión que se sigue practicando. En *El Peso de la Sangre* (2004) [7], un litro de sangre humana cae gota a gota sobre la cabeza de Galindo, sentada en la Plaza Central de Guatemala, centro simbólico del país, en una metáfora de la enorme cantidad de sangre derramada que pesa inevitablemente sobre la existencia en Guatemala.

¹⁶ CONTRERAS, Ana Y.: *op. cit.*, págs. 170-184.

¹⁷ MUÑOZ, Lucía y PARENTI, Michael: "Gender Savagery in Guatemala", *Global Research*, 13 de julio de

ba artículos

Regina José Galindo o el cuerpo como nación

Ya sin remitirnos al pasado, ya en el periodo “democrático” la extensión de la violencia de género es abrumadora en este país, con una estadística de asesinatos que va cada año en aumento, con una tasa de homicidios seis veces mayor que el promedio¹⁸. Resulta aterrador leer informaciones como las que nos proporcionan Muñoz y Parenti, informándonos de que “investigadores independientes denuncian que la gran mayoría de las atrocidades de hoy en día contra las mujeres ha sido cometida por los actuales o últimos miembros de los servicios de inteligencia de Guatemala”¹⁹. Según se nos dice en este texto, las autoridades apenas manifiestan interés por descubrir los causantes de los crímenes, mostrando una implícita complicidad²⁰. Esta información adquiere una terrible coherencia tras saber que las víctimas generalmente provienen de familias de baja renta, que fueron desplazadas de sus casas durante la guerra civil. Según Muñoz y Parenti, no sólo la impunidad de los crímenes, sino su existencia misma está relacionada con la clase y la raza de las víctimas, pues su asesinato formaría parte de una extensa “limpieza social”, que afectaría también a otros estratos de la sociedad, como los niños de la calle. La sociedad guatemalteca espera que la primera ley de violencia de género promulgada en 2007 por el gobierno de Álvaro Colom Caballeros, (del partido *Unidad Nacional de la Esperanza* (UNE)), suponga un cambio en este panorama.

Puede que estas digresiones parezcan arbitrarias, pero no lo son, pues están íntimamente relacionadas con la vida y la obra de Galindo como artista plástica y poeta. A menudo habla de esta omnipresencia de la violencia y la muerte en la cotidianeidad guatemalteca: “yo he visto muchos muertos en Guate, cosas terribles en Guate, hasta yo estoy acostumbrada. Estamos más enfermos que el resto de las sociedades. Esta descomposición social es como un cáncer”. En este país “de eterna violencia” puede verse cómo “la muerte sucede a cada minuto, no puede maquillarse, está siempre allí, presente”²¹. Según relata, decidió marcharse por un tiempo a la República Dominicana tras ver las piernas descuartizadas de una mujer dentro de una caja en la calle, cerca de su casa de Guatemala, un hallazgo terrible al que nadie prestaba la menor atención²². Su poema *Aquí* realiza una síntesis de su manera de vivir la situación de su país. Tras una larga letanía de prohibiciones (“Aquí no se habla/Aquí no se opina/Aquí no se sueña/Aquí no se lee/Aquí no se ve...”) concluye diciendo “Aquí sólo se muere/Aquí sólo se mata”²³. Esta visión de su país es la misma que se encuentra en su obra plástica, donde el feminicidio es uno de los

2007, en <http://www.globalresearch.ca/index.php?context=va&aid=6314> (consultado: enero 2011).

¹⁸ Véase CARRILLO-FLÓREZ, Fernando: “Seguridad Ciudadana en América Latina: un bien público cada vez más escaso”, en *Pensamiento Iberoamericano. Nueva época*, N° 0, febrero de 2007, págs. 179-196.

¹⁹ MUÑOZ, L. y PARENTI, M.: *op. cit.*

²⁰ *Ibidem.*

²¹ AA. VV.: *Regina José Galindo... op. cit.*, pág. 59.

²² GUTIÉRREZ, Alejandra V.: *op. cit.*

²³ AA. VV.: *Regina José Galindo... op. cit.*, págs. 170-171.

asuntos principales, englobado dentro del gran tema de la violencia y la opresión en Guatemala.

Este discurso centrado en una problemática propia de su lugar de nacimiento hace que casi podamos hablar de un arte nacional, aunque contrario a la tradicional concepción panegírica del mismo, puesto que muestra un marcado carácter elegiaco. Ello hace que desde el punto de vista de la recepción por parte de Occidente su obra quede parcialmente inserta en el contexto de la proliferación de discursos locales que configuran el mosaico de un arte multicultural, casi una moda crítica en el mal llamado *Primer Mundo*. Sin embargo, su visión es tan fuertemente política que escapa de la línea oficial, más amable y propensa a un exotismo complaciente. Resulta de gran dureza pues una de las cosas que hace es mostrar la extensión de la injusticia y la violencia.

CORPORIZANDO GUATEMALA...

Si Galindo representa a su país a través de su cuerpo de mujer, ello nos trae a la mente un viejo *topos* de la historia del arte, el de las alegorías nacionales. En ellas, siempre una figura femenina llevaba los atributos de un cierto lugar, que simbolizaba en una personificación idealizada cuyo origen se encuentra en el mundo romano, donde las monedas representaban a menudo las diferentes provincias del Imperio. Este tema, que renacerá con especial fuerza en la pintura a partir de la revolución francesa, con la famosa *Marianne* que representaba Francia, llegaría hasta el siglo XIX, con pinturas como la célebre alegoría de Italia y Alemania de Johann Friedrich Overbeck (realizada entre 1811 y 1828). En América Latina adquirirá unas connotaciones muy concretas, con las alegorías de América hechas durante el período colonial²⁴, donde se ven indios representando el exotismo y la abundancia de las lejanas tierras. Y, aunque el trabajo de Galindo se relaciona con toda esta tradición, la performer utiliza un enfoque totalmente opuesto.

El símbolo incorpóreo se convierte en un cuerpo real, contingente, que a la vez que genérico es terriblemente concreto. Y si las alegorías representaban el ente abstracto de un país, Regina representará los millones de cuerpos concretos que habitan y han habitado Guatemala. Unos cuerpos llenos de heridas y preñados de una muerte sembrada por la opresión. Su reflejo no puede tener nada de ideal.

Si para ella su propio organismo es "su vehículo", a partir del cual lo hace todo²⁵, su utilización del cuerpo es siempre "para que éste sea reflejo de otros cuer-

²⁴ FLORESCANO, Enrique: "Alegorías de la Patria en el Virreinato", México D.F., 2004, en <http://www.jornada.unam.mx/2004/06/17/ima-alego.html> (consultado: diciembre 2011).

²⁵ GUTIÉRREZ, Alejandra V.: *op. cit.*

ba artículos

Regina José Galindo o el cuerpo como nación

pos". Aunque la frase nos recuerda mucho a la famosa declaración de Gina Pane: ("yo, la artista, soy los otros"), para Galindo esos "otros cuerpos" están claramente definidos. Son los de las otras mujeres que viven y mueren en Guatemala. Galindo quiere utilizar su cuerpo "como un reflejo de lo que sucede en Guatemala a grandes magnitudes".

El tipo de arte nacional que realiza toma así la forma de un retrato. Un retrato del cuerpo de Guatemala, y de las diferentes formas que éste adopta. En la obra *Zopilote, ave nacional* (2005), desnuda, Galindo despluma a este, hasta quedar los dos tan solo protegidos por su piel. Si formalmente la pieza nos recuerda bastante a *Muerte de un pollo* de Ana Mendieta (1972), donde la cubana decapita un pollo y lo deja desangrarse a la altura de su pubis, esta obra es muy distinta. En ella, hay una equiparación del cuerpo de la mujer y el cuerpo de la nación, simbolizada por el zopilote. Tras realizar la acción, la mujer y el ave están igualmente desnudos e indefensos, el ave nacional es un ave desplumada, vejada como lo está la mujer guatemalteca. El cuerpo de Guatemala es un cuerpo de mujer. A través de sus performances el organismo individual de Regina José Galindo adopta las formas plurales de los cuerpos de su país, que retrata sobre su propia piel. *Será* literalmente el cuerpo de su país.

Y ese cuerpo es fundamentalmente un cuerpo maltratado. Las diversas vejaciones que antes hemos tratado de sistematizar se refieren a las diferentes formas de maltrato al que son sometidas las mujeres de su país. Palizas, violaciones, encierros, asesinatos... Y globalmente una impotencia que impide actuar, una inmovilización forzosa que hace que cueste mover los miembros.

Frente a esta violencia, el cuerpo que no está herido ha de estar forzosamente dormido. En *Valium 10ml* el cuerpo drogado de la artista respondía a una pregunta que se planteaba desde la muestra, llamada *Vivir aquí* acerca de qué significaba vivir en un país como Guatemala. La respuesta de Galindo, que se inyectó diez miligramos de valium y exhibió su cuerpo inerte se refería a una frase de Miguel Ángel Asturias: "en este país sólo se puede vivir bien borracho o inconsciente". Así vemos que uno de los posibles cuerpos de Guatemala es un cuerpo ciego, sordo y quieto. Tan inconsciente que parece estar muerto.

A través de la obra de Galindo el país es encarnado, y adquiere un cuerpo. Un organismo femenino, con sangre indígena. Un cuerpo continuamente sujeto a vejaciones y martirios, que incesantemente marcan su relieve. Es un cuerpo casi siempre inmovilizado con violencia, o anestesiado por el miedo. Un cuerpo perpetuamente amenazado con el asesinato. El cuerpo se erige en una nueva geografía.

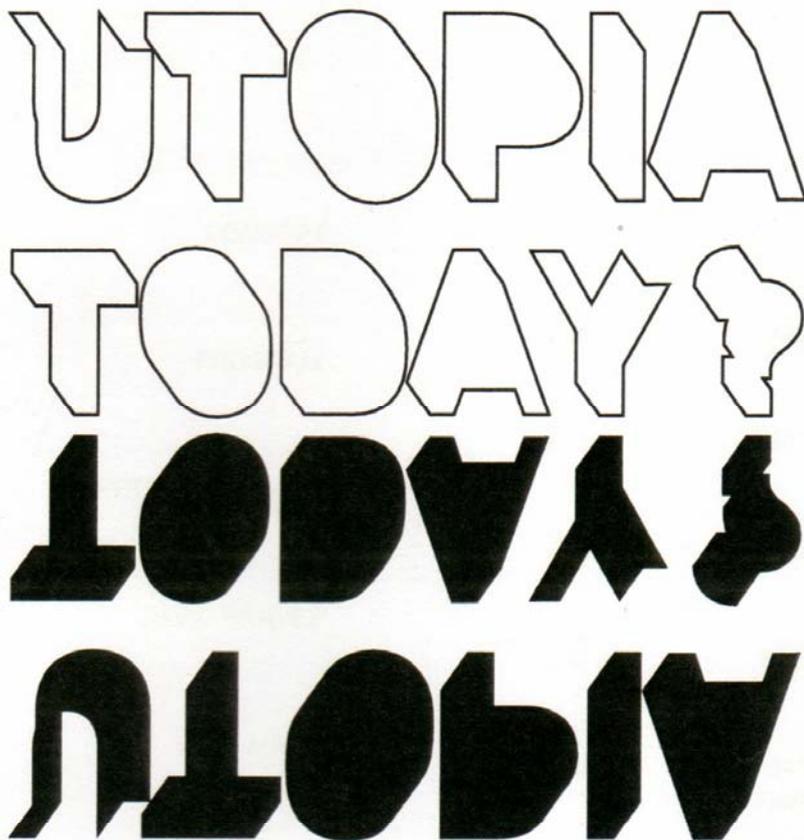
CONCLUSIONES.

Así, llegamos a la conclusión de que aunque formalmente la obra de Galindo se aproxime mucho al body art histórico, su sentido es muy distinto. Su arte es un arte político de un marcado carácter nacional, a diferencia de lo que sucedía con el body art de los años 60 y setenta, cuyo sentido no tenía relación con los discursos nacionales. La producción de Galindo configura un retrato que es una corporización de Guatemala, a través de un cuerpo indígena herido, inmovilizado, incluso asesinado. Un retrato que pretende ser una constatación y una denuncia.

El carácter literal, anti-teatral de sus performances que a menudo implican recreaciones reales de situaciones de violencia refleja lo materialista de su denuncia. Ella se refiere a la violencia insoportable de la opresión a la mujer en Guatemala. Una violencia real, física, sin nada de figurado o simbólico. La violencia de la tortura, la violación y el asesinato. Una brutalidad inseparable de la historia concreta del país, y ligada a nombres concretos de culpables que siguen libres.

Regina José Galindo afirma tener "la certeza de que el arte no cambia el mundo"²⁶. Sus geografías nos revelan una cartografía de las heridas nacionales, del dolor infligido, que son consecuencia directa de todo un sistema sociopolítico. Un dolor cuyas causas sólo se pueden eliminar políticamente.

Artículo disponible en: <http://juliaramirezblanco.files.wordpress.com/2011/09/utopia-today-pdf.pdf>



INTERNATIONAL CONFERENCE 22 - 23 - 24 OCTOBER 2010
SALINE ROYALE - ARC ET SENANS

KEYNOTE SPEAKERS Peter EISENMAN (New York, Videointerview by Emmanuel Petit, Yale) - David HARVEY (New York) - Winy MAAS (MVRDV, Rotterdam) - Philippe MOREL (EZCT, Paris) - Matthias PAUWELS (BAVO, Rotterdam)

PRESENTERS Julia Ramirez Blanco (Complutense University of Madrid) - Karin Bradley (KTH Stockholm) - Hanspeter Bürgi (HSLU Luzern) - Jae Emerling/Ronna Gardner (University of North Carolina) - Ole W. Fischer (Harvard) - Stefan Kurath (Urbanplus, Zürich) - Eliana Perotti/Katia Frey (ETH Zürich) - Michel Prégardien (Université de Liège) - Hendrik Tieben (The Chinese University of Hong Kong) **INSTALLATION** by Martial Marquet (Paris) - The conference is organized by the Ecole Spéciale d'architecture in collaboration with the Saline Royale and the Hochschule Luzern, Technik und Architektur **ORGANIZATION AND CONCEPTION** Andri Gerber, Brent Patterson (Ecole Spéciale) **CONTACT REGISTRATION** Amina Chady / achady@esa-paris.fr / T : 00 33 1 40 47 40 24 / F : 00 33 1 43 22 81 16



JULIA RAMÍREZ

AVL-VILLE

Atelier van Lieshout (AVL) is a well-known multidisciplinary team based in Rotterdam. Founded in 1995 by artist Josep van Lieshout (1965, Ravenstein), they have had many solo exhibitions, participating in several Biennales and art fairs (see <http://www.ateliervanlieshout.com>). Their usable sculptures include prefabricated homes, farms and enlarged caravans. In them, modularity and flexibility meet with irony and a permanent re-thinking of alternative ways of life. The simple structures, which are always dismountable and movable, have bright playful colors, and are equipped with beds for orgies, tools for s&m or traditional farming equipment for growing one's own eco-friendly vegetables. There is a clear will of creating another place, thought for another way of living. Their structures, made with fiberglass and wood, tend to form closed systems, which are theoretically self-sufficient.

Although over the years the Atelier has worked with various types of constructions related with utopia, we will focus on what we believe is the culmination of them all: AVL-Ville. The settlement included many previous themes, putting them together in a major (utopic) discourse: earlier pieces, combined with new ones formed the settlement, where AVL workers would set their homes. It is interesting at this point in history to find another attempt of joining art and life, the creators living inside their own oeuvre.

AVL-Ville (2001), an ideal city conceived by the artist Josep van Lieshout for his workers was a complex and ambiguous project. It is perhaps the most important creation of the artist's collective. This great oeuvre consisted in the grouping of diverse sculptures thought to serve every day necessities, like housing, food production or waste disposal. The team had been making these colorful prototypes for years, but this was the first time van Lieshout thought of putting them together for real, practical use. This ideal village, located near Rotterdam, presented a mixture of

social sculpture and product design, standing in between art, architecture and politics.

From the beginning, the city proclaimed itself Free State, with its own set of rules, in an assertion of artistic independence. The artistic community did not want to obey the norms of the Dutch State, setting itself aside from society. After several conflicts, mainly due to the refusal to accept the Netherlands legislation on alcohol licenses, the police closed the settlement on grounds of health reasons. The city lasted eight months, which we want to reconstruct here.

We believe in the relevance of researching into AVL-Ville because of the existent bibliographical void, which we attempt to fill (there is no critical analysis, only semi-journalist news). Such an important artwork by a recognized artistic collective deserves a serious study, which has not been done. Our goals are triple. In the first place we want to reconstruct what really happened, basing our work on the existent documentation and on personal interviews with the artists. This is basic, because AVL-Ville was presented to the press and the art world in a very incomplete and ambiguous way, which has not been clarified by researchers. On the second place we want to analyze the artwork itself, in its aesthetics and its discourse. Lastly, we pretend to insert it inside the history of utopias, where we believe it belongs.

In the "eight months of nomadic village", existence developed inside one of the Atelier's main prototypes: caravans. Related to the hippy movement and to an autarchic ideal, they represent a mobility that is central to the Atelier's project. In AVL-Ville caravans coexisted together with manipulated cars and less obviously mobile structures, like prefabricated homes, toilets and farms that could easily be dismantled and transported. Nothing in this AVL universe had roots or grounding: the city was more like a camping or a gypsy gang. The urbanism that resulted from this conception was a primitive one, based on a circular structure, but without a permanent conception. AVL-Ville was meant to

Julia Ramírez, Art History studies at the Complutense University of Madrid; Master on „History of Contemporary Art and Visual Culture“ by the Autonomía University of Madrid and the Reina Sofía Museum. PhD thesis in progress, about „Utopia in Contemporary Art“, under the direction of professor Delfin Rodríguez, and with the aid of two grants: FPU (Formation of University Staff) and a residency at the „Residencia de Estudiantes“. Since 2008 teacher for Tufts University and Skidmore College in Madrid. Diverse texts published, concerning contemporary art and architecture

travel, although finally it never did so. It was in these ephemeral, movable structures where “communal life” was supposed to take place. The city was made only for those who worked for Josep van Lieshout in the Atelier (mainly artists, designers and architects), as van Lieshout himself never planned to live there. Various structures were conceived for their collective use, many of them specifically made for the new city. These included the dining room (Hall of Delights), the AVL-Ville Energy Plant, the Sawing Machine, the Workshop for Alcohol and Medicines, the Hospital (A Spital), the Workshop for Weapons and Bombs and the non-realized project for an AVL Academy. In the Constitution that was written for the community, some common rights, like the freedom for construction or for wandering were contemplated. However, for the artistic team, living together had much more to do with the bodily pleasures, like eating or having sex. The community feeling was more related to orgies than it was to traditional communes, something we can see clearly in the collective portraits that were issued. In this, one of the precedents would be Otto Muehl’s AAO in El Cabrito.

