

MITOS Y REALIDADES DE LAS EXPERIENCIAS CREATIVAS COLECTIVAS

Por Jorge Luis Marzo, 2007

Leído en la QUAM 2007

1_Introducción

Supongo que todos y todas ustedes conocen la Ley de Peter, que define como un cierto nivel de competencia lleva intrínsecamente parejo el mismo nivel de incompetencia; o dicho de la forma más habitual, las personas se dedican a aquellas tareas para las que están menos preparadas. Mucho me temo que este podría ser mi caso, cuando me enfrento a la reflexión del trabajo colectivo en el mundo del arte.

Yo soy una persona individualista, en algunos aspectos casi me atrevería a decir "calvinista"; me paso horas investigando en la soledad de bibliotecas, de archivos audiovisuales, de páginas web; escribiendo a solas durante generosas horas en habitaciones de hotel, en el estudio de mi casa o ensoñando ideas y quimeras allí donde aparecen. Muchas veces, cuando estoy cansado, hartado o embotado me cierro en mi casa y veo la tele o me echo una partidita en el ordenador. No estoy seguro de ser la persona más adecuada para elaborar una reflexión sobre lo colectivo en la creación contemporánea, pues de entrada, ya lo anuncio, lo colectivo, para que tenga trascendencia, exige implicación directa... aunque me pregunto: qué significa "implicación"? Sin embargo, también entrego buena parte de mi tiempo a montones de reuniones con artistas, productores, diseñadores, gestores y técnicos culturales. Llamo por teléfono, escribo o contesto

decenas de correos electrónicos al día, mediante los cuales vinculo mi trabajo y mis intereses a otras tantas decenas de personas en muchos lugares distintos; esto es, genero redes y me implico en redes. Gracias a eso, tengo la sensación de compartir un espacio privilegiado. Privilegiado para alguien que se siente aislado.

¿Cómo entender el trabajo colectivo, de grupo, o en y entre redes, cuando uno tiene la sensación de estar secuestrado por el individualismo, o dicho de otra manera, por sí mismo? Pero, al mismo tiempo, ¿no pongo mi tarea profesional al servicio de unos intereses comunes que comparto con muchas personas, con quienes a menudo me asocio para tirar proyectos adelante y viceversa? Esos intereses no están siempre vinculados a la tiranía hiperproductiva de un proyecto, sino que muchas veces tienen que ver con estados de ánimo y opinión que hacen que los vínculos que me unen a esas personas sean incluso más intensos que los que se producen a través de las meras relaciones profesionales. ¿Hay alguien que se dedique al mundo del arte y sea capaz de diferenciar su universo emocional del universo profesional en el que se mueve? Yo he encontrado pocas excepciones. Y admito que, a menudo, las envidio.

Es esta personal y paradójica relación entre conceptos (un individualismo que me place pero que al mismo tiempo me aísla; una colectividad que me enriquece pero que al mismo tiempo me confunde) la que quiero expresar aquí de entrada para no engañar a nadie. Pero no he hecho esta confesión aquí a modo de autoflagelación, sino que me sirve para plantearme hasta qué punto debemos cerrar algunas puertas caducas cuando nos referimos al individualismo. El sociólogo Zygmunt Baumann, en una conferencia en Barcelona en 2004 se preguntaba atónito: ¿quién me iba a decir a mi que iba a ver cómo millones de españoles se iban a convocar entre ellos y libremente para manifestarse colectivamente en contra de una mentira a través de teléfonos móviles? ¿quién podía decirme que en un momento en

que los sociólogos advertimos que el individualismo ya recorre las etapas más áridas de la vida política, iba a ver como la gente puede deshacer las teorías de una manera tan abrupta?

Baumann planteaba así la necesidad de redefinir, a la luz de algunas dinámicas sociales vinculadas a la comunicación contemporánea, qué debíamos entender por individualismo. Para las intenciones que nos guían en este texto, este tipo de reflexiones son de gran utilidad: ¿podemos casar el individualismo moderno con nuevas formas de compromiso colectivo, más allá de las responsabilidades grupales que el mundo del trabajo y de la familia comportan? Entrando aún más en faena: ¿podríamos pensar en el impacto de estas posibles nuevas condiciones a la hora de pensar el trabajo creativo colectivo, como modelo superador del anquilosado estereotipo del artista ensimismado?

Durante los siguientes minutos, trataremos de dilucidar esta cuestión, y aún más intentaremos definir qué circunstancias específicas afectan hoy a la constitución de modelos grupales o nodales de trabajo artístico y cuáles son las posibilidades y escollos que éstos encuentran para desarrollar sus agendas. Pero también se hará necesario revisar la enorme influencia que un determinada imagen del artista ha generado en España. Ese icono ha representado un gran lastre en la configuración de los imaginarios creativos de generaciones; y no sólo en los imaginarios, sino que ha secuestrado las políticas reales de producción artística impulsadas por el estado, las cuales han acabado por conformar una cerrada lectura de lo que debe ser (el artista) y lo que no debe recibir apoyo (el grupo).