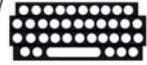
Like in Muehl’s strange heterotopia, business was not forgotten. In a way, Van Lieshout’s workers were asked to “inhabit the company”, literally living in an extension of their working place, as AVL-Ville was in the space behind the artistic team’s studio. Josep van Lieshout himself would declare that the new-born community would function “like a company”. Today, this artist believes that was the main mistake in the whole project, as people did not want to live in the same place where they labour. In any case, this had to do with the anarco-capitalist ideology of the author, and perhaps the unconscious influence of “utopic” enterprises like Microsoft, which aim to create an ideal community of workers. Making own money had much importance, being designed by van Lieshout with great care, including printed images of the symbols of the city’s ideals. We should not forget that Fourier’s phalansteres also aimed to be profitable cooperatives, and that Thomas Moore’s island lived out of commercial activities. In this, AVL-Ville belonged to a long tradition of mercantilist utopias, actualizing its models in the neo-liberal context.

This had to do with the “Twelve commandments”, or the twelve laws written by Josep van Lieshout with the help of the lawyer Gerard Spong. Different ideologies are related with the different points of the Constitution, which can be seen as a mixture of romanticism, naïve anarchism and neo-liberal ideology, although guaranteeing some collective

rights. Together with the written legislation, the physical infrastructures of the city were very important in the discourse. “Scatoecology and infinite recycling” could be the motto behind the ecologic farms, the compost toilets and the use of clean energy, pillars of the city. More traditional ecology is combined with a fascination for excrement, which reminds us of the Spanish artist Salvador Dalí, one of van Lieshout’s references. Both artists share the liking for a utopia of perpetual recycling, where waste does not exist, because everything is re-used infinitely. The practical parts of the team’s ecology can be useful for future architects. The more subjective of its elements are very interesting for its capacity for being suggestive.

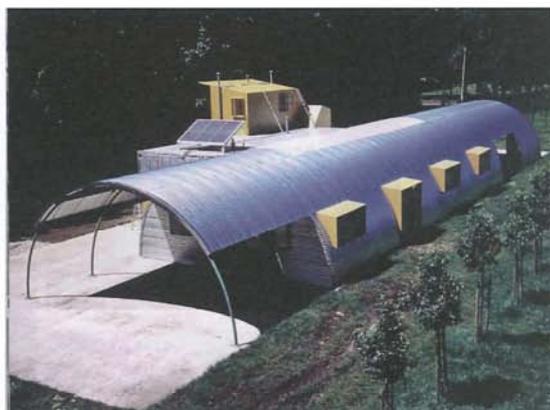
However, after objectively analyzing the practical aspects of AVL-Ville, one would have to conclude that the city was, in every sense, an “Utopia”, an impossible Gesamtkunstwerk which never actually turned into social sculpture, remaining art, show. No more than ten people lived in the city at the same time. Its power and discourse remain symbolic. Not real. As a utopia, we believe that its characteristics have to do with the artistic, the regressive, the passionate and the parodic. These traits, related to some models in traditional utopic literature, are completed with contemporary references.

Paths for research are opened in dealing with contemporary artistic utopias, related with architecture in the configuration of an alternative, better places. This is the topic of our PhD thesis.



Artículo disponible en: <http://juliaramirezblanco.files.wordpress.com/2011/09/lars-2010-la-urbe-desmontable2.pdf>





La urbe desmontable

Julia Ramírez

El Atelier van Lieshout ha llevado a cabo en las últimas décadas un proyecto utópico de construcción urbana, bajo la concepción de un 'estado libre' a las afueras de Rotterdam. El taller y un conjunto de módulos habitacionales se crea con un acentuado sentido del reciclaje y lo prefabricado.

En el año 2001 se declara a la ciudad de Róterdam una de las capitales culturales europeas. Las subvenciones estatales se multiplican, y afectan a diversas iniciativas artísticas. En este contexto, el Atelier van Lieshout (AVL), equipo de trabajo multidisciplinar fundado por el artista Joep van Lieshout (Ravensstein, 1965), recibe la ayuda económica que hace posible un proyecto muy peculiar. Se trata de crear una urbe paralela, situada en las afueras de Róterdam. Con los distintos módulos habitacionales que el equipo lleva una década construyendo, se conforma una suerte de ciudad-estado que pretende ser independiente de la legislación holandesa.¹ Las casas e infraestructuras, configuradas por las obras de arte del Atelier, son habitadas por los propios artistas, aunando arquitectura, diseño, escultura y plástica social. Lo que quería crear en ese momento Joep van Lieshout era una comunidad experimental. Hoy considera lo acontecido como una utopía.² Casi diez años después, con este texto busco hacer una labor de reconstrucción de esta ciudad que nació y murió en 2001. Tratando de diferenciar la urbe que realmente existió de la proyección soñada, resulta importante tener en cuenta que, finalmente, es la combinación de ambas la que otorga el sentido.

Utopía nómada, ciudad aparcada

El asentamiento creado *ex novo* es de pequeño tamaño y se sitúa temporalmente detrás mismo del taller, en una zona industrial cercana al puerto de Rotterdam. Una parte del territorio pertenece al propio equipo, y otras dos áreas son prestadas por el ayuntamiento. El lugar está pensado para ser habitado exclusivamente por miembros del colectivo artístico, que al cabo de diez años podrían construirse su propia casa. Las fotografías que nos sirven de documento muestran que lo que existió fue un conjunto con cierto aire a descampado utilizado como aparcamiento. La estructura implícitamente

circular, común a muchas utopías, más que hablarnos de la ciudad radial renacentista nos remite al urbanismo espontáneo de poblados primitivos y campamentos efímeros.

Las tipologías constructivas básicas son el contenedor y la caravana. El propio Joep van Lieshout define sus viviendas rodantes como *minimundos*,³ diseñados para un estilo de vida alternativo, marcado por un sentido de lúdico y placentero nomadismo. Casi desde su aparición en la década de 1940, unidas a las necesidades de los surfistas, las "casas con ruedas" siempre han estado ligadas a un existir más libre, relacionado en el imaginario colectivo con el movimiento hippy. Gracias a elementos como los depósitos de agua potable y de aguas grises, estas estructuras permiten satisfacer una cierta fantasía autárquica: al menos por un tiempo, hacen posible vivir lejos de la sociedad, fuera incluso del circuito de los campings. Así, una *roulotte* puede convertirse en una especie de casa *Ready-made* para pioneros nómadas y seres marginales de todo tipo, deseosos de alejarse de las agrupaciones sociales.

El vacío legal en el cual se sitúa la caravana en muchos lugares entronca fuertemente con una posible utilización *outsider*. Las casas móviles permiten construir sin permiso alguno, pues aunque a efectos prácticos puedan funcionar como vivienda, legalmente mantienen el estatus de vehículo. Es ésta una de las razones confesas que llevaron a Joep van Lieshout a comenzar la exploración de este tipo de estructuras híbridas, como una manera de bordear las normas. En parte debido a su utilización, AVL-Ville puede considerarse una ciudad aparcada. Respecto al uso del automóvil, Delfin Rodríguez dirá que "Joep van Lieshout (...) reflexiona sobre la condición de la arquitectura moderna como *machine à habiter*, del automóvil a la casa y viceversa".⁴ Pero también las construcciones sin ruedas tienen como característica no ser fijas.

¹ Agradezco a Joep van Lieshout el haberme proporcionado ésta y otras imágenes que acompañan al texto.

² Entrevista personal de la autora con el propio Joep van Lieshout, Róterdam, taller de AVL, agosto 2010.

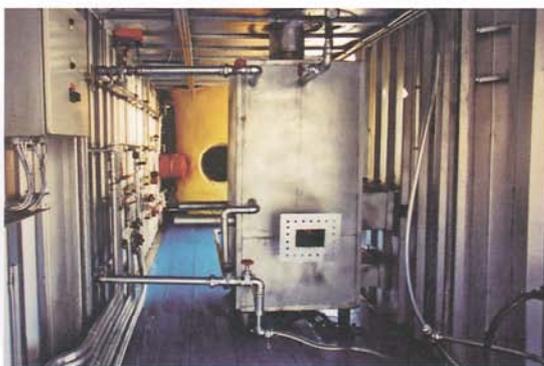
³ Brigitte Ullmer, "Die Weltenbauer", *Du Magazine*, nº 802, diciembre 2008, pp. 62-65.

⁴ Delfin Rodríguez Ruiz, "MicroUTOPÍAS", *Alred* número 599, p. 34.

Todas las imágenes que conforman este artículo ilustran las diversas actuaciones del Atelier van Lieshout llevadas a cabo en las últimas décadas. Agradecemos a Joep van Lieshout su cortesía al permitirnos reproducir estas imágenes.



La urbe desmontable



AVL construye *siempre* sin cimientos: todos sus prototipos son desmontables y ofrecen la posibilidad de cambiarlos de sitio. Incluso las plantas de sus huertos ecológicos crecen en macetas o plataformas portátiles y sus diseños de retretes implican una instalación que no precisa excavar el suelo. En AVL-Ville se crea la paradoja de un estado físico, real, con gente y viviendas, que sin embargo no se vincula a un territorio concreto.

El carácter desmontable y/o trasladable de todos los elementos sugiere un frenado tan sólo temporal de esta urbe móvil. En cualquier momento se puede levantar el campamento sin demasiado esfuerzo, como si se tratase de una ciudad *top-manta*. En un momento temprano van Lieshout declara estar esperando "un trozo de tierra más grande, cerca del aeropuerto de Róterdam y del agua".⁵ Llegado el momento, "simplemente pondríamos todo en un barco y navegaríamos al nuevo lugar".⁶ Resulta obvio que esta concepción se relaciona con una sociedad donde los individuos cambian de sitio continuamente, entre el turismo y la emigración. La idealización del nomadismo como condición ideal es un elemento clave para entender el carácter de esta ciudad que se fija en los *campings*. Vivir siempre como en vacaciones. Frente a la tragedia del viaje forzado y solitario, se crea la ensoñación de trasladarse con la casa e incluso con el poblado a cuestas.

Asentamiento escatoecológico

Otro de los ejes del trabajo de AVL es un ecologismo muy particular. El reciclaje subyace a todos los elementos del Estado Libre, entendiendo el término en una doble vertiente: en la de una estética de lo pobre, que recicla materiales y obras previas, y también en la de un ecologismo más ortodoxo. AVL-Ville agrupa muchas creaciones anteriores que al ser reutilizadas se convierten en piezas de un

sistema mucho más grande. Las obras mismas, por otra parte, están fabricadas a partir de elementos de deshecho, contribuyendo a un gusto por lo pobre que lleva a una suerte de *estética Diógenes*, que el Atelier desarrollará más extensamente con su diseño de favelas. Sin embargo, la ciudad también se ocupa extensamente del reciclaje en un sentido más literal, poniendo especial énfasis en utilizar de nuevo el excremento, sea para producir energía o abono. El reciclaje da lugar a universos cerrados, circulares, que fascinan a Van Lieshout.

El artista se extiende hablando de los distintos circuitos en los que integrará las heces: "todo lo que tenga que ver con el excremento será muy visual.

Estamos haciendo una enorme máquina para generar biogás, *Biodigestor* (2001) que permitirá usar excremento y abono para producir nuestro propio gas de cocina. (...) Otro modo de usar el excremento es con nuestro *Compost Toiler* (2001) (...). Todo el proceso se mantendrá visible; tras un año se puede tener un abono estupendo o

venderlo de recuerdo, como la mierda de Manzoni: mierda AVL".⁷ Así, la fascinación sadiana por la mierda y el ecologismo se unen en una suerte de *escatoecologismo*, cuya visualidad convierte el proceso de reutilización en espectáculo. Esta concepción del reciclaje tiene que ver con el ideal daliniano de la cadena coprofágica, que tiene un paralelo en el comportamiento real de las termitas. En una acuarela de Van Lieshout, "Recycling", vemos una conducta parecida: tres figuras defecando y comiéndose sus heces en cadena. En esta imagen hay una obvia ironía respecto al reciclaje, pero también encontramos atracción por la idea imposible de eliminar el concepto mismo de desperdicio, tanto artístico como biológico. Todo puede usarse una y otra vez, hasta el infinito, haciendo innecesaria la producción. Sólo hay que digerir.

La idealización de la agricultura que es común a muchas utopías clásicas sigue siendo frecuente en las de un recién estrenado siglo XXI. Aquí no sólo se relaciona con un cierto primitivismo arcaizante, sino sobre todo con la

AVL-Ville agrupa creaciones anteriores que al ser reutilizadas se convierten en piezas de un sistema más grande. Las obras están fabricadas a partir de elementos de deshecho

⁵ Cit. "Up the Organization", entrevista con Jennifer Allen, en *Art Forum*, núm. 4, abril de 2001, consultado en http://indartudies.com/p/articles/mi_m026876_8_391a_75830817/pg_4/?tag=contentcoll (10.10.2010).

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.



fantasía autárquica que subyace en AVL-Ville: la ciudad, aunque plantea vivir del comercio y del turismo, lleva dentro de sí la voluntad de poder vivir aislada, tal y como nos dicen toda una serie de elementos de fuerte carácter simbólico: el hospital, la granja, la bandera, la fábrica de armas, la moneda propia, el generador eléctrico. Todos ellos configuran un sistema que no sólo es potencialmente autosuficiente, sino que reproduce a pequeña escala las instituciones y facilidades que forman un estado soberano. Van Lieshout explicita la ambivalente condición de autonomía y dependencia de la nueva urbe: "necesitamos muchas cosas del mundo exterior para poder trabajar:

herramientas, materiales, comida, bebida. Pero algunas partes permanecerán independientes, no sólo por nuestra economía y nuestra libertad, sino simplemente porque es posible hacerlo".⁸ Hay una especie de placer en la autarquía *per se*, y uno de los modos fundamentales para lograrla es, obviamente, la producción de los propios alimentos.

En el Estado Libre se incorpora *Pioneer Set*, "una granja prefabricada junto con su equipo, que sirve para que individuos o grupos puedan viajar por el mundo".⁹ Esta obra del año 1999 consiste en un conjunto de módulos desmontables que configuran una granja completa. A la casa del granjero se añaden establos, una conejera, un gallinero y un corral para cerdos. Una vez vacío, el contenedor que originalmente abriga todos estos elementos desmontados cumple las funciones de almacén. Para AVL-Ville se incorpora un invernadero con una bóveda de plástico transparente y semicircular, que crea una suerte de túnel cultivable. Gracias a la granja y el huerto, el *escatoecologismo* se hace también *ecoautárquico* en un peculiar sistema *verde*.

La idea del taller de artista se extiende hacia otras esferas, pretendiendo ampliarse hacia el mundo "real", incluyendo las dimensiones más prácticas

Comunidad Pulsional

La agricultura y la ganadería se relacionan fuertemente con la idea de crear una sociedad donde el trabajo colectivo se expande abarcando todos los aspectos de la vida, como son cultivar, limpiar, cocinar o comer.¹⁰ Junto con la granja y los dispositivos que sirven al reciclaje, se crean toda una serie de infraestructuras para la colectividad. En un territorio físico del tamaño aproximado de "unos cuantos campos de fútbol",¹¹ se proyectan diversos servicios para la vida en común, aunque no todos ellos llegan a materializarse.

La tradicional inventiva mecánica de las utopías clásicas se manifiesta en la creación de máquinas cuya apariencia recuerda al dadaísmo. Encontramos un taller lleno de alambiques de aspecto anticuado para crear alcohol y medicinas (*Workshop for Alcohol and Medicines*) y otro para fabricar armamento, en potencial defensa del nuevo estado (*Workshop for Weapons and Bombs*). Un hospital propio (*A Spital*), una planta energética ecológica (*AVL-Ville Energy Plant*), y diversos dispositivos para gestionar las heces completan el conjunto. También se proyectó una escuela de arte que no llegó a realizarse (*AVL-Academy*), donde confluían el saber artístico y el empresarial. La idea del taller de artista se extiende hacia otras esferas, pretendiendo ampliarse hacia el mundo "real", incluyendo las dimensiones más prácticas.

En el proyecto del Estado Libre se da un implícito rechazo del matrimonio y la familia propio de incontables utopías (recuérdese por ejemplo la Basiliada de Morelly). Sin embargo, el énfasis en la variedad pasional nos hace pensar en la poligamia autoritaria de la AAOO, comunidad artística fundada por Otto Muehl, y sobre todo nos recuerda a Fourier. Para el más soñador de los socialistas utópicos el mundo se regiría por el principio de atracción universal, consideran-

En el proyecto del Estado Libre se da un implícito rechazo del matrimonio y la familia propio de incontables utopías (recuérdese por ejemplo la Basiliada de Morelly). Sin embargo, el énfasis en la variedad pasional nos hace pensar en la poligamia autoritaria de la AAOO, comunidad artística fundada por Otto Muehl, y sobre todo nos recuerda a Fourier. Para el más soñador de los socialistas utópicos el mundo se regiría por el principio de atracción universal, consideran-

⁸ *Ibidem*.