2_ El mito del individualismo artístico español

“Elegimos mitos porque ellos pueden confirmarnos conclusiones a las que ya hemos llegado, sin importar si son ciertas o no”¹, ha señalado recientemente el historiador británico Henry Kamen en su más que remarcable libro *Del Imperio a la decadencia. Los mitos que forjaron la España moderna*. Los mitos tienen el objetivo, la mayoría de las veces, no de falsificar “per se” lo que ocurrió en un momento determinado de la historia, sino de camuflar las carencias del presente. Es en ese sentido en el que vamos a tratar uno de los mitos más extendidos en la historia actual del arte; el supuesto individualismo esencial del artista español y su contrariedad ante las experiencias de carácter colectivo.

De estructuras, colectivos, grupos y redes está llena la historia del arte. Pero, ¿dónde están en los libros de historia del arte, o en los medios de comunicación? Aún más grave, ¿por qué no hay reflejo de ellos en los programas de política cultural? La política artística española se ha escrito siempre con una clara voluntad de ningunear la producción creativa realizada por grupos o colectivos. Si, por ejemplo, al mirar la exitosa pintura del siglo XVII, se ha utilizado a menudo la expresión "Escuela española", tampoco es menos cierto que el término escuela se ha manejado no tanto para intentar definir un conjunto programático de valores colectivos, como para equiparar la producción de aquel tiempo a otros contextos creativos europeos. Los triunfantes artistas españoles de la historia han sido comprendidos como el resultado de una especie de mística esencial del individuo nacional rabiosamente audaz, casi anarquista, que para triunfar, ha debido elevarse desde las ciénagas del principal pecado capital: la envidia, que siempre se ha definido como la

¹ Henry Kamen, *Del Imperio a la decadencia. Los mitos que forjaron la España moderna*, Temas de Hoy, Madrid, 2006, pp. 225-226

carga más pesada que un artista reconocido debe soportar, razón por la cual la única salida posible es la alienación social.

En el siglo XVIII, muchos pensadores liberales españoles señalaban el individualismo egoísta e intolerante como uno de los lastres primordiales de las crisis sociales, económicas, políticas, e incluso identitarias de España; sin embargo, celebraban el dinamismo individual de aquellos pintores que antaño había dado fama al país: se quejaban de que ya no había la sávia necesaria para que el genio español se manifestara. En el siglo XIX, la pulsión romántica agudizó, si cabe más, esa tendencia. Que fuera verdad o no, es lo de menos. Lo importante es cómo se ha escrito el relato de todo ello.

El Franquismo cultural se encargó concienzudamente de vituperar las producciones culturales realizadas durante la República, definiéndolas como "veleidades colectivas", completamente ajenas al esencial individualismo del artista español. Así, decenas de críticos y escritores afines al régimen se encargaron de advertir a artistas como Tàpies o Saura que abandonaran el surrealismo, por representar éste una práctica antinatural, sometida a los dictados de la ideología y destructora de toda obligada espiritualidad y trascendencia. De hecho los grupos El Paso, Equipo 57, Pórtico o Dau al Set tuvieron pocos años de vida, dando paso casi inmediato a las carreras individuales de sus miembros.

Los años 60 y 70 dieron pie a la aparición de muchos colectivos artísticos que no se juntaban por simple afinidad estilística o personal, como había ocurrido en las décadas anteriores, sino porque definían su quehacer artístico en función del propio colectivo. Se trataba de grupos con un programa más o menos vertebrado alrededor de unos ejes temáticos e ideológicos. Por el contrario, con la llegada de los años 80, y la correlativa aparición de la democracia y el éxito de la pintura neoexpresionista, un

gran número de críticos abogó por la urgente superación de aquellas prácticas grupales conceptuales, que se percibían demasiado impregnadas de política.

El programa artístico oficial de los años 80 estuvo centrado en la configuración de una nueva hagiografía de artistas que simbolizara el renacer del espíritu personalista de la gran tradición española: en los catálogos de aquellos años, dedicados a los nuevos pintores, no se deja de repetir la importancia de entender todo aquel movimiento en clave generacional, sí, pero sin perder de vista que ninguno de aquellos creadores deseaba formar parte de ningún grupo, colectivo o red. Ejemplo de ello es la actitud que muchos supuestos representantes de la famosa "movida" han adoptado a la hora de recordar aquellos frenéticos años: nadie sabe nombrar los elementos que la caracterizaron, pero se ha creado un logo que responde a ciertas necesidades de comercialización histórica.

Ello puede parecer interesante para el historiador, puesto que esa indefinición podría ser resultado de la voluntad de no constituir ninguna etiqueta fácilmente asimilable; no obstante, todos los indicios llevan más bien a pensar que si hay alguna explicación a las enormes dificultades en establecer lo que fue la "movida" ésta radica en que simplemente se trató de una gran juerga, de una resaca igual de larga, y de algunas tragedias por el camino.