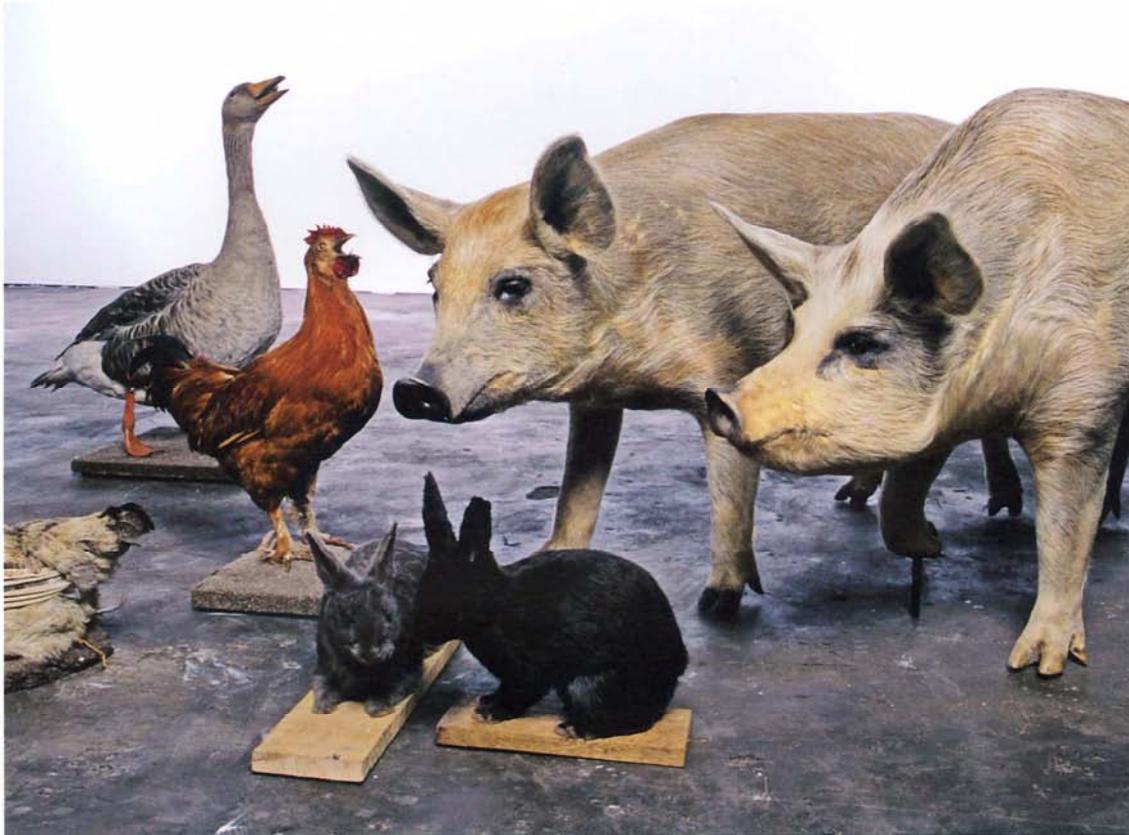
⁹ Cfr. "Atelier Van Lieshout. Interview", en Rochelle Steiner (ed.), *Wonderland* (cat. Exp.), Saint Louis Art Museum, Distributed Art Publishers, Nueva York 2000, p. 79.

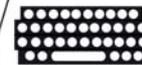
¹⁰ Véase Rudi Laermans, "The Socially Oriented Art of Atelier Van Lieshout", en Jennifer Allen (ed.), *Atelier van Lieshout*, NAI Publishers, Rotterdam 2007, p. 32. Este libro monográfico dedicado al Atelier es una referencia indispensable.

¹¹ Cfr. Jennifer Allen 2001, *op. cit.*



La urbe desmontable





La urbe desmontable

do que ninguna pasión humana es reproducible, siendo necesario el desarrollo de todas ellas. En el Atelier esta dimensión pasional es muy importante, ya que la vida en común no tiene tanto que ver con una comunidad de bienes, sino con el compartir los placeres físicos.¹² Se trata de comer, beber, dormir y practicar sexo juntos. Para ello, mesas y camas se extienden y alargan, tipificándose por ejemplo lo que Van Lieshout desde su perspectiva masculina y heterosexual llama *Mul-tiwomen beds* o camas para muchas mujeres. La unidad familiar se disolvería en una suerte de horda indiferenciada o *wild bunch*.¹³

El *Hall of Delights* (*Salón de las Delicias*), especialmente construido para AVL-Ville soldando siete contenedores para barcos, es uno de los centros neurálgicos de la nueva urbe, funcionando como club nocturno, cantina y restaurante. El Atelier van Lieshout se retrata en diversas fotografías comiendo en colectividad, en una escenificación cuya iconografía sugiere casi una comunidad ancestral. El equipo se presenta a sí mismo comiendo desordenadamente, con abundancia de comida y bebida, en una escena estereotipada nos recuerda a la viñeta final de los cómics de Asterix. Sin embargo, y pese a algunas apariencias, la organización de esta sociedad se diferencia tanto de las formas primigenias de gobierno de las aldeas, como de la concepción clásica de las comunas. La comunidad se basa en el banquete y la orgía. La propiedad privada y la empresa permanecen intactas.

Urbe corporativa y utopía empresarial

Un elemento sorprendente es la escasa imaginación política de la nueva urbe. Directamente, ésta no está sujeta a sistema alguno: "no habrá gobierno, ni democracia. AVL-Ville tiene una estructura, pero ésta no es política, en ella no se vota. [La ciudad] será dirigida como una empresa".¹⁴ Lo importante sería la gestión, siendo el propio van Lieshout director artístico, ayudándose de un director financiero, Jeroen Thomas, que se ocuparía de los negocios.

Desde el principio, el colectivo artístico de AVL fue concebido como una empresa, aunque ésta fuese dedicada a la producción de "arte". La ciudad es simétrica respecto a la fábrica de la que surge, puesto que su habitar está "pensado solamente para empleados pasados, presentes y futuros".¹⁵ De hecho, el asentamiento es literalmente una extensión del estudio: su situación geográfica exacta, siempre tratada con vaguedad, era en realidad la más sencilla: AVL-Ville estaba al lado de la sede-estudio del Atelier. Como un conjunto de *folies* habitadas en el jardín.

Van Lieshout se esfuerza en afirmar las diferencias respecto a otras empresas: AVL-Ville supondría el otorgar a los trabajadores una parcela y una casa. Por otra parte, se encuentra la dimensión artística y experimental: "Las compañías ofrecen incentivos a los empleados para aumentar la productividad y los beneficios; nosotros usamos el dinero que ganamos con los encargos para invertir en otros proyectos que pensamos que son importantes pero que pueden no ser rentables".¹⁶ Así, la ciudad se presenta como una especie de empresa ideal¹⁷ como la soñaron tantos utopistas, desde Adam Smith a Fourier, cuyos falansterios eran una suerte de compañía de la cual todos sus trabajadores-habitantes llegarían a ser accionistas. Pero Joep Van Lieshout añade el modelo de corporaciones como Microsoft que, sin dejar de ser rentables, hacen gala de crear comunidad entre sus trabajadores.

El énfasis en lo empresarial hace que en AVL-Ville el dinero tenga un papel muy importante, no sólo como elemento de intercambio, sino también como elemento iconográfico cuya imagen y funcionamiento nos hablan del propio sistema. La moneda propia se llama AVL y, en una burla de lo arbitrario del sistema bancario, este dinero no tiene su equivalencia en oro, sino en cervezas, en un sistema que entronca con el trueque. El tener moneda propia, de nuevo sirve teóricamente para bordear la ley, esquivando la licencia de licores.

Su negativa a obedecer las leyes del estado holandés tiene que ver con una suerte de primitivismo social que cree en las pequeñas comunidades. "Mi problema con el gobierno tiene que ver con la escala", declara el artista.¹⁸ AVL-Ville es una especie de empresa paternalista habitable que se erige en coto indepen-

diente y que es a la vez un escaparate de sus propios productos. Como si IKEA se declarase, con todas las consecuencias, "República Independiente de tu Casa", (como reza su lema publicitario del 2006), e hiciese a sus empleados a vivir en las habitaciones simuladas de sus enormes tiendas.

Pero en esta gestión empresarial hay también unas leyes inamovibles. Para la nueva ciudad se redactaría una breve constitución basada en el *laissez faire*, siguiendo en gran parte los principios de libertad y fraternidad. La última cláusula afirma como única forma de gobierno una especie de junta directiva, como en cualquier compañía, junta que se dedica al "management" a la gestión desde arriba.

A modo de conclusión: Territorio utopía

Hoy, Joep van Lieshout considera que esta excesiva vinculación con la empresa y lo laboral fue lo que hizo que el experimento social no funcionase. Lo cierto es que AVL-Ville fue un total fracaso de población. De las cien personas que Van Lieshout soñaba en su ciudad, sólo llegaron a convivir diez a un mismo tiempo. Los trabajadores no querían vivir al lado mismo de la fábrica. Menos aún querían habitar donde les decía su jefe. Esto hace que, aunque originalmente rechazase esta palabra, retrospectivamente el artista

vea su proyecto como una utopía, en el sentido de lo irrealizado.

Así, la urbe tuvo lugar y tiempo, pero como tal ciudad fue real sólo a medias. Su existencia se desarrolló fundamentalmente como espectáculo, y en el contexto del arte. Hemos de recordar que fue este contexto el que permitió la subvención gubernamental, a cambio de la cual el equipo se comprometió a programar actividades "culturales", creando un servicio de transporte gratuito desde el centro de Rotterdam hasta AVL-Ville y programando visitas guiadas por el asentamiento y el estudio. Así, los potenciales habitantes del Estado Libre eran observados por el público, como había sucedido con las personas que se mostraban en las exposiciones universales del siglo XIX. En parte, la ciudad funcionó como una gran retrospectiva y un museo al aire libre, en un simulacro del habitar. Incluso el granjero que cuidaba los animales y la huerta de la ciudad era un profesional contratado, no se sabe si cumpliendo la función de granjero o de actor. Tras ocho meses de experiencia más artística que social, la policía cerró el asentamiento, debido a la negativa de pagar la licencia de alcohol. Esto dio un final más heroico a un proyecto cuya dimensión social fue fallida.

Finalmente, y a pesar de las intenciones iniciales, AVL-Ville se configura como un proyecto artístico, que en su discurso dibuja una utopía fuertemente caracterizada. De algún modo, y pese al fracaso de la dimensión concreta, la obra mantiene su fuerza reflexiva. Nómada, *escatocológica*, regresiva y paródica, AVL-Ville supone una cavilación sobre el dónde y cómo habitar, explorando la posibilidad de vivir en los límites mismos del arte. La instalación artística se hace ciudad, la cotidianeidad, espectáculo. Y viceversa. Cuando terminó la experiencia del Estado Libre, los animales que vivían en la granja fueron disecados "para que viviesen por siempre",¹⁹ tras comerse su carne. Hoy se exhiben en contextos artísticos, como restos de una gran *performance* que se confunde con la vida. ■

Julia Ramírez es historiadora del arte*



19 <http://www.ateliervanlieshout.com>.

* Está desarrollando su tesis en torno a las utopías artísticas del mundo contemporáneo bajo la dirección de Delfín Rodríguez. Para ello disfruta de una beca FPU del Ministerio de Educación y de una beca de investigación en la Residencia de Estudiantes.

12 En el congreso "Utopía Today" dedicado a las utopías, se trató este asunto. Véase Julia Ramírez Blanco, "AVL-Ville", en *Utopía Today International Conference 22-23-24 October 2010*, ESA, París 2010, p. 27.

13 David Moriente, *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo*. Cátedra, Madrid 2010, p. 341.

14 Cf. Jennifer Allen 2001, op. cit.

15 *Ibidem*.

16 *Ibidem*.

17 Véase Allen, Jennifer, *Franchise/Atelier van Lieshout* (cat. Exp.), Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim, Colophon, Amberes 2002.

18 Jennifer Allen 2001, op. cit.

Artículo disponible en: <http://es.paperblog.com/abcd-city-un-diccionario-aleatorio-de-la-ciudad-de-nueva-york-1385149/>

ABCD City: Un diccionario aleatorio de la ciudad de Nueva York

Por *Paisajetransversal*

por Julia Ramírez Blanco



Resulta extremadamente difícil poder hablar de ese delirio que es Nueva York, urbe tantas veces recreada, soñada, autopublicitada. **Esto no pretende ser más que la crónica subjetiva de unos días en marzo, cuando el frío y el calor extremos se alternaban** para contribuir a la intensidad del viaje. *New York City* es una ciudad narcisista que se mira a sí misma continuamente, y cree que no hay nada fuera. Es el **paradigma de un modelo económico (capitalista), urbano (de megalópolis) y de sociedad (de consumo)**. Por eso, cada uno de sus ladrillos, de sus vigas de metal y de sus placas cristalinas, está hecho de ideología. Nueva York es un paradigma transitable. Uno puede perderse por calles que materializan un modelo que agoniza de éxito, entre ruidosos cantos de cisne cuyos ecos llegan a cualquier rincón del mundo. Este diccionario de una visita personal, sólo quiere señalar alfabéticamente conceptos-motor que capturaron mi imaginación al otro lado del Atlántico, en ese extraño y gigantesco sitio.

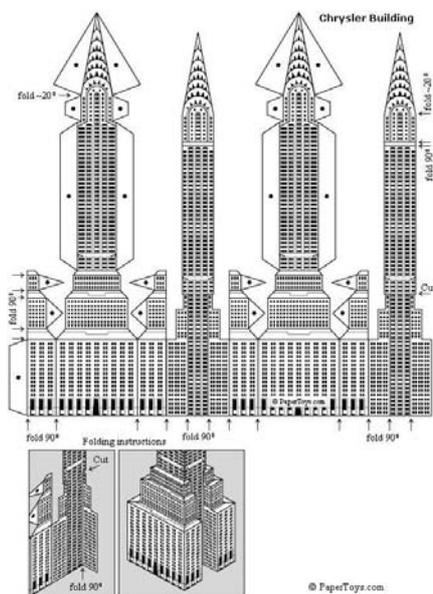


Altura: hay dos maneras de ver la urbe, desde abajo, como caminante abrumado por los enormes edificios, o desde arriba, abarcándolo todo. Imaginar a los magnates mirando la ciudad desde, pongamos, el Chrysler o el Empire State Building, sabiendo que en gran parte todo ese territorio es suyo, resulta [entre escalofriante y divertido](#).

Brooklyn: casi todas las personas que he conocido viven allí. No es de extrañar, teniendo en cuenta su enorme tamaño. Una frontera invisible dentro del barrio separa la zona habitada por afroamericanos del área donde se alojan los blancos.



Chrysler: el rascacielos preferido por los neoyorquinos y los monos gigantes aparece de repente al salir de la estación de Grand Central, con su techo cuajado de estrellas. Que no se pueda entrar en el Chrysler añade magia a esa puerta expresionista que según sus detractores tiene forma de ataúd.



Democracia: jajajajaja.

Exit Art: en este centro cultural alternativo veo la mejor exposición de todas las que he visitado en marzo. Da pena que *Every exit is an entrance* (Toda salida es una entrada) sea el último trabajo de esta galería que está a punto de cerrar. La retrospectiva de una trayectoria valiente a lo largo de treinta años supone

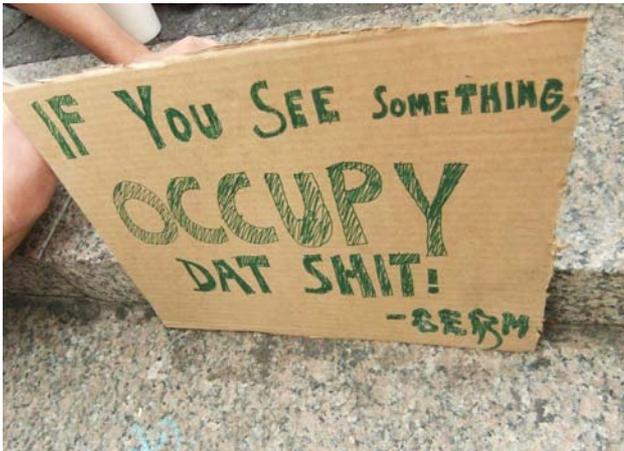
recopilar las energías de creadores que han trabajado en la ciudad de Nueva York, desafiándola y ampliándola.



Galerías: El poderío de las galerías de arte neoyorquinas recuerda a muchos museos. En el barrio de Chelsea están fuertemente establecidas y sus obras configuran discursos sólidos y hermosos. Un amigo se queja de que hay poca experimentación: una excepción sería la [Eyebeam Gallery](#), dedicada a las relaciones entre creatividad y tecnología.



Gentrificación: está en la boca de todo el mundo allí. La historia de cómo cuando llegaron su barrio era un lugar barato y bohemio y ahora, desde luego, ya no es aquello lo que era. La gentrificación es una de tantas formas de proceder que América ha importado al mundo.



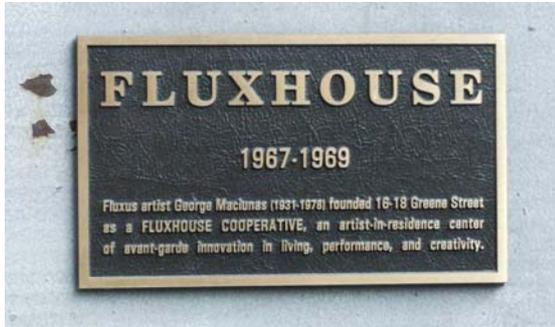
Homeless: los sin techo son una parte constitutiva de la urbe. A veces, la policía los saca del metro a patadas. Son una presencia tan característica, que [el artista Krzysztof Wodiczko trató de inventar un carrito](#) donde pudiesen transportar sus enseres y refugiarse un poco. Piden cambio (*change*). Algunos claramente tienen serios problemas mentales: cuando **Nixon** cerró los hospitales psiquiátricos, gran parte de los antiguos pacientes pasaron a vivir en las calles.



Jodida: Nueva York es, obviamente, una ciudad dura, donde muchas personas padecen una suerte de síndrome de **Estocolmo** urbano. Se empeñan en quedarse mientras viven en extrema infelicidad.



Luz (eléctrica): De noche, los edificios se dibujan en bombillas y la solidez de los puentes apenas se adivina entre líneas de puntos blancos.