El mito del individualismo artístico español, o catalán –que para el caso, responde a las mismas premisas– no es diferente de los producidos en otros contextos geográficos. La mayoría de países europeos se han dotado de un santoral artístico formado casi en exclusiva por nombres propios. La condición sobresaliente del arte moderno generado desde finales del siglo XVIII, y en especial mediante el discurso de la modernidad del siglo XX, es que para que un producto pueda ser considerado arte debe responder a la

mano de un artista plenamente identificado. El arte moderno es resultado de la asunción de una identidad individual (la firma) en el manejo de las técnicas y de los estilos. Todo lo que cae fuera de esa definición, toda producción consecuencia de una factura colectiva, sobre todo si es anónima, ha pasado a formar parte del mundo de la etnología.

En la mayoría de relatos históricos europeos, la figura del artista-genio ha estado permanentemente presente. Cada estado ha elevado a los altares a cierto número de artistas que a la postre demostraban la bondad creativa de cada nación. El nacionalismo romántico del siglo XIX se encargó de transcribir un relato artístico capaz de describir el genio nacional del país. Sin embargo, al mismo tiempo, la noción de "ismo" también fue adquiriendo un perfil cada vez más definido. Contextos como Alemania, Francia, Italia, Holanda, Rúsia, o los países escandinavos, comenzaron a percibir la importancia del grupo o del colectivo en la creación de nuevos imaginarios que fueran capaces de aportar sociabilidad a la práctica artística. Y con sociabilidad, no me refiero a un interés por acercarse a un público ignorante del arte (dado que más bien ocurrió lo contrario, pues gracias al formalismo de la vanguardia se perdió si cabe aún más, la complicidad con el gran público) sino a la explícita intención de elaborar un arte que fuera capaz de transformar socialmente el entorno. El constructivismo, el dadaísmo, el futurismo, la Bauhaus, el surrealismo, y hasta cierto punto el expresionismo o el cubismo, todos ellos fueron movimientos grupales con un decidido ánimo de transformar el status quo artístico mediante una subversión de ciertos valores sociales.

En cambio, los ismos no formaron parte del discurso nacional de las artes, aunque curiosamente, muchos artistas españoles participaron de ellos en el extranjero. ¿Es, pues, el individualismo en el arte español un hecho excepcional, o hemos hecho del individualismo un interesada condición excepcional de la cultura española? ¿Son los artistas españoles

especialmente incapaces para desarrollar prácticas colectivas? ¿o ha sido el relato político del arte español el que ha conformado esa imagen? Es en este punto cuando surge una sospecha: ¿ocurre que en España la historia del arte, siempre legitimista de y legitimada por la política, es el principal enemigo de las prácticas artísticas reales que se han ido produciendo en el tiempo? ¿Por qué se encuentran tantas divergencias entre los libros oficiales de historia del arte y los estudios independientes sobre prácticas artísticas? Pero, si así fuera, ¿es ello una peculiaridad intrínsecamente nacional o puede compararse a procesos similares en otros contextos europeos?

Yo mismo, en algún otro texto, he caído en el error de pensar que en España se había producido una situación de excepcionalidad en el ámbito de la educación artística y de la transmisión de conocimiento en el ámbito de las artes. Dejándome llevar por el frenesí de descomponer parte de los mitos artísticos españoles, y poco atento a las evidencias documentales, creí percibir que la mayoría de los considerados grandes genios nacionales del XVII, Velázquez, Zurbarán, Ribera, o más tardíamente, Goya, nunca habían sentido ninguna simpatía por vincularse a estudios, talleres y escuelas. Eso me llevó a contraponer esa situación a otros artistas europeos italianos u holandeses, como Rembrandt, de quien es conocida su febril actividad educativa. De todo ello, podía deducirse que la tradición española se apoyaba singularmente en la capacidad del artista en convertirse en demiurgo de su entorno y catalizar la expresión artística más allá de directos intereses colectivos, tanto sociales como artísticos. Hoy sé que no es así. La mayoría de aquellos artistas estaban implicados de una forma u otra en talleres y escuelas; en todo caso, ellos mismos eran resultado de talleres de aprendizaje. La clave para entender esta cuestión radica en otro sitio: el relato oficial que se ha hecho de esa supuesta excepcionalidad, que como vemos, no es creíble. Apelar a la consustancial condición individualista del artista español sirve para justificar la nula

intención que los poderes responsables de las políticas artísticas han tenido a la hora de producir unos programas que facilitaran la producción y expansión de prácticas creativas colectivas, o a lo sumo, de ejercicios de representación social a través de las artes. En este sentido, la información documental de la que disponen los historiadores actuales no deja lugar a dudas. Exceptuando el periodo republicano, durante el siglo XX, ni la dictadura franquista –por razones ideológicas obvias–, ni los gobiernos de la democracia han mostrado excesivo interés en plasmar legislativamente un marco cultural en el que las expresiones sociales colectivas pudieran desarrollarse con apoyo institucional, arriconándolas al estricto ámbito de lo llamado “popular”, adjetivo siempre sospechoso de sedición y rebeldía.

La narración realizada por las instituciones culturales y educativas ha soslayado continuamente la gran cantidad de prácticas colectivas en beneficio de la idea del héroe. La idea del héroe está directamente emparentada con la de genio. La imagen del genio es, por tanto, una respuesta interesada frente a la calamidad de una precaria estructura educativa y artística. Para camuflar esa situación, el tradicional discurso aún imperante ha tenido que construir el mito del rabioso individualismo, que al observarse más de cerca, no es más que la imagen de un anarquismo infantiloides que pretende ser auténtico, precisamente porque no se deja influir por grupos, colectivos o ni siquiera por su propia sociedad.