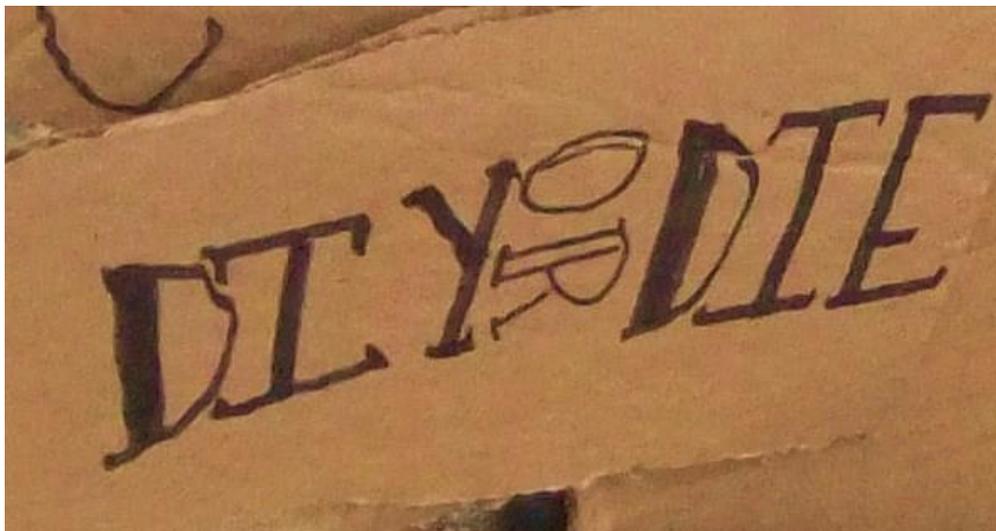
Masculinidad: Inequívocamente, Nueva York es una urbe masculina, hecha de grandes rascacielos fálicos que compiten en tamaño. Por contraponer, París es claramente una dama que [tiene el pubis en la Place Dauphine](#).



Museos: visitar [el MoMA](#) es como caminar por un manual de historia del arte: las imágenes de sus paredes son las mismas que articulan el discurso normativo. [El Guggenheim](#), edificio prodigioso, en marzo alberga casi nada, grandes cantidades de aire sacralizado. [El Whitney Museum](#) tiene una bienal desarticulada que sin embargo está llena de obras interesantes, con fuerza discursiva propia.



Nonsense NYC: es la lista de correo del *underground* de Nueva York. Basta subscribirse para recibir semanalmente coordenadas espacio-temporales donde se mezclan jornadas reivindicativas y exposiciones de arte. El artista Jeff Stark es quien manda estos correos electrónicos que articulan encuentros en muy diversos lugares.



Occupy: reflexionando acerca de las relaciones de *Occupy Wall Street* con la contracultura la conclusión era siempre la misma: *Occupy Wall Street* es un movimiento de contracultura. Una contracultura disidente, politizada, que trata de eliminar la distinción entre el ocio y el activismo. Entre el momento del cambio político y la cotidianeidad.



Plagas: son estacionales. Cucarachas y mosquitos aparecen en los meses de calor. Las ratas son las

protagonistas el resto del año: algunos dicen que hasta cuatro roedores por habitante. Las que yo vi en el metro eran lustrosas. Por la noche se animan y se suben a los andenes.



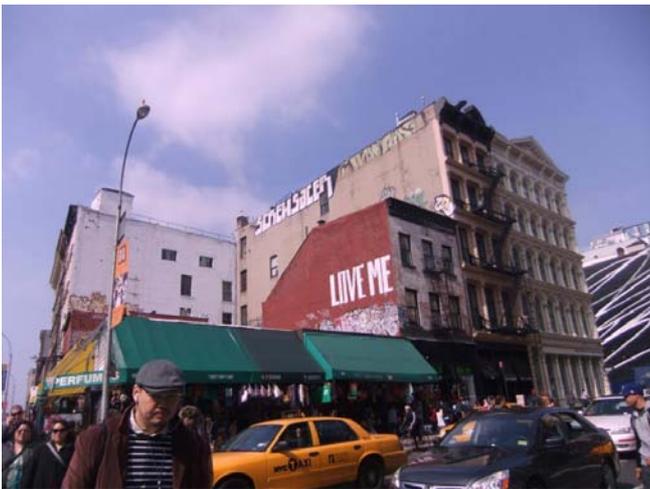
Regalos: la psicogeografía vería que la ciudad está surcada por recorridos de consumo, que se entrecruzan y bifurcan. Es una urbe que continuamente te pide que compres, lanzando estímulos visuales desde lujosas boutiques o desde tiendas de diseño en el barrio hipster de Williamsburg. Llamam la atención los puestos callejeros. Primordialmente venden gorros con forma de animal, pero también abrigo de pieles o gafas y gorras pintadas por un grafitero.



Skyscrapers: A veces al andar por Manhattan, entre sus moles arquitectónicas, uno se siente atravesando desfiladeros de cristal. Como la mayor parte tiene una superficie reflectante, se configuran juegos de espejos donde en ocasiones se cuelga un trozo pequeño de cielo.



Street art: en el lugar donde nace el grafiti, el arte callejero sigue siendo profuso y estimulante. Las aceras son museos al aire libre, donde los agentes meteorológicos contribuyen a completar las obras de técnica mixta que se muestran en la pared.



Times Square: Nunca he visto algo tan absurdo, tan netamente demente. El inmenso brillo de una plaza articulada por el signo publicitario se expresa a través de enormes pantallas digitales. Unas recientes

gradas hacen que la gente pueda sentarse a contemplar el espectáculo de los anuncios. En su exceso, resulta fascinante, y el lugar se siente como el corazón del capital, cuyas luces cegadoras parpadean/palpan para todo el planeta.



Underground (metro): Todo el recorrido está centrado hacia **Manhattan**. El metro de Nueva York tiene vagones plateados como balas y anuncios de estética trash por encima de los asientos. En los túneles los grafiteros firman justo debajo de las luces que iluminan la oscuridad. Parece un museo subterráneo, que apetece visitar a escondidas.



Wall Street: Es un lugar de solidez, sin las estridencias de casino de **Times Square**. Cerca se sitúa el gran toro de metal que simboliza la potencia del mercado. Me dicen que en septiembre del año pasado algunas personas de *Occupy Wall Street* trataron de bailar sobre su lomo. Cuando yo lo vi, estaba rodeado por una valla, sus cuernos precedidos por una cola de turistas esperando a fotografiarse junto al becerro del oro.



Zuccotti Park: la plaza donde se instaló el campamento de *Occupy Wall Street* es un lugar pequeño, gris, algo desolado. Me cuentan que en Septiembre estaba tremendamente abarrotado, y apenas había espacio. Dicen también que la policía soltaba allí a personas que acababan de salir de la cárcel, para tratar de forzar serios problemas de **convivencia**. Parece que la población oscilante de la acampada se dividió en dos ejes, separándose también de los sin-techo que pasaron a vivir allí. A todo el mundo le pareció apropiada la presencia de una escultura roja hecha por un artista anarquista.





Julia Ramírez Blanco es historiadora del arte, y estudia los puntos de intersección entre el arte contemporáneo y la práctica utópica. <http://juliaramirezblanco.wordpress.com/>
Créditos de las imágenes

Imagen 1: Imagen: El sueño americano (fuente: Julia Ramírez Blanco). Imagen 2: La fe se desdibuja en la pared (confía con fuerza, confía duro) (fuente: Julia Ramírez Blanco).

Imagen 3: Brooklyn con árbol (fuente: Julia Ramírez Blanco).

Imagen 4: Chrysler building (fuente: papertoys.com). Imagen 5: Tomalaplaza (fuente: Julia Ramírez Blanco).

Imagen 6: Módulos habitacionales en la Eyebeam Gallery (Chelsea) (fuente: Julia Ramírez Blanco).

Imagen 7: Si ves algo, ocupa esa mierda (fuente: Julia Ramírez Blanco). Imagen 8: Wodiczko, Homeless vehicle project (fuente: Krzysztof Wodiczko). Imagen 9: Síndrome contemporáneo de estar quemado (fuente: Julia Ramírez Blanco).

Imagen 10: Vestigios de utopías sesenteras (fuente: Julia Ramírez Blanco).

Imagen 11: Guggenheim por fuera (fuente: Julia Ramírez Blanco). Imagen 12: Cristales rotos en el MoMA (Marcel Duchamp)(fuente: Julia Ramírez Blanco).

Imagen 13: Hazlo tú mismo o muere (fuente: Julia Ramírez Blanco). Imagen 14: Vender cartón (Occupy Union Square. Durante el mes de marzo se ocupa la plaza una semana, aunque no llega a erigirse campamento) (fuente: Julia Ramírez Blanco). Imagen 15: I rats New York (fuente: <http://www.zazzle.es/>).

Imagen 16: Rotura instantánea de la antorcha. Made in China. Sold in New York (fuente: Julia Ramírez Blanco). Imagen 17: Geología (fuente: Julia Ramírez Blanco).

Imagen 18: Cuando los muros te piden amor (Soho) (fuente: Julia Ramírez Blanco). Imagen 19: María tenía un corderito. Allá en lo alto lo tenía (fuente: Julia Ramírez Blanco).

Imagen 20: Times Square desde las gradas (fuente: Julia Ramírez Blanco). Imagen 21: Underground, los anuncios (fuente: Julia Ramírez Blanco).

Imagen 22: ¡Toro! (fuente: Julia Ramírez Blanco).

Imagen 23: Zuccotti Park (fuente: Julia Ramírez Blanco). Imagen 24: Volver (Williamsburg) (fuente: Julia Ramírez Blanco).

1.5 Prensa

10 marzo, 2014

Artículo disponible en: http://www.hoyesarte.com/literatura/arte/utopias-artisticas-de-revuelta-cuando-las-esculturas-se-vuelven-barricadas_157616/

- hoyesarte.com - <http://www.hoyesarte.com> -

Cuando las esculturas se vuelven barricadas

Posted By [lopeziglesias](#) [Arte](#), [Ensayo](#)

“Ahora sé que en los momentos de cambio social las plazas adquieren el color de la piel, y que la lucha política, los grandes ideales y los discursos encendidos están hechos de pasiones humanas”, puntualiza la autora antes de recordarnos que en 1993 un grupo de personas ocupó (*okupó*) todas las casas de la calle londinense Claremont Road tratando de evitar su demolición para construir una carretera. “El lugar se llenó de elementos estéticos pensados para cumplir funciones defensivas en el momento del desalojo: las esculturas se volvieron barricadas”.

“Contracumbres”

En 1995, también en Londres, el colectivo *Reclaim the Streets* comienza a organizar grandes fiestas callejeras ilegales que bloquean el funcionamiento normal de la ciudad. Durante un breve espacio de tiempo instauran un régimen de absoluta gratuidad y creatividad colectiva. Este tipo de celebraciones enormemente “performativas” crece hasta confluir a finales de la década en el movimiento antiglobalización.

Después de las enormes protestas de Seattle se hace célebre el formato de la “contracumbre”, en el que la protesta transnacional persigue a los más poderosos en sus reuniones internacionales y desarrolla espectaculares eventos paralelos. En mayo de 2011, una multitud toma la plaza madrileña de la Puerta del Sol, llevando a Europa una forma de proceder que viene directamente de la Primavera Árabe. La *Acampadasol* configura toda una ciudad dentro de otra, con sus puestos de enfermería, su huerto o su Comisión de Artes.

Utopías de revuelta

Las utopías de revuelta, puntualiza Ramírez Blanco, son espacios que pueden funcionar como lugares de la revelación política que activan el compromiso social. Estos entornos de antítesis hacen que se ponga en marcha la dialéctica de la historia, y que los goznes del progreso (siempre parcial), sigan girando. “Necesitamos del sueño para mejorar la realidad, aunque la utopía forma parte de un proceso donde también tiene que activarse el pragmatismo, tanto las funciones oníricas como las de vigilia son necesarias para el cambio efectivo”.

Estamos ante un texto que sostiene, al igual que un Jano bifronte, que las utopías de revuelta miran tanto a la construcción de un mundo nuevo como a la violenta destrucción del orden presente.

Julia Ramírez Blanco

Utopías artísticas de revuelta

Claremont Road, Reclaim the Streets,
la Ciudad de Sol



Cuadernos Arte Cátedra

^[1] [Utopías artísticas de revuelta](#) ^[2]

Claremont Road, Reclaim the Streets, la Ciudad de Sol

Julia Ramírez Blanco
Cuadernos Arte Cátedra
256 páginas

Article printed from hoyesarte.com: <http://www.hoyesarte.com>

URL to article: http://www.hoyesarte.com/literatura/arte/utopias-artisticas-de-revuelta-cuando-las-esculturas-se-vuelven-barricadas_157616/

URLs in this post:

[1] Image: <http://www.hoyesarte.com/wp-content/uploads/2014/03/Utopiás.jpg>

[2] *Utopías artísticas de revuelta*:

<http://www.catedra.com/fichaGeneral/ficha.php?obrcod=3491127&web=01>

6 de diciembre de 2008

Artículo disponible en; <http://textos-criticos.blogspot.com.es/2008/12/entrevista-colectivo-democracia-por.html>

ENTREVISTA A COLECTIVO DEMOCRACIA por Julia Ramírez Blanco

El colectivo Democracia es un equipo de trabajo que nació en 2006, tras la disolución del grupo El Perro. Sus miembros, Iván López (1970) y Pablo España (1970), no sólo practican un arte político y polémico, sino que amplían los frentes de su discurso mediante el comisariado de exposiciones (Creadores de Dueños es la última) o la edición de revistas (Nolens Volens). Tenemos la oportunidad de hablar con Pablo España.

¿Qué es para vosotros Democracia?

Democracia es una suerte de sistema de trabajo. Hay un núcleo duro que estaría conformado por Iván y por mí, pero sobre todo lo que pretendemos es que al mismo tiempo sea un espacio abierto en el cual pueda entrar gente para colaborar. Una parte importante de la actividad de Democracia sería la interpelación constante a la sociedad civil. No se trata de denunciar algo que está ocurriendo, sino de reflexionar acerca de cómo nos posicionamos como ciudadanos ante ciertas problemáticas. Tomamos el nombre porque creemos que la palabra democracia se ha convertido en una palabra vacía. Un significante sin significado capaz de albergar cualquier cosa. Queremos referirnos también a la naturaleza de las democracias en las que vivimos. Citando a Chomsky, cuando se habla de democracia en el mundo occidental el paradigma es la democracia americana, donde quien detenta el poder realmente son las empresas, y que se definiría con esa frase, también de Chomsky, de “sois libres de hacer lo que queráis siempre y cuando eso sea lo que queremos que hagáis”.

¿Qué función os parece que cumple el arte político?

Un problema es que muchas veces el arte político se presenta como sucedáneo de verdaderos cambios sociales. Entonces a veces el artista se encuentra pasando materiales de contrabando, buscando generar sentido o significado, y otras veces le está haciendo el caldo gordo a las políticas culturales, y al poder que las está moviendo. Realmente creo que no hay fórmulas y que uno tiene que saber en qué contexto se está moviendo en cada momento. Respecto a la cuestión de la potencia transformadora del arte, yo creo que no, que el arte nunca es suficiente. Si se busca un arte político activo, la vía es trabajar al servicio de movimientos sociales. Confundirse con ellos. Hay incluso algunos artistas que hablan de convertirse ellos mismos en movimiento social.

¿Casi propaganda?

Sí, eso es así. Por otra parte, están las teorías de Gramsci, acerca de trabajar en la contra hegemonía. Yo creo que eso sigue teniendo sentido. Y está simplemente el arte que toma postura, que no sería transformador pero que en cierta manera sí señalaría unos puntos a reflexionar sobre la sociedad en la que se da. A mí me resulta también interesante un arte político como pura negación. Negación antisistema. Que no está proponiendo soluciones, simplemente se está oponiendo al status quo.

¿Ésa sería vuestra postura?

Yo creo que en este momento sí, y esto es un cambio que hay desde El Perro a Democracia: somos mucho más radicales ahora. Es más bien la negatividad de estar en contra. Y no buscar esa solución porque

tampoco creo que sea ése el papel del artista. Sin embargo tampoco nos interesa una postura frontal de decir que no a las cosas, porque entonces caemos en una especie de oposición binaria. Sí que nos interesa que no se sepa bien cuál es nuestra postura, que se cree cierto conflicto. Esa duda también lo que hace es obligar a la gente a posicionarse en cierta manera.

Desde el principio habéis trabajado muchísimo en la calle, en un trabajo paralelo al de la galería ¿Qué aporta el escenario urbano al arte político?

Yo creo que la pregunta tendría que hacerse al revés. Un poco qué puede aportar el arte político al escenario urbano, ¿no? Bueno, para nosotros la función de un arte público interesante sería precisamente reflejar la heterogeneidad de la sociedad civil frente a la homogeneidad del poder político. Es decir, el arte público clásico lo que hace es intentar representar el consenso de la sociedad. A mí realmente que se creen interferencias en torno a eso me parece que tiene que ser la función del arte público. Yo estoy a favor de un arte público que moleste. Sería un poco el planteamiento de las teorías de la democracia radical: la única manera de profundizar en la democracia es a través del conflicto, a través del disenso, no a través del consenso. Quiero decir, que cada grupo, cada comunidad de intereses, se haga visible en el espacio público y manifieste su diferencia. Yo creo que el arte público que vaya en ese sentido es pertinente.

¿Hay en vosotros razones ideológicas para trabajar desde un colectivo?

Sí. Realmente elegimos trabajar así porque nos diferenciaba de una serie de patrones o de maneras de entender al artista con los cuales no nos identificábamos, y que cuando nosotros empezamos a trabajar eran muy comunes (la figura romántica del artista, etc). Y sobre todo porque teníamos un interés en el arte social o político, y pensábamos que trabajar en grupo iba más acorde con esta postura. Realmente lo que te obliga es a discutir, a centrarte en el proceso. Y creíamos que era la mejor manera de enfocarnos hacia lo que nos interesaba: un arte preocupado por el tiempo que le ha tocado vivir.

¿Cómo es la organización del trabajo?

La manera ideal para nosotros es una discusión previa en la cual se establece qué es lo que se va a hacer. Y a partir de ahí coger el teléfono para que lo hagan los mejores profesionales.

En el contexto de un trabajo colectivo, con obras apropiacionistas y de factura encargada, qué sucede con las nociones de autoría?

Pues ése es uno de los grandes temas yo creo, del arte de nuestro tiempo. La lucha para que las imágenes sean libres, porque los signos sean libres. A nosotros esto es algo que a nivel práctico no nos afecta lo más mínimo: hemos utilizado películas, música sin pedir ningún permiso, y al revés, también hemos visto que han utilizado cosas nuestras y no éramos conscientes. En ese toma y daca no vamos a entrar en ninguna reclamación de derechos de autor.

¿Estáis en alguna agencia de derechos?

Sí, sí. Nosotros estamos en Vegap. Tomamos esa decisión porque ABC estaba utilizando fotografías de El Perro para ilustrar artículos de Gustavo Bueno. Vegap te protege de eso.