El mito del individualismo creado por las elites artísticas choca así de frente tanto con las fuentes de que las bebe –que vemos que son falsificadas– como con la realidad plural de una cultura popular que, con sus prácticas grupales –muy a menudo a la intemperie del reconocimiento político– ha tenido que lidiar con el ninguneo y con el propio reconocimiento de la capacidad alternativa de producción.

El mito de la individualidad creativa del artista español ha liberado a las elites y a los gobiernos de la responsabilidad de no haber logrado alcanzar políticas culturales y educativas que pudieran poner al país al diapasón de la era moderna que se extendía en el resto de países europeos; y, además, esconde el hecho de que la mayoría de artistas han tenido que salir al extranjero en busca de la formación, información y reconocimiento que difícilmente podían encontrarse en España.

Sin embargo, aún compartiendo las vicisitudes que la definición de artista ha sufrido en el resto de Europa, el relato oficial de la historia del arte español sigue empeñado en mantener el personalismo creativo como fuente fundacional de toda práctica artística que aspire al reconocimiento social, que según este relato, no puede venir de otro sitio más que del estado, garante de las tradiciones genialistas, y de los agentes que las legitiman. La tradicional aproximación de los artistas españoles al poder institucional, ¿hay que leerla como la búsqueda de refrendo oficial, a diferencia de otros contextos, que utilizan el poder como mecanismo para constituir políticas culturales?; ¿Ocurre, quizás, que en España el artista se siente, o le han hecho sentir, como el único agente capaz de subvertir la crisis social y de representación, aún al precio de desgajarse de la comunidad que le dio sentido original? ¿será que el arte y el genio son las metáforas perfectas para “elevarse” y huir de una endémica situación de fracaso en las políticas culturales públicas? ¿No es sintomático que el Ministerio de Cultura defina su papel en el “reconocimiento de los méritos de una obra y, sobre todo, los contenidos de una vida entera al servicio de las artes y el saber”, en vez de apostar por políticas e infraestructuras colectivas?

Para entender esto, es importante tener presente que la historia del arte español, al desestimar la sociología de sus estudios y centrarse en un relato de corte formalista, ha conducido a dar una impresión

exclusivamente genialista, o al menos, muy personalista de la práctica creativa. La historia del arte hecha en España, vinculada, como el propio arte, a engrandecer y legitimar la natural tendencia española hacia la creatividad y lo genuino, ha hecho de su objeto de estudio, el arte español, el producto de un imaginario tradicional que es necesario actualizar cada tanto.

3_ Redefiniendo el trabajo colectivo

Recientemente, un amigo mexicano, dibujante de comics, que ha trabajado para compañías estadounidenses del tebeo como Marvel o DC, me contaba una historia interesante. Aclaremos que muchos de los moneros (como son llamados en México los dibujantes) encuentran trabajo en la maquila derivada de la deslocalización editorial que se produce en los Estados Unidos. Trabajan como mano de obra en las diferentes fases de producción de un cómic: un tipo de trabajo cada vez con mayor demanda gracias a los menores salarios que se pagan en México, al alto nivel creativo mexicano, y también a la fluidez en internet.

Pues bien, la historia va como sigue. En un primer momento, el monero mexicano recibe de la editorial un guión esbozado a base de dibujos a lápiz de rápidos trazos junto a una lista de especificaciones que señalan las líneas estéticas generales. Una vez este esbozo llega a sus manos, el monero debe repararlo a tinta, dándole detalles más precisos. Obviamente, a menudo, esos detalles no figuraban en el original, o, por el contrario, llegan incluso a cambiar algunos aspectos del mismo. Una vez finalizada esta primera fase, se envía el documento a un segundo monero que le da el tratamiento de color. La aplicación de color debe seguir unas pautas marcadas por la editorial, pero el estilo propio del colorista siempre deja

una gran impronta en el resultado cromático final. Que la calidad y personalidad del colorista es muy importante lo demuestra el hecho de que casi todos ellos aparecen como co-autores en las portadas de los comics, y que muchos acaban convirtiéndose en firmas de prestigio. Finalmente, y siempre con el constante visto bueno de la casa madre, el comic pasa a un tercer monero que pone los textos, y lo deja listo para impresión. Bueno, pues lo más sorprendente es que el autor que firmaba el comic del que mi amigo me hablaba era Frank Miller. Miller no es un mero adolescente con proyección, sino una estrella mediática que ha acabado triunfando en el cine. Finalmente mi amigo dijo algo así: “Por el contrario, aquí en México, nuestro máximo orgullo es que uno se trabaje el álbum entero, sin la ayuda de nadie, gastando un chingo de horas y perdiendo un montón de lana.” Hay algo que falla, podríamos añadir nosotros, y es seguir considerando negativa la cadena de montaje cuando ésta se aplica no de forma vertical sino horizontal: no de forma radial, sino nodal.

La noción de producción artística también en España viene definida por la obsesión del artista en controlar todos los procesos que conforman la elaboración de un producto artístico. Dado que el estilo específico del artista es su más señalada marca de identidad, todo el proceso de elaboración creativa debe estar sometido a las directrices de ese estilo. Prácticamente, parece no caber en ese proceso el concepto de colaboración, de producción compartida o colectiva, o de red horizontal. Ello sería como perder lo único que hace posible que un artista triunfe: su marca.

La reflexión del arte en España ha estado siempre dominada por un discurso esencialista del mismo: estilos, facturas, mañas culinarias. Las obras debían ser portentosamente ejemplares de la traza histórica de la autenticidad de la cultura mediterránea: tanto en las elites como también muy a menudo en las prácticas culturales populares, sometidas

demasiadas veces a populismos de izquierda. Por el contrario, otros países han modelado muchas de sus experiencias más visibles en arte contemporáneo a partir de una razón utilitarista de la creación; esto es, en la consecución no de un simple reconocimiento de la obra sino de un marco estructural que haga posible una gama diversa de prácticas. Como ya se ha apuntado antes, muchas de las vanguardias alemanas u holandesas desplegaron un gran interés en la transmisión de coordenadas técnicas y de pensamiento a fin de transformar determinadas realidades sociales y culturales. La idea del taller, de la escuela y del colectivo han supuesto ejes vertebradores de esa voluntad social, que no buscaba tanto la transmisión del estilo como la construcción de un andamio. Por mucho que le pese a algunos españófilos, algunas de esas prácticas vinieron a finales de los años 80 y principios de los 90 de la mano de artistas y comisarios que las habían conocido en el extranjero y que las adaptaron, con mayor o menor fortuna, en diversos contextos locales.

Respecto a esta voluntad específica de implicación social, curiosamente –o no tanto–, es habitual escuchar de muchos artistas de vanguardia comentarios despectivos con respecto al hecho de “dar clase”. La educación artística, según estos argumentos, parece contraria al espíritu “libre, ácrata, autoformativo e individualista” propio del artista contemporáneo. La infraestructura cultural y mercantil del mundo del arte lleva a que muchos artistas opten por la enseñanza como forma de ganarse la vida. Sin embargo, es común escuchar que se trata de un trabajo “para ganar dinero”, sin apelar a otros intereses más vinculados a la transmisión de lecturas críticas con las tradiciones creativas, a la formación de nuevas perspectivas sociales en el alumnado o al establecimiento de maneras diferentes de producción. Muchos creadores vinculados a instituciones de enseñanza no alcanzan a asimilar la importancia de la elaboración de pedagogías artísticas específicamente destinadas a comunidades concretas, con sus propias problemáticas culturales. Sin este impulso, se

hace harto difícil iniciar a los jóvenes artistas en nuevas maneras de concebir su papel sociocultural en la comunidad en la que viven o plantear ciertas formas de producción asociada.

Se ha mantenido habitualmente la opinión de que los compromisos colectivos no oficiales se han producido siempre por la persecución de un objetivo al que hacían servicio cada uno de los miembros. Asociaciones políticas, intelectuales, religiosas, culturales, científicas, artísticas o filantrópicas se movían por la capacidad de diseñar un objetivo claro que perseguir y que fuera capaz de mejorar el entorno social. Al mismo tiempo, un tipo de asociaciones, como las deportivas, comerciales o técnicas han aportado también unas dinámicas algo distintas. El objetivo de estas últimas no tiene tanto una finalidad de “compromiso” social, como la de generar un marco común en el que desplegar y desarrollar lo individual. A menudo, muchos intelectuales han despreciado este asociacionismo no cultural, etiquetándolo de gremialista, algo que no agrada en exceso si se está educado en la mentalidad de las vanguardias del siglo XX, en la que uno se hace a sí mismo.

Fito Rodríguez expuso hace unos años que el problema de la *autoría* en un ámbito como el artístico, era la cantidad de cortocircuitos que planteaba, especialmente cuando se ha cultivado tan fervorosamente el peso político y económico que conlleva la noción de "obra". De ahí, se deriva la importancia de la nueva reflexión sobre la cadena de trabajo que me proponía mi amigo mexicano. Es necesario desgajar la obra de la autoría y acentuar más la necesidad de la creación de marcos de trabajo en donde sean posibles nuevas maneras de concebir las obras. No creo, por otro lado, que haya que deshacerse de la obra: en lo que insisto es en la urgencia de debatir lo colectivo como formato en el que instaurar nuevos modos de producción, difusión y socialidad en los que naturalmente se generarán obras.

Pero para emprender un renovado viaje sobre el carácter vinculante de la experiencia artística, no es posible pasar por alto un hecho evidente: que las instituciones culturales, incluyendo a muchos comisarios y comisarias, detestan los interlocutores en plural; que éstas son cadenas de montaje, pero antiguas, verticales, que necesitan dominar y monitorizar el proceso en pos de la obra y de la marca artística.