¿Qué papel creéis que cumple la propiedad intelectual dentro del capitalismo global y qué posicionamiento creéis que debería tomar el artista?

Yo creo que el posicionamiento es llegar a la implantación de creative commons, que cada cual difunda sus obras de la manera que crea conveniente. Yo creo que todo pasa por cultura libre, distribución libre. O sea, yo estoy dispuesto a que mi obra se reproduzca, se intervenga o lo que sea, ¿pero en qué términos?

Sin embargo se corre el riesgo de volver al dogma de Chomsky: “haced aquello que querais con mis imágenes...

...siempre y cuando sea lo que yo quiera”. Sí. Hombre, que grandes monopolios de comunicación utilicen a su antojo mis imágenes... me parece que yo estoy en una postura de indefensión ante eso. En ese sentido es una posición que vamos a mantener, que quizás, pues sí, como dices tú es contradictoria.

¿Veis vuestra actividad curatorial, editorial y docente como una especie de ampliación del trabajo colectivo?

Sí, se puede ver así. Al fin y al cabo los comisariados que hemos hecho nosotros han sido sobre cuestiones en las cuales estábamos enfocando nuestro trabajo. El trabajo editorial no está muy lejos: es otro formato. De hecho, las revistas que hemos publicado son revistas de proyectos. Y en docencia yo creo que sucede lo mismo: hay una posición ideológica, política que también se traslada. Yo lo veo muy parejo. Nuestra postura es utilizar cualquier canal de comunicación que se nos ofrezca. Es decir, allí donde podamos, nos instalaremos.

¿De qué obra os sentís más satisfechos?

Ahora mismo quizás Welfare State. Sobre todo porque creo que hemos dado con una manera de mirar las cosas que no es muy habitual dentro del arte contemporáneo. Entonces en este momento sí, quizás sea ésa la más redonda. Luego hay obras en las que los contextos nos han venido impuestos y hemos llegado a resultados muy buenos, como en lo que hemos hecho para el Parlamento Vasco. Pero bueno, uno tiende siempre a preferir lo último, ¿no?

(Welfare State se articula entorno a la demolición en 2007 de El Salobral, uno de los poblados chabolistas mayores de Europa. En la videoinstalación en cuatro canales titulada Smash the Ghetto, este derribo se escenifica como un espectáculo deportivo, con hooligans animando desde un graderío y máquinas tuneadas. La destrucción del ghetto es vista como un espectáculo para la sociedad civil. Para el Parlamento Vasco Democracia realizó la obra Víctima, una escultura en bronce a tamaño natural de un cadáver cubierto con una manta térmica de oro. En estos momentos Democracia expone en la Caprice Horn Galerie de Berlín y participa en la exposición Wahre Kunst, en el espacio ConcentArt e.v., de esta misma ciudad. Puede encontrarse más información de sus obras en www.democracia.com.es).

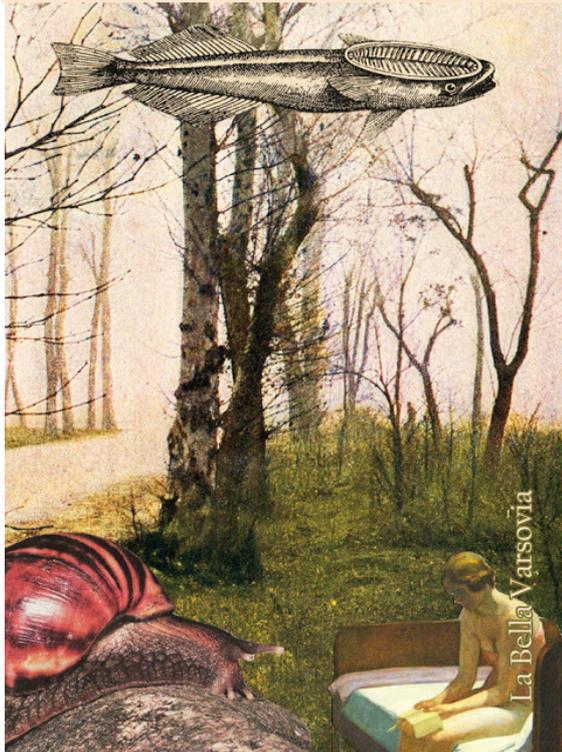
PUBLICADO POR [CRÍTICO](#) EN [13:17](#) 

27/9/2012

Artículo disponible en: <http://www.arsoperandi.com/2012/09/clima-artificial-de-primavera-un-libro.html>

Clima artificial de primavera, un libro de antifaces, disfraces y sucedáneos

TRIBUNA ABIERTA



Fragmento de la portada de *Clima artificial de primavera*

Julia Ramírez Blanco /Para Ars Operandi

Hoy jueves se presenta en Córdoba [Clima artificial de primavera](#), el primer poemario de Ignacio Vleming, por el que ha recibido el V Premio de Poesía Joven "Pablo García Baena". Con un ritmo tan fluido que recuerda a la oralidad y una estructura enormemente ordenada, se suceden escenas que plantean asuntos universales.

1. Arte

La formación de Vleming, licenciado en Historia del arte, se trasluce en uno de los recursos estilísticos más recurrentes en *Clima artificial de primavera*: la generación de series de imágenes, algunas de ellas expresamente extraídas de un Tintoretto o un Veronés, entre otros artistas. Algunos poemas operan como los emblemas clásicos de la historia del arte, añadiendo sin embargo un toque de paradoja: "El aroma imperceptible de las flores de plástico", por ejemplo, podría hablar de lo efímero de la belleza, como los cuadros florales barrocos, pero parece más bien una agria constatación de la naturaleza del

engaño de un amante indiferente; porque una flor de plástico nunca ha estado viva. En otras ocasiones, hay versos que, a modo de écfrasis clásica, evocan y multiplican la capacidad mimética de las obras de arte, como en "Efectos del cambio climático en las pinturas del museo", donde los fenómenos meteorológicos penetran en un lienzo, llevándolo casi a la destrucción. En el texto de Vleming hay un fuerte componente atmosférico, que es, en definitiva, una metáfora de la porosidad del arte.

2. Souvenir

Y sin embargo, más allá del arte con mayúsculas, en el libro aparecen muchos de los pequeños productos del kitsch. Hay en éstos una reducción de escala que pone las grandes obras al alcance de la mano, a una medida accesible para todos. En *Clima artificial de primavera* se adivina una reflexión acerca de la intención turística de abarcarlo todo, una actitud que parece exigir que el mundo mengue hasta alcanzar el tamaño del souvenir. Del mismo modo que en el siglo XVIII los caballeros llevaban en el bolsillo pequeñas bolas del mundo, hoy volvemos de nuestros periplos con pequeñas muestras inspiradas por la ilusión de contener todos los viajes en la repisa del salón.

3. Falsificación

Cuando nos venden un souvenir siempre sabemos que es una imitación que ni tan siquiera pretende ser tomada por cierta. Pasa algo similar con el arte, marcado por su condición de artificio. Recorre el libro de Vleming una fascinación por la belleza, con la melancolía de saberla engaño efímero. Esta idea permea las evocaciones amorosas del texto, tomando tonalidades entre el cinismo, la tristeza y el humor. Algunos poemas son juegos del lenguaje que funcionan a modo de trampantojos, leídos con una media sonrisa.

4. Sustituto

Llegamos así a la idea de la sustitución. Si el objeto sustitutorio de Freud puede funcionar como una máscara, éste es en realidad un libro de antifaces, disfraces, "sucedáneos", según el propio autor. Vemos como hilo conductor una tácita aceptación del hurto de los verdaderos objetos de nuestro deseo. El sueño de la primavera eterna de los mitos medievales se convierte en la temperatura ideal de un aire acondicionado: eso es lo que es un *Clima artificial de primavera*. Y Vleming termina con estos versos: "Llegará un nuevo siglo, pasarán meses y años, todo cambiará excepto la eterna primavera".

Julia Ramírez Blanco es historiadora del arte y actualmente realiza una tesis doctoral sobre "Utopías artísticas del Mundo Contemporáneo" en la Universidad Complutense de Madrid con la ayuda de una beca FPU y una beca del Ayuntamiento en la Residencia de Estudiantes.

Ignacio Vleming

Clima artificial de primavera

[Editorial La Bella Varsovia](#)

Presentación jueves 27 de septiembre, 20:00 h

Sala Orive

Artículo disponible en: <http://www.milrazon.es/Default.aspx>

Presentamos 'Bella revuelta' en La Central del Reina Sofía

Cada vez más gente comprende que es necesario actuar para frenar la desigualdad. También es consciente de que debe emplear su propio poder para hacerlo y conseguir que el mundo comparta una mayor sensibilidad y conciencia social.



La mayoría quiere cambiar las cosas desde la calle y considera que la interconexión es fundamental para que la fuerza del individuo se convierta en el poder de la masa. De ahí que proliferen plataformas que sirven de inspiración e instruyen sobre determinadas tácticas a los movimientos de protesta pacífica del mundo entero, movimientos que impulsan la revuelta contra la opresión de las mayorías y contra la estigmatización de los que son diferentes.

¿Puede una revuelta ser bella? Sí, si reúne dos ingredientes al mismo tiempo: activismo y arte.

Y es que podemos hacer difusa la línea que separa ambas parcelas. Prueba de ello son las sucesivas experiencias vividas por algunos activistas empeñados en que su lucha tenga componentes hermosos, buscando la justicia, pero sin olvidarse de la belleza. Su ejemplo se traduce en una suerte de sabiduría colectiva muy provechosa para la presente generación de los llamados agentes de cambio. Ávidos de las herramientas analíticas adecuadas, sabrán sacar partido de las sinergias que se establecen entre la imaginación artística y una estrategia política sagaz. Lo cual dará la razón a los que defienden la tesis de que el activismo político es la forma artística más importante del siglo XXI.



#AcampadaSol. Foto tomada de <http://navegante-anonimo.blogspot.com.es>

Los estadounidenses **Andrew Boyd** y **Dave Oswald Mitchell** han recogido las lecciones de estas experiencias y de ello ha resultado una especie de caja de herramientas. Esto es justamente lo que ofrece *Bella revuelta*, nuestra novedad de marzo. Viene a ser una especie de manual para la acción directa, una guía de entrenamiento lo suficientemente flexible como para ser aplicada a cada situación. Es la versión en castellano de la edición de bolsillo de *Beautiful trouble*, cuyo primer original estadounidense constaba de más de 400 páginas.

El contenido de *Bella revuelta* está estructurado en tres partes diferenciadas:

- Tácticas.- Formas específicas de acción creativa, tales como una ocupación o flash mob.
- Principios.- Conocimientos que ha costado mucho conseguir, y que pueden guiar o inspirar el diseño de acciones creativas.
- Teorías.- Conceptos e ideas globales que nos ayudan a comprender cómo funciona el mundo y cómo podríamos cambiarlo.



Campeones del paro. Foto de Oriana Eliçabe.

En España tenemos experiencias propias en la misma onda. Por eso a la traducción hemos añadido el relato de seis episodios transcurridos en nuestro país durante los últimos años: AcampadaSol, Campeones del paro, Fiesta #CierraBankia, Récord mundial de gente gritando: «No vas a tener casa en la puta vida», La bolsa o la vida y No somos números. Para su redacción hemos contado con **Leónidas Martín, Oriana Eliçabe, Mario Ortega y David Proto**, miembros de Enmedio, y con la historiadora y crítica de arte **Julia Ramírez Blanco**.

Las últimas páginas del libro están dedicadas a sugerir referencias bibliográficas sobre grandes ideas y sobre cómo organizarse. No faltan recomendaciones sobre películas y sitios web en los que ampliar conocimientos sobre la materia, que redondean así la información ofrecida por este título que acabamos de incorporar a nuestro catálogo.

<https://archive.org/details/PrimeraSesionHistoriasdelArteActivista>

2014-02-07 Universidad Libre de Madrid. Primera sesión del Seminario Internacional «Historias del arte activista» (February 7, 2014)

A través de charlas de aquellas personas que protagonizaron los eventos y/o historiaron las historias, se realizó una reflexión en torno a las relaciones porosas que, en distintos momentos, han hecho que se mezclen el arte y el activismo. En la primera sesión, Julia Ramírez Blanco presentó el seminario. Kamen Nedev habló de la producción cultural distribuida, conectando los agitados años noventa con las movilizaciones que tienen lugar en el ahora.

2. REFERENTES

2.1 Anna María Guasch

2.1.1 Bio/currículum



Anna Maria Guasch.

Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona.

Desde 1976 hasta 1993 su línea de investigación se centró en el estudio del arte español del período 1940-1990, dando lugar, aparte de numerosos ensayos críticos, a publicaciones como *40 Años de pintura en Sevilla 1940-1980* (Sevilla, 1981), y *Arte e ideología en el País Vasco 1940-1980*, (Madrid, 1985). Desde 1994 hasta la actualidad su investigación y docencia se han centrado en el análisis de los procesos creativos del arte internacional de la segunda mitad del siglo XX y , en particular, de sus dos últimas décadas con publicaciones como: *El Arte del siglo XX. De la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días* (Madrid, 1996), *El arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-1995* (Barcelona, 1997), merecedor del Premi Espais a la Crítica d' Art (1998), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995* (Madrid, 2000), *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural: 1968-1995* (Madrid, 2000). Premio de la Asociación Catalana de Críticos de Arte (ACCA).

De sus publicaciones más recientes destaca *La crítica discrepante. Entrevistas sobre arte y pensamiento contemporáneo 2000-2011* (Madrid, 2012), *Oteiza. Escultura dinámica*, Pamplona, 2008, *Autobiografías visuales. Del archivo al índice* (Madrid, 2009) y *El arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-2008* (Barcelona, 2009). Es coautora con Joseba Zulaika del libro *Learning from the Bilbao Guggenheim* (Reno, 2005) y su traducción al castellano *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Madrid, 2007. Sus libros más recientes son *Arte y Archivo: Genealogías, tipologías y discontinuidades* (Madrid, 2011). Dirige la colección de textos Akal/Arte Contemporáneo, Madrid en la que se llevan 29 títulos publicados de reconocidos autores nacionales e internacionales. Ha dirigido cursos y seminarios, entre los que destacan los seminarios internacionales celebrados en El Escorial. Y ha participado en numerosos simposios y congresos, entre otros, el Simposio internacionales *La crítica de arte en un mundo global* (Macba, Barcelona 2005, 2006, 2007, 2008), el Congreso Internacional de Estudios Visuales (Madrid, 2004, 2005), el Simposio Internacional *Learning from the Guggenheim Bilbao: Five Years Later* (Reno-Nevada 2004), el Congreso Internacional Jorge Oteiza (Pamplona, 2008), *Art →←Archives: Latin America and Beyond from 1920 to Present* (Universidad de Texas, Austin, 2010) y el I Congreso Internacional *Visualizando Europa. Fronteras geopolíticas e interculturales de la cultura visual* (Barcelona, 2011).

Ha dirigido distintos Congresos Internacionales, siendo el más reciente el titulado *1st International Conference. Critical Cartography of Art and Visuality in the Global Age* (Universidad de Barcelona y Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (abril 2013).

Ha sido Visiting Fellow y Visiting Professor en las Universidades norteamericanas de Princeton, Yale y Columbia (Nueva York) y San Diego, California en el período 2000-2009. En 2002 recibió una Beca como Investigadora Académica del Getty Research Institute de Los Angeles para el curso 2002-2003. En 2008, 2009 y 2010 fue becada en el Programa de Movilidad y Recursos Humanos de Investigación "Salvador de Madariaga" del Ministerio de Educación y Ciencia para llevar a cabo períodos de investigación en la Universidad de San Diego (California) y en la School of the Art Institute de Chicago. Ha sido también profesora invitada en universidades de Santiago (Chile), Bogotá y Medellín (Colombia), Mexico D.F y Monterrey (México), Caracas y Mérida (Venezuela) y Córdoba (Argentina)

Dirige distintos proyectos de investigación centrados en el marco de las relaciones Arte y globalización como el adscrito a la Universidad de Barcelona, *Cartografía crítica del arte y la visuality en la era global: Nuevas metodologías, conceptos y enfoques analíticos* (HAR2010-17403. I+D+D/2011-2013) Forma parte del Equipo de Investigación Internacional con sede en Londres "Visual Culture Studies in Europe" y del *Humanities in the European Research Area* (HERA) junto con participantes de las universidades de Ámsterdam, Zúrich, Nápoles, Zagreb, Lituania, Bergen y París.

Entre su trabajo curatorial destaca la exposición *La memoria del Otro en la era de lo global* en el Museo de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá (septiembre-noviembre 2009) , en el Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile (abril-junio 2010) y en el Centro Wifredo Lam de La Habana (2011).

2.1.2 Bibliografía de Anna María Guasch

Información sobre su bibliografía en: <http://www.annamariaguasch.net/pags/home.php>

2.1.3 Conferencia Anna María Guasch

TÍTULO

De la utopía a la anarquía.
Las ciudades rebeldes.

BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

Chomsky: On Anarchism <http://www.mediafire.com/view/4luh05rcwug7w95/chomsky-chomsky-on-anarchism-1.pdf>

Peter Genderloss, Anarchy Works <http://www.mediafire.com/view/qbr1iikbn7lb92n/gelderloos-anarchy-works.pdf>

Mark Bray <http://www.mediafire.com/view/8xbsyji202tb8ax/bray-translating-anarchy-the-anarchism-of-occupy-wall-street-1.pdf>

https://www.capitalism3.com/files/Capitalism_3.0_Peter_Barnes.%20pdf

Stuart White, Social Anarchism, lifestyle anarchism, and the anarchism of Colin Ward
<http://www.lwbooks.co.uk/journals/anarchiststudies/archive/AN19.2StuartWhite.pdf>

2.1.4 Material audiovisual

Anna María Guasch inauguró el ciclo 'Dadaísmo & Arte Conceptual' en la Universidad de Navarra Actualizado el 29/3/2011



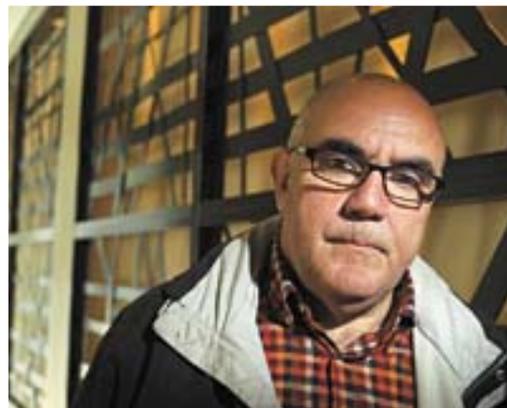
<https://www.youtube.com/watch?v=ypbuADinfdc>

Anna María Guasch, catedrática de la Universidad de Barcelona y crítica de arte, inauguró el ciclo 'Dadaísmo & Arte Conceptual', organizado por la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra y el Servicio de Actividades Culturales.

La experta impartió una sesión a los alumnos titulada 'Acción, desmaterialización, concepto. Del Fluxus al arte conceptual', en la que repasó la obra de artistas como Marcel Duchamp, John Cage o Robert Rauschenberg, entre otros.

"El Fluxus nace como una alternativa al expresionismo abstracto y nunca fue un estilo ni un movimiento artístico", explicó. "Sin lugar a dudas, lo que más define esta tendencia son las acciones, que se desarrollan siempre en lugares secundarios. También tienen peso los objetos que emplean los artistas, que son siempre reales y nunca aparecen solos ni aislados".

2.2 Manuel Delgado



2.2.1 Bio/currículum

Manuel Delgado (1956). Licenciado en historia del arte y catedrático acreditado de antropología social en la Universidad de Barcelona. Coordina el grupo de investigación Etnografía de los Espacios Públicos y pertenece al Observatorio de Antropología del Conflicto Urbano, OACU. Ha trabajado sobre todo en apropiaciones sociales y conflictos de uso del espacio urbano. Sobre estas temáticas es autor de diversos libros: *El animal público* (Premio Anagrama de Ensayo 1999), *Ciudad líquida, ciudad interrumpida* (2001), *Disoluciones urbanas* (2002), *Sociedades movedizas* (2005) y *El espacio público como ideología* (2011).

2.2.2 Bibliografía de Manuel Delgado

Libros

1986

De la muerte de un dios. La fiesta de los toros a el universo simbólico de la cultura popular, Península, Barcelona. Reedición en Bellaterra, Barcelona, 2013.

1992

La ira sagrada. Anticlericalismo, iconoclastia y antiritualismo a la España Contemporánea, Humanidades, Barcelona. Reedición en RBA, Madrid, 2011.

La festa a Catalunya avui, Barcanova, Barcelona.

La magia. La realidad encantada, Montesinos, Barcelona.

1993

Las palabras de otro hombre. Anticlericalismo y misoginia, Muchnik, Barcelona.

1996

La ciutat de la diferència, CCCB, Barcelona.

1997

Diversidad i integració. Lògica i dinàmica de les identitats a Catalunya, Empúries, Barcelona. 2 edicions.

Ciudad i immigració, CCCB, Barcelona (editor).

La cité de la diversité, Musées de Marseille, Marsella.

1999

Ciudad líquida, ciudad interrumpida, Universidad Nacional de Colombia, Medellín.

El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos, Anagrama, Barcelona. Premio Anagrama de Ensayo. 5 edicions; la última en Anagrama en 2005.

2001

Luces iconoclastas. Anticlericalismo, espacio y poder a la España contemporánea, Ariel, Barcelona. 2 edicions.

Memoria y lugar. El espacio público como crisis de significado, Publicacions de la universitat Politècnica de València, València.

2002

Disoluciones urbanas. Procesos identitarios y espacio público, Editorial Universidad de Antioquia, Medellín.

2003

Cultura e inmigración, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona (editor).

Carrer, festa i revolta. Els usos simbòlics de l'espai públic a Barcelona, 1950-2000, IPEC, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, Barcelona.

2005

Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles, Anagrama, Barcelona.

Elogi del vianant. Del model Barcelona a la Barcelona real, Edicions de 1984, Barcelona.

2007

La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del modelo Barcelona, Piqueta, Madrid.

2009

El espacio público como ideología, Catarata, Madrid.

2010

Lluites secretes. Testimonis de la clandestinitat antifranquista (con J. Padullés y G. Horta), Publicacions de la Universitat de Barcelona.

2012

Sociologia de l'exclusió (con García Molina, J.; Saéz Carreras, J.; Delgado Ruiz, M.; Venceslao Puey, M), Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona

Artículos

1986

"Estella: notas sobre el poder y la fiesta", Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra, Pamplona, XVIII/48, pp. 251-274.

"La blasfemia", *Luego...*, Barcelona, 6-7, pp. 72-90.

"Folkloristas contra el folklore. Científicos y policías a los hechos de Soria, 1953", *Antropologies*, Barcelona, 7-8, pp. 29-36.

1988

"La fiesta del toro en Terriente. Un ejemplo de campo unificado de focalización", *Kalathos*, Teruel, 7-8, pp. 273-280.

"Introducción" a *Tristes trópicos*, Paidós, Barcelona, pp. 9-26.

"Totemismo", a A. Aguirre, ed., *Diccionario temático de antropología*, PPU, Barcelona, pp. 609-612.

1989

"La antirreligiosidad popular a España", a M.J. Buxò, S. Rodríguez Becerra i C. Álvarez, eds. *La religiosidad popular a España*, Anthropos, Barcelona, vol. I, pp. 499-514.

1990

"Ritos iniciáticos de la adolescencia femenina", a *INFAD. Psicología de la Infancia y la Adolescencia*, Barcelona, 3-4, pp. 67-71.

"Espacio sagrado, espacio de la violencia. El lugar del sacrificio a un ritual taurino a España", a S. Boesch i L. Scaraffia, eds., *Luoghi sacri e spazi della santità*, Turín, pp. 209-218.

"¿Por qué Bette Davis es buena para pensar?", a G. Cabrera Infante et al., *Diosas y diablasas. 14 perversas para 14 autores*, Laertes, Barcelona, pp. 35-48.

1991

"En el centro del rito", a *Cuenta y Razón*, Madrid, 93, pp. 7-11.

"Aventuras naturalistas", *Studia Africana*, Barcelona, 2, pp. 149-150.

"La reconquista del cuerpo. Ideologías sexuales", a J.A. Nieto, ed., *La sexualidad a la sociedad contemporánea*, UNED/Fundación Universidad-Empresa, Madrid, pp. 23-125

"Introducción" a G. Condominas, *Lo exótico es cotidiano*, Júcar, Gijón, pp. 7-14.

1992

"El animal de compañía como modelo de civilización", *Animalia*, Barcelona, 40, pp. 22-31.

"Violencia, ritual y división simbólica de los sexos a Almadén", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Madrid, XLVII, pp. 73-102.

"La carn dels infants. La usurpació d'infants a la mentalitat persecutòria", *Arxiu d'Etnografia de Catalunya*, Tarragona, 9, pp. 171-187.

"La ciudad mentirosa", *El Basilisco*, Oviedo, 12, pp. 16-23.

"L'abolició del sentit. Fonts japoneses de la imaginació postmoderna", *L'Avenç*, Barcelona, 156, pp. 58-61.

"Introducción" a C. Lévi-Strauss, *Historia de Lince*, Anagrama, Barcelona, pp. 7-19.

1993

"Espai, festa i nova identitat a Barcelona", a *Revista de Catalunya*, Barcelona, núm. 71 (febrer), pp. 24-36.

"Cultura de la violencia y violencia de la historia a Centelles, verano del 36", a *Historia y Fuente Oral*, Barcelona, núm. 4, pp. 103-117.

- “Antropologia i nihilisme”, *Revista d’Etnologia de Catalunya*, Barcelona, núm. 3, pp. 94-111.
- “La pasión administrada”, *Fundamentos de Antropología*, Granada, núm. 3, pp. 58-66.
- “El seny y la rauxa. El lugar de la violencia a la construcción de la catalanidad”, *Antropología*, Madrid, núm. 6, pp. 97-130.
- “La religiosidad popular. a torno a un falso problema”, a *Gazeta de Antropología*, Granada, núm. 10, pp. 68-78.
- “Culte i profanació del Sant Crist de Piera”, *Miscellanea Aqualatensia*, Igualada, núm. VII/19, pp. 87-114.
- “El síndrome del domador. Algunas claves culturales del auge de los animales a la ciudad”, a *Claves de Razón Práctica*, Madrid, núm. 31, pp. 34-40.

1994.

- “O mito estrutural. Claude Lévi-Strauss e a análise de mitoloxica”, *Grial*, núm. 124, pp. 491-503.
- “Nous moviments religiosos”, *L’Avenç*, Barcelona, 185, pp. 58-62.
- “Profanació i sacrilegi. La violència contra el sagrat”, *Revista d’Etnologia de Catalunya*, Barcelona, núm. 6, pp. 86-97.
- “Confini labili: la guerra civile tra individuo e società”, a G. Ranzato, ed. *Guerre fraticide. La guerra civile in età contemporanea*, Bolliati Bolinghiari, Turín, pp. 129-159.

1995

- “Cultura y parodia. Las microculturas juveniles a Cataluña”, *Cuadernos de Realidades Sociales*, 45-46 (gener), pp. 77-89.
- “Tener o no tener. Los bueyes a la festa del pi a Centelles”, *Mediterrâneo*, Lisboa, núm. 5/6, pp. 77- 98
- “L’Amèrica virtual. El museu d’Amèrica a Madrid”, *Revista d’Etnologia de Catalunya*, Barcelona, núm. 7, pp. 78-88.
- “Romerías sin santuario, procesiones sin curas”, *Demófilo*, Sevilla, pp. 39-57.
- “Introducció”, a M. Mauss i H. Hubert, *Assaig sobre la naturalesa i la funció del sacrifici*, ICA/Icaria, Barcelona, pp. 9-22.
- “Pròleg” a A. Àlvarez, D. Iglésias i J.-A. Sánchez, *Sabor de rumba. Identitat social i cultural dels gitanos catalans*, Pagès, Lleida, pp. 11-18.
- “Idealisme i pragmatisme a l’antropologia de la religió”, a J. Frigolé et al., *Antropologia social*, Proa, Barcelona, pp. 131-184.
- “Michel Leiris o el deure de la lucidesa”, pròleg a M. Leiris, *L’etnòleg davant el colonialisme*, ICA/Icaria, Barcelona, pp. 7-22.
- “Religiones”, a J. Prat i A. Martínez Hernández, eds., *Ensayos de Antropología Cultural. Homenaje a Claudio Esteva-Fabregat*, Ariel, Barcelona, pp. 196-203.

1996.

- “Racisme cultural i dret a la identitat a Catalunya », *Nous Horitzonts*, Barcelona, núm. 142, pp. 30-36.
- “The City Interrupted”, a J.L. Mateo, dir., *1856-1999. Contemporary Barcelona*, CCCB, Barcelona, pp. 195-199.
- “Introducción” a E. Durkheim, *Clasificaciones primitivas y otros ensayos de sociología positiva*, Ariel, Barcelona, pp. 1-22.
- “Prólogo”, a *El estado de los pueblos*, Bellaterra, Barcelona.

1997

- “Acció i valor simbòlic 0”, *Assaig de Teatre*, Barcelona, núm. 5-6, pp. 231-248
- Revista AIET
- “Anticlericalismo, espacio y poder. La destrucción de los rituales católicos a España”, *Ayer*, Madrid, núm. 27, pp. 149-180.

- “Un lloc enlloc. La utopia com a sommi d’espai controlat”, *Transversal*, Lleida, núm. 4, pp. 43-47.
- “Vendrá el otro y te comerá. La usurpación de menores a la mentalidad persecutoria”, *Fundamentos de Antropología*, Granada, núm. 6-7, pp. 87-99.
- “Antropología interpretativa”, a A. Ortiz-Osés i P. Lanceros, dirs., *Diccionario de hermeneútica*, pp. 57-67.
- “Exorcismo y martirio de las imágenes. La iconoclastia como violencia corporal a las sociedades mediterráneas”, a P. Molina i F. Checa, F. eds., *La función simbólica de los ritos*, ICA/Icaria, Barcelona.

1998

- “Racismo y espacio público. Nuevas formas de exclusión a contextos urbanos”, a *Acciones e investigaciones sociales*, Saragossa, núm. 7, pp. 7-27.
- “La mujer fanática. Matrifocalidad y anticlericalismo a España”, *La Ventana*, Guadalajara (Méx.), núm. 7, pp. 77-117.
- “Qui pot ser immigrant a la ciutat?”, a M. Delgado, ed., *Ciutat i immigració*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, pp. 5-15.
- “Cine”, a J. de Miguel y M.J. Buxò, eds., *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, video, televisión*, Barcelona, pp. 49-78.
- “Dynamiques identitaires et espaces publics », *Revista d’Afers Internacionals*, Barcelona, núm. 43-44 (gener), pp. 175-191.
- “El mite de la multiculturalitat. De la diversitat cultural a la desigualtat social”, *Revista Catalana de Seguretat Pública*, Barcelona, núm. 2 (abril), pp. 55-71.
- “Derivas y nomadeos. Lo urbano como texto ilegible”, *Escala*, Bilbao, núm. 3, pp. 6-15.
- “La llengua com a vehicle d’integració social”, a *Immigració, integració i llengua*, Servei de Normalització Lingüística, Comissió Obrera Nacional de Catalunya, Barcelona, pp. 11-25
- “Discurso y violencia. La fantasmización mediática de la fuerza”, *Trípodos*, Barcelona, núm. 6, pp. 55-68.
- “Els usos del consum. Àgora i simulacre a els nous centres comercials”, *Revista d’Etnologia de Catalunya*, Barcelona, núm. 12, pp. 36-51.

1999

- “Prólogo” a R. Burton, *Vagabundeos por el Este de África*, Laertes, Barcelona, pp. 9-20.
- “Actualidad de lo sagrado. El espacio público como territorio de misión”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Madrid, núm. LIV/1, pp. 253-291.
- “Anonimat i ciutadania. Dret a la indiferència a contextos urbans”, *Revista Catalana de Sociologia*, Barcelona, pp. 9-22.
- “La sociedad y la nada”, *Mania*, Barcelona, núm. 9, pp. 243-272.

2000

- “El espacio público como crisis de significado”, *Insi(s)tu*, Oporto, núm. 1 (mars-juny), pp. 59-69.
- “Inmigración, etnicidad y derecho a la indiferencia. La antropología y la invención de ‘minorías culturales’ a contextos urbanos”, a F. Checa, J.A. Checa i A. Arjona, eds., *Convivencia entre culturas. El fenómeno migratorio a España*, Síntesis, Sevilla, pp. 119-150.
- “La ciudad y la fiesta. Afirmación y disolución de la identidad”, a J. García Castaño, J., ed., *Fiesta, tradición y cambio*, Granada, pp. 73-96.
- “Etnografía de los espacios urbanos”, a D. Provansal, ed., *Espacio y territorio. Miradas antropológicas*, Publicacions de la universitat de Barcelona, pp. 45-54.
- “Ni vivos, ni muertos. Estados liminares entre el ser y el no-ser”, a M. Jiménez, dir., *Hombres sagrados, dioses humanos*, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante, pp. 93-114.
- “La intimitat a crisi”, a *Mirades impúdiques*, Fundació La Caixa, Barcelona, pp. 22-33.

- “La violència com a recurs i com a discurs”, *Aportacions*, Secretaria General de la Joventut, Departament de Presidència, Generalitat de Catalunya.
- “Hétéropolis: l’expérience de la complexité”, *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*, Barcelona, núm. 227, pp. 6-8.
- “Trivialidad y trascendencia. Usos sociales y políticos del turismo cultural”, Simposio *Turismo Cultural: El Patrimonio como Fuente de Riqueza*, Valladolid, Fundación del Patrimonio Histórico, Valladolid, pp. 31-52.
- “De la ciudad concebida a la ciudad practicada”, *Arquitectura pensamiento. Miradas de lo contemporáneo*, Universitat Politècnica de València, pp. 7-11.
- “Identitat versus urbanitat”, *La modernidad inacabada. 2on Encontre de Creadors*, Ajuntament de Lleida, Lleida, pp. 98-103).

2001

- “Identitat versus urbanitat”, a *La modernidad inacabada. 2n Encontre de Creadors, Lleida, 5-7 d’abril de 2000*, Ajuntament de Lleida, Lleida, pp. 98-103.
- “El arte de danzar sobre el abismo: Jacinto Esteva”, a J.M. Català et al., *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental a España*, Málaga, pp. 221-230.
- “La cultura de las calles. El espacio público como patrimonio sociocultural”, a M. Viladevall, ed. *Ciudad, patrimonio y gestión*, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, pp. 129-140.
- “La conquista del espacio. La ciudad y lo urbano a la España del siglo XX”, a J. Tusell, ed., *Claves de la España del siglo XX. Estudios*, Madrid, pp. 175-183.
- “Trivialidade e transcendência. Usos sociais e políticos do turismo cultural”, a J. Larrosa i C. Skliar, eds. *Habitantes de Babel. Políticas e poéticas da diferença*, Auténtica, Belo Horizonte, pp. 163-187.
- “Cròniques de la veritat oculta”, prólogo a G. Horta, *De la mística a les barricades*, Proa, Barcelona, pp. 7-22.
- “El pozo de las historias”, próleg a J.A. Portillo, *Artilugios para contar y crear historias*.
- “Anonimato e indiferencia. Minorización de las minorías y derecho a la indiferencia”, *Ensayos sobre arquitectura urbana*, Medellín, núm. 1, pp. 24-28.
- “La ciudad redimida. Las ciencias sociales como forma de caridad”, *Fundamentos de Antropología*, Granada, núm. 10-11, pp. 99-113.
- “De la identidad a la urbanidad. a torno al derecho a la indiferencia”, *Revista de Crítica Arquitectónica*, Barcelona, núm. 5, pp. 79-92.
- “La disolución de las identidades. Espacio público y derecho a la indiferencia”, *Astrágalo*, Madrid, núm. 18, pp. 15-32.
- “Les passions del poble”, a Ll. Prats, ed., *La Passió d’Esparreguera*, A3 Editorial, Esparreguera, pp. 55-66

2002

- “Estil i diversitat cultural. El paper del consum a la posada a escena de les diferències”, a M. Creus, ed. *El disseny avui. De l’objecte al seu context*, Fundació Caixa de Sabadell, Sabadell, pp. 19-33.
- “Trivialidade e transcendência. Usos sociais e políticos do turismo cultural”, a J. Larrosa i C. Skliar, eds. *Habitantes de Babel. Políticas e poéticas da diferença*, Auténtica, Belo Horizonte.
- “Estética e infamia. De la distinción al estigma a los marcajes culturales de los jóvenes urbanos”, a C. Feixa, C. Costa i J. Pallarés, eds., *Movimientos juveniles a la Península Ibérica. Graffitis, grifotas, okupas*, Ariel, Barcelona, pp. 115-144.
- “El poder de la clasificación. El inmigrante como discapacitado cultural”, a J. García i R. Marí, eds. *Pedagogía social y mediación educativa*, Toledo, pp. 97-110.