La política artística teme a los grupos y colectivos porque detecta en ellos programas que van más allá de las meras apuestas estéticas. Conozco muy pocas instituciones españolas que apuesten por apoyar, bien en la producción o en la promoción, actividades realizadas por colectivos. Y cuando ello ocurre, el resultado suele ser siempre el mismo: fracaso. Se aduce el fracaso simplemente para enmascarar la dificultad institucional para controlar y tutelar el trabajo, se acusa a los grupos de politización e ideologización, y de carencia de disciplina y responsabilidad profesionales, lo que hay que traducir por la incapacidad institucional para deshacerse de la red clientelista que domina las infraestructuras artísticas. Aunque en algunos casos, es posible que haya algo de razón en estas habituales acusaciones, también es igual de cierto que las dificultades en las relaciones entre las instituciones artísticas y los grupos creativos surgen porque las primeras no están preparadas para concebir una política artística al servicio de agendas no artísticas, dado que tienen como principal punto de mira la consecución de obra y objetos definidos y acabados.

Desde mi punto de vista, uno de los mayores lastres en el desarrollo profesional y creativo de los grupos y colectivos es la dependencia institucional. La importancia de la subvención pública para el desarrollo de las actividades conlleva una lógica adaptación a los programas proyectados por esas instituciones. Cuando una entidad programa una subvención,

automáticamente quiere decir que lo que busca es la lógica del proyecto. La subvención se da para un proyecto. Ello puede parecer lógico, pero oculta una paradójica dinámica: no puede dar pie a la creación de espacios de reflexión que se conduzcan por criterios más allá de la elaboración de proyectos específicos. En este sentido, no comprendo la reticencia que hay entre colectivos y grupos a la idea del crédito o de corresponsabilidad financiera.. Curiosamente, algunos estamentos culturales de la Gran Bretaña están sosteniendo en estos momentos este peliagudo debate. La lógica del riesgo, implícita en la concesión de un crédito financiero, se interpreta a menudo como algo intrínsecamente opuesto a la naturaleza ética del arte, en el sentido de que la práctica artística no puede ni debe vincularse a una búsqueda del beneficio. El beneficio, desde esta perspectiva, sólo es moralmente irreprochable siempre y cuando sea resultado de una explícita voluntad de negocio, o aún más intrigante, porque la carrera de un artista haya alcanzado "gracias a su calidad" una masa crítica comercial. Entonces, no hay problema.

La capacidad para asumir subvenciones públicas a fondo perdido frente a la incapacidad para afrontar riesgos financieros en la práctica artística nos lleva a plantearnos cuestiones importantes. En primer lugar, una actividad con una finalidad que no implique la consecución de un producto comercial, ¿debe estar siempre vinculada a la subvención externa? Evidentemente, aquellas actividades cuyo resultado sea un producto insertable en el mercado pueden ver más lógica la idea de un crédito, pero ¿qué ocurre cuando no es así? ¿cómo podemos liberarnos de la acusada tendencia institucional de cooptar aquellas actividades que promueven actividades no lucrativas en el momento en que se recibe la subvención? Por otro lado, es innegable que existe una cierta tradición parasitaria entre muchos agentes culturales. Y cuando digo parasitaria, no utilizo el término con un ánimo degradante, sino incluso en el sentido más punk que se pueda encontrar. La tradición del pensamiento romántico, actualizado mil

veces y de formas distintas durante décadas, dice que el artista es como una especie de "tapado" que sutilmente puede transformar la percepción de la realidad de una manera inesperada. Como el músico o artista que un buen día da el "bombazo, y provoca que todo el mundo se cague" en la ya clásica expresión de Sid Vicious. Esa es la tradicional noción de una práctica artística individualista, que ha contaminado tan brutalmente las prácticas musicales. Pero la dinámica creada por el colectivo muy a menudo fuerza a una percepción pública y transparente de los objetivos que busca. No conozco prácticamente a ningún colectivo o grupo creativo que no se defina por un cierto programa, que, casi invariablemente, tiene connotaciones sociales, de transformación contextual, de género², ideológica, laboral, sexual, productiva, educativa, etc.. La mera voluntad de transformación social debería conjugarse directamente con la practicidad real de las propuestas proyectadas. Los colectivos creativos actuales, como muchos de antaño, se definen por superar la tradicional endogamia artística, relacionándose con temas sociales, culturales y políticos que amplían enormemente el paisaje conceptual de los grupos dedicados exclusivamente a cuestiones de disciplina artística. Es justamente este correlato sociopolítico de muchos de los colectivos lo que crea desconfianza en las instituciones artísticas y culturales, todavía dominadas por el discurso creativo formalista y autorreferencial.

Un ejemplo muy oportuno para subrayar esta situación es la selección del artista vasco Ibon Aramberri por la dirección de la Documenta de Kassel. La obra de Aramberri se define por articular una interesante crítica tanto al concepto de paisaje dominado por el discurso postindustrial como a la actuación de colectivos y grupos en defensa del espacio natural, en los que

² Cuando hablamos del problema de la supuesta excepcionalidad en el discurso sobre las prácticas artísticas en España, debemos tener bien presente que muchas mujeres ciertamente la han sentido impuesta sobre sus propias prácticas, lo que las ha conducido a que encuentren el apoyo, la inspiración y los medios de producción en grupos y colectivos.

el propio artista se inserta. Sin embargo, la dirección de la Documenta apuesta claramente por la firma de un artista –ciertamente legítima– más que por el apoyo a los grupos que dinamizan esas actividades. El espacio institucional del arte está conducido por la necesidad de visualizar la artisticidad de una propuesta social, por lo que difícilmente podrá nunca entender muchas de las razones sociales o políticas llevadas a cabo por colectivos de artistas que no buscan tanto la visibilidad estrictamente artística de los proyectos como la creación de plataformas de desarrollo, integración o crítica pensadas para contextos no artísticos.