- “El derecho a la indiferencia”, a *Humanismo y Modernidad a las puertas del siglo XXI. Actas de las VII Jornadas de Pensamiento Actual*, Centro de Profesorado de Almería, Junta de Andalucía, Almería, pp. 67-81.
- “Identités mouvantes », a M. Gili, ed., *Fragilités*, Fondation Cartier, Toulouse, pp. 21-28.
- “El espacio purificado”, a P. García Romero, *La Semana Trágica*, Barcelona, pp. 86-88.
- “Què entenem per integració? La inserció sociolaboral dels immigrants a una societat democràtica”, a *El futur del mercat de treball. Els joves immigrants*, Barcelona, pp. 12-45.
- “La festa i el vi”, a J. Contreras, ed., *Els sentits del vi*, Departament de Cultura, Barcelona.
- “La ciudad anterior. Mito, memoria e inmigración”, a J. Fernández de Rota, ed., *Integración social y cultural*, Madrid, pp. 155-173.
- “Cohesión no es coherencia. Diversidad cultural y espacio público”, *Cuadernos de Derecho Judicial*, Madrid, vol. VI, pp. 337-357.
- “Impostura y sociedad. Lo verdadero y lo verosímil a Erving Goffman”, *Escala*, Bilbao, núm. 5, pp. 7-11.
- “La no-ciudad como ciudad absoluta”, *Sileno*, Madrid, 14-15 (diciembre), pp. 123-132.
- “Prólogo” a Nadja Monnet, *La formación del espacio público. Una mirada etnológica sobre el Casc Antic de Barcelona*, Catarata, Madrid, pp. 13-16.
- “Conferència inaugural”, a *Jornada sobre el futur del mercat de treball. Els joves immigrants*, Departament de Presidència, Generalitat de Catalunya, Barcelona, pp. 12-45.

2003

- “La obra de arte a entornos urbanos”, a *Idensitat. Projectos de intervención crítica e interacción social a el espacio público*, Barcelona, pp. 184-191.
- “Pròleg” a I. Martí, F. Bardají i A. Peralta, *Habitatge i convivència al Baix Camp. Immigrants a la línia de flotació*, El Mèdol, Tarragona, pp. 11-20.
- “Pràctiques i retòriques institucionals. A l’entorn del fet migratori: l’inform del Parlament de Catalunya sobre la immigració”, a *1er congrés internacional Multiculturalitat i Ciutadania*, Institut d’Estudis Ilerdencs, La Seu d’Urgell, pp. 41-55.
- “(Lo) público) y (lo) privado”, a C. Pérez Lera i J.I. Fernández del Castro, ed., *Contra la afonía. Breviario urgente para recuperar el lenguaje*, Las Otras Caras del Planeta, Oviedo, pp. 96-101.
- “Derecho a ser, derecho a estar”, próleg a L. Durán, *Yo soy*, Barcelona, pp. 11-15.
- “Recol·lectors urbans”, a *Alehop! Dissenys, enginys i remeis*, Foment de les Arts Decoratives, Barcelona, pp. 118-121.
- “Anonimat i ciutadania. L’espai públic com a marc d’integració”, a *Educar per a la integració i la igualtat d’oportunitats*, Fundació Sa Nostra, Palma de Mallorca, pp. 7-18.
- “Salud y diversidad cultural. El inmigrante como usuario del sistema público sanitario”, a E. Anrubia, ed. *Cartografía cultural de la enfermedad*, Universidad Católica de Murcia, Murcia, pp. 55-81.
- “¿Quién puede ser ‘inmigrante’ a la ciudad?”, a M. Delgado et al., *Exclusión social y diversidad cultural*, Gakoa, Sant Sebastià, pp. 9-24.
- “Naturalismo y realismo a etnografía urbana. Cuestiones metodológicas para una antropología de las calles”, *Revista Colombiana de Antropología*, Bogotá, XXXIX, pp. 7-40.
- “Pròleg” a E. Bibiano, *De l’ermita de la Salut al Park Güell. 140 anys d’història*, Taller d’Història de Gràcia, Barcelona, pp. 5-6.
- “¿Criminalización de los inmigrantes?”, a *Actas de las Jornadas del Graduat a Criminología i Política Criminal*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 217-225.
- “Anonimato y ciudadanía. Derecho a la indiferencia a contextos urbanos”, a M. Delgado, ed., *Inmigración y cultura*, CCCB, Barcelona, pp. 9-22.

2004

- "La cultura dels carrers. L'espai públic com a patrimoni sociocultural", a *Patrimoni i societat*, universitat de València, València, 61-78.
- "El inmigrante como usuario. Diversidad cultural y servicio público", a *Euskara, identidad, multiculturalismo y ciudadanía*, CCOO, Bilbao, pp. 73-85.
- "Exclusión social y diversidad cultural", a
- "El futur del temps lliure. El turisme cultural com recurs i com a discurs", a *Futurisme. Imatge i realitat del turisme a les Illes Balears*, pp. 187-199.
- "Qundam", a M. Gausa et al., ed. *The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture. City, Technology and Society in the Information Age*, ACTAR, Barcelona.
- "La festa a la plaça", a G. Soler, ed., *Repensar els castells. Jornades d'Estudi dels Castells de l'Institut Tarragonès d'Antropologia*, Cossetània, Valls, 11-22.
- "Inmigración, etnicidad y derecho a la indiferencia", a *Sociedad civil e inmigración*, València, pp. 53-63.
- "Lo sólido y lo viscoso", a J. M. Montaner i F. Gabriel Pérez, eds., *Teorías de la arquitectura. Memorial Ignasi de Solà-Morales*, Barcelona, pp. 159-162.
- "Una sociedad metafísica", a *Ensayos sobre intervenciones estético poéticas a la ciudad*, Univesidad Nacional de Colombia, Medellín, pp. 27-36.
- "Limit and Construction", *2G International Architecture Review*, núm. 25, pp. 38-46.
- "La construcción social de la vejez", *Jano*, Madrid, LXIV/1474, pp. 12-17.
- "El discapacitado cultural", *Cuadernos de Pedagogía*, Barcelona, núm. 2, pp. 69-72.
- "La identitat dels immigrants. Espai públic i posada a escena de la diferència", *Diónyssos*, Vilafranca del Penedès, 4, pp. 71-77.
- "Explicacions paradoxals", *El Contemporani*, València, núm. 27, pp. 94-95.
- "La telepatia salvatge", pròleg a G. Horta, *Cos i revolució. L'espiritisme català o les paradoxes de la modernitat*. Edicions de 1984, Barcelona, pp. 11-17.
- "De la estructura al acontecimiento", a M. Badia, ed., *Revolving doors*, Fundación Telefónica, Madrid, pp. 17-25.
- "Symbolic Wars: Struggle, Play, Festival". a A. Monegal i F. Torres, eds., *At War*, CCCB, Barcelona, pp. 43-83.
- "Ciutats de mentida. El turisme cultural com a estratègia de desactivació urbana", a N. Enguita, J.L. Marzo i M. Romaní, eds., *Tour-ismes. La derrota de la dissenció*, Fundació Tàpies, Barcelona, pp. 52-67.
- "La no-ciudad como ciudad absoluta", a F. De Azúa et al. *La arquitectura de la no-ciudad*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, pp. 121-154.
- "Prólogo", a M. Altés, *Manolo, ¿recuerdas?*, Barataria, Barcelona, pp. 7-11.
- "Ethnographie des espaces publiques", *Arquitectonics. Mind, Land & Society*, 10, pp 57-63.
- "Llocs d'oblit", *Papers d'Art*, 86 (1er semestre), pp. 10-12.
- "L'obra d'art a entorns urbans", a *Realitats de la ciutat*, Facultat de Belles Arts, universitat de València, pp. 55-63.

2005

- "Ciudades de mentira. El turismo cultural como estrategia de desactivación urbana. Archipiélago, 68, pp. 17-28.
- "La mujer fanática", *Cuadernos de Estudio y Cultura*, 21-22, 197-249.
- "Elogio del turista", *Catálogos de arquitectura*, 18, pp. 24-25.
- "En busca del espacio perdido", en Isabel Cabanellas y Clara Eslava, eds., *Territorios de la infancia. Diálogos entre arquitectura y pedagogía*, Editorial Graó, Barcelona.
- "Violencia anticlerical e iconoclastia en la España contemporánea", en J. Muñoz. J.L. Ledesma y J. Rodrigo, eds., *Culturas y políticas de la violencia. España siglo XX*, Siete Mares, Madrid, pp. 75-102.

- "Diferencia e integración. La diversidad cultural en las sociedades democráticas", en T. Fernández y J. García Molina, eds., *Multiculturalidad y educación. Teorías, ámbitos, prácticas*, Alianza Editorial, Madrid, pp. 24-28.
- "Espacio público y comunidad. De la verdad comunitaria a la comunicación generalizada", en M. Lisbona, ed., *La comunidad a debate. Reflexiones sobre el concepto de comunidad en el México contemporáneo*, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, pp. 39-60.
- "Emergencias. Pasos hacia una antropología trágica", en Iñaki Rivera et al., *Contornos y pliegues del Derecho. Homenaje a Roberto Bergalli*, Anthropos, Barcelona.

2006

- "Elogio del afuera", *Arquitectos*, 176, 05/4, 47-52.
- "La mujer pública. Género y ambigüedad en espacios urbanos", *Antropologías y estudios de la ciudad*, 2, pp. 9-36.
- "Memoria, ideología e luogo a Barcellona", *Area. Rivista di Architettura e arti del progetto*, 90, pp. 32-43.
- "Introdução", a Hélène Fretigné, *Uma praça adiada. Estudo de fluxos pedonais na Praça do Duque de Saldanha*, Assírio & Alvim Editores, Lisboa, 2006.
- "Tránsitos. Espacio público, masas corpóreas", en A. Ortiz Osés y P. Laceros, eds., *La interpretación del mundo. Cuestiones para el tercer milenio*, Anthropos, Barcelona, pp. 113-132.
- "Nuevas retóricas para la exclusión social", en Roberto Bergalli, coord. *Flujos migratorios y su (des)control. Puntos de vista pluridisciplinarios*, Anthropos, Barcelona, pp. 1-24.
- "Morfología urbana y conflicto social", en Roberto Bergalli e Iñaki Rivera, eds., *Emergencias urbanas*, Anthropos, Barcelona, pp. 133-169.
- "Ni una cosa ni la otra. La lógica del límite en los ritos de paso", en Gabriela della Corte, ed. *La frontera. Entre límits i ponts*, Casa de América

2007

- "La obra de arte como signo de puntuación y señal de tráfico", *Exit Book*, 7, pp. 59-69,
- "La imatge estremida", *Quaderns del Museu Frederic Mares*, 13, pp. 21-30.
- "Lògica del passavolant. Rudiments teòrics per a una antropologia dels carrers", *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 31, pp. 18-26.
- "Der Mythos des öffentlichen Raumes", *Humboldt*, 147, pp. 34-38.
- "Tauromachia Leirisa wcielona w nas", *Konteksty*, LXI, /3-4, pp. 1230-1542.
- Nombre d'autors: 1
- "Ciudades sin ciudad. La tematización 'cultural' de los centros urbanos", en David Lagunas, ed., *Antropología y turismo. Claves culturales y disciplinares*, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Hidalgo, pp. 91-109.
- "La nueva inocencia. El caso de los motines iconoclastas en la España contemporánea", José M. Cortés, ed., *Bajo los adoquines, la playa*, Eumo, Vic, pp. 180-186.
- "Cityzen, Mithyzen", en *Urban Imaginaries from Latin America: Urbanisms of the People*, Fundació Tàpies, pp. 241-246.
- "Feuerosé", en *Rebellische Barcelona*, Nautilus, Hamburgo, pp. 7-12.
- "La memoria industrial: simbólica y praxis en las reconversiones de terrenos y objetos industriales", en Julián López García y Juan Antonio Flores, eds., *Pensar y vivir la ciudad industrial*, Ediciones Puertollano, Puertollano, pp. 15-36.
- "Culturas Adolescentes. Disonancia y resonancia en los estilos juveniles", Jorge Larrosa, *Entre nosotros. Sobre la convivencia entre generaciones*, Fundació Caixa Catalunya, Barcelona, pp. 174-186.

"Texto y textura de lo urbano. Un proyecto de investigación sobre sociedades viandantes y flujos peatonales en el centro histórico de Lisboa", en José M. Uribe, ed., *En-clave ibérica: vecinos, caminos y mudanzas culturales*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, pp. 163-186.

2008

"La identidad en acción. La cultura como factor de exclusión y de lucha", *Eikasia Revista de Filosofía*, III/17, pp. 261-274,

"La artistización de las políticas urbanas. El lugar de la cultura en las dinámicas de reapropiación capitalista de la ciudad", *Scripta*, XII/270.

"La lógica de la percepción estética. El arte según Claude Lévi-Strauss", *Exit Book*, 12, pp. 8-17.

"L'espai públic com a patrimoni", *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 35, pp. 247-248.

"Ciudades movedizas. La urbs contra la polis", en *De la ciudad antigua a la polis*, Fundación Marcelino Botín, Santander, pp. 151-174.

"Las instituciones atroces. Turbas rituales y violencia iconoclasta en la España contemporánea", Patxi Lanceros y Francisco Díaz de Velasco, eds. *Religión y violencia*, Círculo de Bellas Artes / Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, pp. 179-211.

"Marca y territorio. Sobre la hipervisibilización de los inmigrantes en espacios públicos urbanos", en Joaquín García Roca y Joan Lacomba, eds., *La inmigración en la sociedad española. Una radiografía multidisciplinar*, Bellaterra, Barcelona, pp. 351-363.

"El miedo al guetto", en Antonio C. González, ed., *Exceso y escasez en la era global. La nueva complejidad de la política, la economía, el sujeto, la ciudad y el arte*, Obra Social de la Caja de Canarias, Las Palmas, pp. 132-153.

"La violencia como recurso y como discurso", en Juan José Larrea y Ernesto Pastor, eds., *La historia desde fuera*, Universidad del País Vasco, Bilbao, pp. 59-68.

2009

"The Revolted City. The Barricade and the Other Radical Transformation of the Urban Space", *Arquitectonics. Mind, Land & Society*, 19-20, pp. 137-153.

"La sustancia de los sueños. El cine según Claude Lévi-Strauss", *Historia y Fuente Oral*, 43, pp. 57-68.

"El cercador de signes. Turisme i filosofia", *L'Espill*, 35, pp. 51-58."

"El idealismo del espacio público", *Papeles de Relaciones Ecosociales y Cambio Global*, 111. pp. 113-123.

"Sociedades anónimas. Las trampas de la negociación", en Marc Augé et al., *La fuerza del anonimato*, Bellaterra, Barcelona, pp. 73-100.

"Seres de otro mundo. Sobre la función simbólica del inmigrante", en Yago Mellado, ed., *La dinámica del contacto. Movilidad, encuentro y conflicto en las relaciones interculturales*, Fundació CIDOB, pp. 13-23.

"Hordas espectadoras. Fans, hooligans y otras formas de audiencia en turba", en Ignasi Duarte y Roger Bernat, *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*, Fundación ICO, Murcia, pp. 103-116.

"La carnavalización del arte público", en *Infraestructuras emergentes*, Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, pp. 170-173.

2010.

"El cercador de signes. Turisme i filosofia", *L'Espill*, 35: 51-58.

"L'espai públic com a patrimoni", *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 35: 247-248.

"El inmigrante como personaje conceptual y el racismo de la tolerancia. Nuevos dialectos para viejas prácticas", en J. Marcos Arévalo, Salvador Rodríguez Becerra, Enrique Luque Baena, eds., *Nos-otros: Miradas antropológicas sobre la diversidad*, Asamblea de Extremadura, Mérida, pp. 407-425.

"Víctimas alienígenas. El inmigrante como personaje conceptual", en Josep Tamarit, ed., Víctimas olvidadas, Tirant Lo Blanch, Valencia, pp. 71-86.

"Gli studi sulle migrazioni in Spagna. Un bilancio e alcune riflessioni", en Salvatore Palidda, Il discorso ambiguo sulle migrazioni, Mesogea, Messina, pp. 21-38.

2011

"Memoria, ideología y lugar en Barcelona", *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 1/2: 7-10.

"La vida secreta de Miquel Izard", *Boletín Americanista*, 61: 63-80.

"Aprender en las calles. El espacio público como experiencia de socialización de los jóvenes", *Cuadernos de Pedagogía*, 408: 65-67.

"Les études sur les migrations en Espagne. Bilan et réflexions", en Salvatore Palidda, Migrations critiques- Repenser les migrations comme mobilités humaines et Méditerranée, Karthala, París, pp. 117-129.

"Violencia Urbana e Violencia Urbanística a Barcellona", en S. Padida, Città mediterranee e deriva liberista, Mesogea, Messina, pp. 113-130.

"Distinción y estigma. Los jóvenes y el espacio público urbano", en Jóvenes y espacio público. Del estigma a la indignación, Bellaterra, Barcelona, pp. 27-42.

"Mediums", en J. García Molina, ed., Metáforas del educador, Edicions Nau-Llibres, Valencia, pp. 109-113.

"El adolescente como operador simbólico", en Pensar, mirar, exponerse. Lecturas sobre infancia, adolescencia y juventud, Edicions Nau-Llibres, Valencia.

2012

"Indignation and Post-politics", *Fluor*, 1: 42-55

"Il Terzo Luogo. Lost e gli stati intermedi tra la vida e la morte", *Ácoma*, 3_ 129-140.

"Notas sobre el patriotismo revolucionario y otras identidades discretas", M. Garcés y S. López-Petit, *Un esfuerzo más*, Edicions Bellaterra, Barcelona, 103-108.

"La toma de conciencia como proceso de conversión. Sobre los relatos de incorporación a la militancia comunista bajo el franquismo (1965-1977)", *Pels camins de l'etnografia: Un homenatge a Joan Prat*, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, pp. 91-98.

"El adolescente como operador simbólico", en J. García, ed., *Pensar, mirar, exponerse. Lecturas sobre infancia, adolescencia y juventud*, Edicions Nau-Llibres, Barcelona, pp. 53-63.

"Indignación y Post-Política", *Fluor*, Madrid, 1 (01/02/03): 42-55.

"El mito del espacio público: Retórica ciudadanista y control social en Barcelona", *Ficciones sociales en ciudades contemporáneas*, Instituto Colombiano de Derecho Tributario, Bogotá, pp. 62-82.

2013

"Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos", *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*, 18/2: 68-80

"Espacio público: Idealismo y verdad", *Arquine*, 63: 134-139.

"El espacio público contra la calle", *QRU. Quadern de recerca en urbanisme*, 1: 12-16.

"Vers una antropologia dels espais urbans", en *Conversaciones antropológicas*, Universitat de València, València, pp. 107-117.

2.2.3 Conferencia Manuel Delgado

TÍTULO

EL ACTIVISMO CREATIVO Y LA NUEVA MÍSTICA DEL ESPACIO PÚBLICO

RESUMEN

La cuestión no es la de preguntarse si este nuevo campo de experimentación formal que es el activismo creativo es o no es arte, sino si es o no es revolución o menos contribución efectiva a una superación real del sistema capitalista. El artivismo quizás no ha hecho sino explicitar una concepción de la acción política no como generadora de procesos y estructuras, sino como una antología de estallidos creativos, una especie de suite de momentos brillantes y sorprendentes o acaso una gran comedia de situación, una colosal *sitcom*, de la que movilizaciones como el 15M o Occupy Wall Street han constituido una especie de superproducciones. Acaso lo que fue un día la modesta estrategia de la agitación y la propaganda se ha visto sustituida por un nuevo estilo de arte político que se presenta con la pretensión de rasgar la realidad cotidiana cuando lo que hace es quizás sólo elevar la fiesta sorpresa a la altura al mismo tiempo de forma de lucha y de género artístico. ¿Hasta qué punto han alcanzado objetivos de verdad transformadores los intentos por hacer de la protesta una vía en orden a generar canales y entornos diferenciados y alternativos de creación?

BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

El animal público (Anagrama)
Disponible en la biblioteca de CENDEAC

Sociedades movedizas (Anagrama)
Disponible en la biblioteca de CENDEAC

El espacio publico como ideología (Catarata)

2.2.4 Material audiovisual

Entrevista Manuel Delgado Publicado el 21/5/2014



<http://www.youtube.com/watch?v=7VSy9qvVqBI>

Entrevista al antropólogo Manuel Delgado. 7-Mayo-2014. Ciclo "Área de Medio Urbano: la reconquista de la ciudad". Centro Cultural Puertas de Castilla (Murcia)

Conferencia Manuel Delgado sobre Patrimonio Publicado el 27/10/2013



<http://www.youtube.com/watch?v=2Skh8kW6XHo>

Qué volem que siga la Gerència? Manuel Delgado aporta sus reflexiones sobre el Patrimonio y la ocupación de espacios públicos

Manuel Delgado "Sobre la función simbólica del inmigrante", conferencia completa **Publicado el 5/8/2013**



<http://www.youtube.com/watch?v=VU7ooar9xY8>

El antropólogo catalán Manuel Delgado disertó sobre "La función simbólica del inmigrante" en el cierre de las Jornadas interculturales Antirrumor, organizado por la Asociación cultural La Quinta Pata en el año 2012.

La propuesta fue reflexionar acerca de los estereotipos que rodean al colectivo migrante en Barcelona.

Para más información visita nuestra página web www.laquintapata.org, en facebook nos encuentras como La Quinta Pata - Gestoría Cultural y en twitter como @5tapatabcn.

Conferencia inaugural del Seminario Galileo Galilei de la UGR por Manuel Delgado **Publicado el 23/10/2013**



http://www.youtube.com/watch?v=pxnZKfE3_44

Acto inaugural del Seminario Galileo Galilei de la Universidad de Granada (UGR) con la conferencia "Los peligros de la virtud, ¿amenazas laicas al laicismo?" de Manuel Delgado Ruiz, antropólogo de la Universidad de Barcelona.

Presentación del Seminario por María José Frápolli, Catedrática de Lógica y Filosofía de la Ciencia de la UGR y miembro del Consejo de Dirección del Seminario.

Presenta al ponente José Antonio González Alcántud, Catedrático de Antropología Social de la UGR y miembro del Seminario.

Pienso, luego existo - Manuel Delgado

13 may 2013



<http://www.rtve.es/alcarta/videos/pienso-luego-existo/pienso-luego-existo-manuel-delgado/1815769/>

Manuel Delgado (Barcelona, 1956) explica la tarea que la antropología está realizando para entender el comportamiento humano ante los actuales cambios de la sociedad. Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona y doctor en Antropología por la misma universidad, es una de las voces más contundentes de nuestro panorama intelectual, así como un destacado activista social, sobre todo en el campo de los movimientos urbanos. En el programa ofrece su visión de la etnografía y de la religión, su discurso crítico respecto a la actual concepción de cultura y el urbanismo, su cinefilia o su esperanza en que el discurso intelectual ayude a cambiar nuestra actitud frente a las injusticias que perviven en nuestra sociedad. Participan en el programa su colega la antropóloga Verena Stolke, el doctor en Antropología Joan Uribe y el filósofo Manuel Cruz.

Manuel Delgado | Congreso Arquine No.14 Publicado el 2/5/2013



<http://www.youtube.com/watch?v=Zk1XfdIRLTQ>

Conversación con el antropólogo catalán Manuel Delgado, galardonado con el Premio de Anagrama de Ensayo por su libro *El animal público*.

Manuel Delgado #12M15M "De la lucha de movimientos a la toma de posiciones"

Publicado el 1/11/2013



<http://www.youtube.com/watch?v=R6ENzPxXUg8>

Charla con motivo del 2º aniversario del 15M en Pl.Catalunya (Barcelona); por Manuel Delgado, doctor en antropología social por la UB y profesor de antropología religiosa en la misma.

#12M15M Manuel Delgado, "De la lucha de movimientos a la de posiciones."

Publicado el 11/5/2013



<http://www.youtube.com/watch?v=86ElzK26eDo>

"De la lucha de movimientos a la de posiciones. Balance y perspectivas dos años después". (Manuel Delgado Ruiz, doctor en Antropología de la UB)

#12M15M Barcelona 11.5.13 19h.

Presentación y Programa #12M15M en Barcelona <http://bit.ly/13k3v6p>

+infos: <http://www.acampadadebarcelona.org/20...>

Conferencia 2/4: Antropólogo Manuel Delgado. "Infancia y ciudad. En busca del espacio perdido" Publicado el 13/12/2012



<http://www.youtube.com/watch?v=shfhzqmDVZg>

1ª Conferencia: Infancia y envejecimiento poblacional en los espacios urbanos actuales.
Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Barcelona
Organizada por Plataforma Formación: <http://www.plformacion.com>
Moderadora: Ana María Vieitez, Arquitecta

UNL - Diálogos - Capítulo 08 - Julio Arroyo - Manuel Delgado Ruiz

Publicado el 4/12/2012



<http://www.youtube.com/watch?v=PK3T2hk242o>

Un programa íntegramente producido por la Dirección de Comunicación de la UNL que consiste en un ciclo de charlas que convoca en cada capítulo a dos personas destacadas a nivel local, nacional o internacional, en la que una de las dos asume el rol de entrevistador y guía el diálogo en el que surge una diversidad de temas, acuerdos y miradas acerca de los mismos.

Capítulo N° 08: Julio Arroyo - Manuel Delgado Ruiz "Arquitectura y Espacio Público"
Lunes a las 22 con repetición los jueves a las 23 - Gigared

Manuel Delgado - La violencia Publicado el 31/10/2012



<http://www.youtube.com/watch?v=-OZlzl7bmeY>

Entrevista al antropólogo Manuel Delgado en el programa "Tengo un pregunta para mí" en el canal cultural-es de tve. Analiza la violencia desde una perspectiva social y cultural.

El antropólogo Manuel Delgado destaca el valor complementario de las redes sociales Publicado el 26/3/2012



<http://www.youtube.com/watch?v=SoYUVbFtwP4>

[http://www.sermadridsur.com/noticias/...](http://www.sermadridsur.com/noticias/)

Manuel Delgado fue uno de los invitados a la última jornada del Foro de las Ciudades 2012 de Fuenlabrada, donde se analizaron las redes sociales y los movimientos ciudadanos. Este experto de la Universidad de Barcelona aseguró que durante toda la historia se han dado revoluciones populares sin la existencia de las redes sociales, que ahora actúan como complemento de las mismas.

FORO DE LAS CIUDADES 2012 - "Movimientos Ciudadanos"

Publicado el 26/3/2012



<http://www.youtube.com/watch?v=4rg9aiA52j4>

Modera: Francisco Manuel Paloma

Inviene: Manuel Delgado Ruiz. Antropólogo. Universidad de Barcelona. (España)

Saskia Sassen. Socióloga. Universidad de Columbia (EE.UU)

FORO DE LAS CIUDADES 2012 - MANUEL DELGADO reflexiona sobre las Redes Sociales Publicado el 26/3/2012



<http://www.youtube.com/watch?v=2q9TK90zAY8>

El antropólogo y profesor de la Universitat de Barcelona, Manuel Delgado, con motivo de su asistencia al Foro de las Ciudades 2012 organizado por el Ayuntamiento de Fuenlabrada, realiza un análisis minucioso sobre la sociedad en red y el uso de las redes por la sociedad.

Manuel Delgado Ruiz, Mario Gaviria Labarta y Eduardo Córdoba Oronoz **Octubre-Noviembre 2011**



<http://www.youtube.com/watch?v=MRQdFcwbwnc>

Mesa redonda en la exposición de Eduardo Córdoba Oronoz
Horno de la Ciudadela de Pamplona-Iruña.

Manuel Delgado Llefia 14 J

16/7/2011



<http://www.youtube.com/watch?v=pt9xDm-nQzc>

Manuel Delgado provoca preguntas i respostes entre els indignats de Girona - 2^a part Actualizado el 8/6/2011



<http://www.youtube.com/watch?v=6uJGewKLx6k>

Congreso FAD 2005: Mesa redonda VI: Manuel Delgado Ruiz Publicado el 7/5/2014



<http://www.youtube.com/watch?v=YanSOXEXqmY>

Mesa redonda VI del Congreso FAD 2005 "SER ADOLESCENTE, HOY": "Socialización familiar y extrafamiliar"

LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE LA ADOLESCENCIA. EL ADOLESCENTE COMO OPERADOR SIMBÓLICO. Intervención de MANUEL DELGADO RUIZ, Profesor Titular de Antropología. Universidad de Barcelona



Cultura

laopiniondemurcia.cultura@epi.es

Lunes,
16 de junio,
2014

Manuel Delgado Ruiz

► DOCTOR EN ANTROPOLOGÍA

«El arte lleva durante mucho tiempo contribuyendo a la transformación social»

► El antropólogo participa el jueves en el Cendeac en el proyecto 'D.Nuevo Ensayo. Encuentros con jóvenes ensayistas'

PROYECTO D.NUEVO ENSAYO.

MANUEL DELGADO, JULIA RAMÍREZ BLANCO Y ANNA MARÍA GUASCH

► **Lugar:** Cendeac, Antiguo Cuartel de Artillería, en Murcia.
► **Fecha y hora:** Jueves, 19 de junio, a las 18.00 horas.

ANTONIO HIDALGO / MIGUEL SEGUNDO

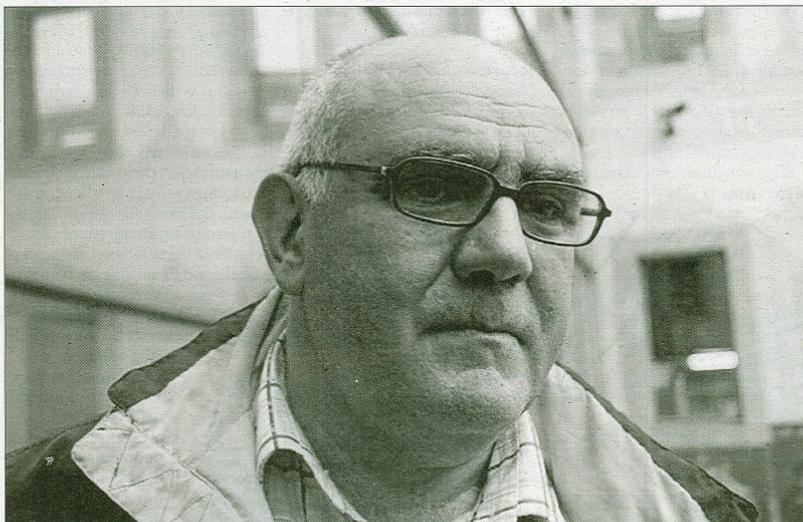
■ Con motivo de la séptima edición de D.Nuevo Ensayo, el proyecto sobre jóvenes ensayistas organizado por el Cendeac (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo) y la Asociación de Estudiantes de Filosofía que tendrá lugar el próximo jueves 19 de junio, entrevistamos a Manuel Delgado Ruiz, que estará en Murcia junto a Anna María Guasch y Julia Ramírez Blanco, autora del ensayo *Utopías artísticas de revuelta* (Cátedra, 2013). Conversamos en torno a algunas cuestiones planteadas en el libro con uno de los pensadores de la antropología contemporánea más reconocidos actualmente.

■ **Julia Ramírez se propone analizar la 'creatividad activista', es decir, prácticas artísticas de protesta social. No es su intención ofrecer una definición de lo que es el arte.**

■ Esa opción implica sortear una discusión conceptual que se puede considerar superada e inútil. Lo que ocurre entonces es que resulta complicado establecer de qué estamos hablando, puesto que no hay actividad humana que no sea creativa. En eso consiste la singularidad de la especie humana: en que no solo vive en sociedad, sino que crea la sociedad en que vive.

■ **Las relaciones entre arte y política han marcado una parte importante del siglo XX. Las 'estéticas de protesta' que analiza Julia Ramírez se enmarcan dentro de ese horizonte.**

■ El arte lleva mucho tiempo ofreciendo contribuciones a la transformación social. Hubo



Manuel Delgado habla en Murcia sobre la creatividad activista. L.O.

grandes artistas que contribuyeron a la agitación y la propaganda al servicio de las causas revolucionarias. Es una última etapa, justo a la que el excelente libro de Julia nos remite, en que se ha producido una autonomización de las prácticas creativas con intenciones políticas. Parece como si se hubieran independizado de los proyectos políticos, sindicales y civiles. Como si renunciaran a ponerse al servicio de la revolución y quisieran ser revolucionarias en sí mismas. Por otro lado, es difícil no experimentar una cierta inquietud, pues ese tipo de tendencias pueden implicar no una estética de la protesta, sino una estetización de la protesta; es decir una concepción de la misma como mera puesta en escena, como show.

■ **Expresiones artísticas, como las que revisa Julia, se producen como apropiaciones del espacio de la ciudad. ¿Cómo interpreta ese aspecto?**

■ También me intranquiliza. Al margen de la buena voluntad de

sus convocantes y participantes, tales prácticas pueden contribuir a la espectacularización del espacio urbano. Es decir, a esa lógica de la promoción turística e inmobiliaria de las ciudades que consiste en subrayar sus cualidades de creatividad, con el objetivo de propiciar un ambiente atractivo para clases medias ávidas de ambientes intelectuales 'rupturistas' y 'alternativos'.

■ **La represión policial de estas movilizaciones artísticas de protesta es otro problema decisivo, también señalado por Julia.**

■ Yo pienso que esta concepción de la protesta como performance, alejada de procesos sólidos y estructuras organizativas duraderas, es perfectamente asimilable por las autoridades. Estas pueden verlas como expresiones «culturales» inofensivas, ajenas a la dialéctica de la lucha de clases y los antagonismos sociales: movimientos alternativos sin alternativas, cuestionamien-

tos del sistema meramente estéticos y, por tanto, estériles.

■ **Usted ha sido muy activo a la hora de analizar lo que estaba ocurriendo recientemente en Can Vies. ¿Algún paralelismo con lo que Julia plantea en su ensayo?**

■ No. Para nada. Los hechos en la barriada de Sants no tuvieron nada de "creativos", en el sentido que Julia plantea. Desde el punto de vista estético fueron más bien vulgares, con escasas preocupaciones por renovar las maneras de emplear la calle para la protesta. Solo fueron la repetición del modelo clásico de apropiación insolente del espacio urbano. Lo típico: carreras ante la policía, barricadas, caceroladas desde los balcones. Se puede decir que los revoltosos de Can Vies fueron escasamente innovadores, aunque no sé qué importancia puede tener eso.

■ **¿Cree que es importante defender la diferencia entre el académico y el intelectual?**

«Qué implica que

tengamos la mejor selección y ninguna universidad entre las más importantes»

■ Por supuesto. Un académico es alguien que trabaja aprendiendo y enseñando constantemente sobre cuestiones que son de su competencia y sobre las que puede expresarse de manera fundamentada, sea en su clase o donde se requieran sus servicios como funcionario público. Un intelectual no sé qué es; creo que es alguien que firma manifiestos de intelectuales. Cuando en algún contexto alguien me presenta como 'intelectual', y peor: como 'intelectual comprometido', me siento ofendido. No quisiera parecer arrogante y vanidoso en exceso, pero de verdad que yo me considero y quiero que me consideren lo que soy: un profesor, esto es un trabajador de la enseñanza. Ese es el título del que me siento verdaderamente orgulloso.

■ **Por último, dado que usted es catedrático de una universidad pública, cómo interpreta la situación actual de la educación superior.**

■ Lamentable en todos los sentidos. Estudiantes que no pueden acabar sus estudios porque no se pueden pagar la matrícula; profesores que cobran una miseria y trabajan en precario; investigaciones que se interrumpen por falta de financiación; trabajo de reflexión frustrado por la lucha para obtener acreditaciones que te permitan promocionarte o simplemente conservar tu puesto de trabajo. En estos días merece la pena pensar qué implica que tengamos la selección número uno del mundo y ninguna de nuestras universidades figure entre las docientas más importantes de Europa, y no digamos del mundo.