En este sentido, el propio contexto artístico supone un handicap para la visualización y desarrollo de propuestas colectivas. Los museos, galerías y programas artísticos institucionales están tan mediatizados por las expectativas artísticas que conllevan, tan codificados como lugares de experiencia artística, que a menudo, los proyectos colectivos que –aún desarrollados por artistas– proponen lecturas no directamente estéticas tienen difícil ubicación en ellos. Debido a esta situación, muchos colectivos se encuentran en la paradoja de desarrollar sus programas fuera del marco artístico, a fin de llegar a la gente sin la etiqueta de la “obra de arte”, lo que conlleva muchas veces una gran frustración, puesto que los artistas desconocen los mecanismos de manejo de esos entornos no artísticos, además de que tanto el público como el mundo del arte tienen problemas para reconocer con claridad la actitud y posicionamiento de esos colectivos.

En esta revisión del concepto “cadena de montaje” debe pasar, naturalmente, por una redefinición de lo que es la división de trabajo. Si el discurso fordista que la creó relegaba al trabajador a la alienación, al desconocer éste el sentido completo del producto en el que participaba, en una situación horizontal y de libre vinculación, el eslabón de la cadena ya no aparece como sometido a una directriz sino como productor asociado a

esa directriz, en la que participa activamente, la haya creado originalmente o no. En todo colectivo también se produce la división del trabajo en función de disponibilidad de tiempos y del conocimiento de técnicas y habilidades; sin embargo, la relación entre las diversas etapas de una actividad o proyecto está marcada cada vez más por la suma de unos tiempos y espacios individuales que no se corresponden a la tradicional imagen del grupo absolutamente definido y cerrado. Y es aquí donde aparece la noción de red.

La red, un conjunto de elementos no dispuestos verticalmente ni radialmente, se define por su carácter descentrado. En su esquema, los nodos o puntos de contacto se esparcen por el espacio sin que podamos establecer orígenes y extremos. En realidad, el éxito de la palabra misma –la red– en los últimos años se ha dado a la sombra de internet: un sistema deslocalizado y multinodal. La red, de alguna manera, ha venido a cuestionar un tópico muy sólido a la hora de criticar determinados modelos colectivos: que no hay nada peor que vivir un sueño ajeno. Muchas veces se apela en contra de los grupos artísticos mediante el recurso a que, en el grupo, las opciones personales quedan desdibujadas en nombre de un propósito general. Esta ha sido una de las tesis más extendidas en el relato del arte español que ha sostenido la importancia del individualismo como forma de creación y transmisión. Sin embargo, en la noción de red, el carácter individualista de la participación personal no desaparece sino que adopta nuevas formas que pueden ser muy útiles.

En la red, tal y cómo podemos ver en modelos actuales como son los grupos alrededor del Copyleft, del software libre, del código abierto, o en el marco más amplio de lo que se ha venido en llamar “cultura club”, se utilizan las experiencias y conocimientos de los individuos para desarrollar ciertos marcos de trabajo y reflexión, sin imponer una directriz final que anule las peculiaridades y especificidades. Esa dinámica de trabajo –la

cadena de montaje descentrada y voluntaria- se parece más a un grupo de asistencia que a un colectivo tradicional, muchas veces orientado hacia la construcción conjunta de actividades de aprendizaje y formación comunes. La red se forma así de miembros que, desarrollando cada uno o una su propio trabajo personal, están a disposición del resto de miembros para solucionar temas concretos o impulsar ámbitos específicos.

En este nuevo marco de relaciones, la innovación y la investigación adquieren una renovada atención. La innovación se constituye por el conjunto de pruebas y errores resultado de la experiencia de combinar conocimientos personales, trayectorias, contextos (lugares de trabajo, por ejemplo) y experimentos profesionales en un terreno en el que la subjetividad no es un lastre sino una ventaja. Porque estamos hablando de una red en donde los centros quedan constituidos por cada uno de los eslabones, no por ninguno central, aunque lógicamente se da a menudo el caso de que haya elementos que sean más dinámicos que otros. Esto no son quimeras volátiles de escritor. En los casos antes citados, podemos observar hasta qué punto estas redes han alcanzado auténtica masa crítica y son capaces de intervenir directamente en el tejido social y productivo.

4_Compromisos y redes

Puede parecer que lo que hemos apuntado, esto es, la celebración de la constitución de redes en buena medida a través de las nuevas tecnologías, suponga un ejercicio de prestidigitación que oculte una cierta falta de compromiso real en la gestación de vínculos dentro de una comunidad. Para aclararlo, será necesario analizar qué quiere decir “compromiso”. El compromiso en la idea de colectivo es esencial para que éste adquiera una realidad emocional y ejecutoria. Sin compromiso, las cosas no salen. Es

importante acordar su significado, especialmente frente a la evidencia de que muchos grupos y colectivos se definen como tales por el simple hecho de ser una agrupación de personas con vinculaciones ocasionales.

Podemos utilizar la expresión *sociabilidad comprometida* para referirnos a prácticas desarrolladas en espacios sociales que generan una comunidad de miembros con compromisos mutuos: son espacios que resultan en una acción con efectos comunes y no meramente individuales. Langdon Winner ha descrito esta idea de comunidad “constructiva” en el sentido de “pertenencia, de deber, imponiendo demandas, a veces duras, a sus miembros. Uno sabe que está en una comunidad cuando el teléfono suena y le dicen que es su turno de asumir una carga, invirtiendo semanas en un trabajo que el grupo considera necesario; organizando la fiesta para juntar fondos, por ejemplo.” Y acaba diciendo: “Desafortunadamente, muchos escritos sobre las relaciones online ignoran por completo las obligaciones, responsabilidades, límites y montañas de trabajo que significan las verdaderas comunidades.”³

Winner nos muestra una imagen atinada del valor vinculante de lo colectivo, mediante el cual asumimos la responsabilidad de nuestras acciones hacia los demás miembros. Ese cierto “sacrificio” representa una definición clara que todo el mundo acepta, aunque sólo sea una entre varias; en todo caso, nos ayuda a fijar un parámetro a través del cual podemos medir las distancias entre otras formas de compromiso de menor implicación.

Sin embargo, que Winner advierta que a causa de internet, esos principios de compromiso van a desaparecer es algo más cuestionable. De entrada, es precisamente frente al ordenador donde uno se pasa más horas

³ Langdon Winner, “Los mitos ciberlibertarios y sus prospectos para la comunidad”, 2000, en <http://contexto-educativo.com.ar/2000/2/nota-1.htm>

escribiendo, editando, programando o difundiendo materiales. A modo de subrayado sociológico, decir que está más que demostrado el nivel de implicación laboral que supone la digitalización y estandarización de todos los formatos comunicativos, pero, al mismo tiempo, podríamos añadir que también la producción de formatos alternativos a los monopolios actuales comporta una enorme cantidad de trabajo individual y colectivo. Quien se dedique al software libre o a los códigos abiertos confirmará estas palabras. O, sin ir más lejos, en los chats, comunidades online, foros, o simplemente leyendo, escribiendo y respondiendo correo, véase la cantidad de tiempo que se puede dedicar.

Que se cuestione la socialidad por la mera ausencia física de los usuarios es delicado, y necesita atención. El teléfono o el televisor han servido para crear grandes compromisos sociales y personales no-presenciales en todo el mundo. Internet y los dispositivos portátiles de comunicación no tiene por qué ser diferentes, y más, cuando son medios tanto receptores como productores. Pero no es la interactividad que los actuales medios proporcionan el cambio más sustancial en la mediación y comunicación del individuo con el entorno, sino el hecho que casi todo lo que se envía y se recibe comporta ser respondido. La inducción a la respuesta es ciertamente una de las principales estrategias comerciales, sin embargo también ello consitituye un elemento muy importante en la formación del compromiso del usuario en relación a otros. Esa respuesta voluntaria es la que hace posible comprender las posibilidades de supervivencia de la noción “cadena de montaje” pero en un nuevo entorno participativo, de producción y distribución libre.

Esta globalización en la producción y recepción de información puede causar confusiones a la hora de definir la idea misma de colectivo, porque parece cuestionar una idea muy asentada –y lógica– que dice que las posibilidades reales de éxito en la actividad de un grupo son

proporcionales a la capacidad de acotación territorial del mismo. Muchos son los ejemplos, sin embargo, que indican lo contrario. Pero indudablemente, buena parte de la fuerza de un grupo para catalizar sus finalidades continúa asentándose en el sitio, en el lugar físico. Las experiencias de todo orden en centenares de comunidades en el mundo así lo avalan. Creo que sería un craso error distinguir en blanco y negro unas experiencias de las otras. La historia nos demuestra que es la hibridación el principal motor de cualquier socialidad.

Resumiendo:

- 1) hay un mito profundamente arraigado en la mentalidad artística española que dice que la única manera de alcanzar las cotas de calidad y de reconocimiento oficial y de público es la apuesta por una producción individualista, basada en la marca, la obra y la singularidad. Toda la política artística se ha basado y aún lo hace en esa premisa. Ello ha conllevado el ninguneo de todas las prácticas creativas generadas por grupos y colectivos, al creer detectar en ellas razones contrarias a la esencia artística: desartistización de los objetivos, descontextualización artística, politización de los mensajes y suplantación de los mecanismos oficiales para desarrollar los proyectos.
- 2) Hay que redefinir en el marco de una nueva realidad tecnológica y social, la aportación de los individuos en una estructura multipolar de red. Esta estructura puede aprender de fenómenos del pasado, pero situándolos en una perspectiva actual: la cadena de trabajo, desprovista de las razones de alienación originales, puede convertirse en un modelo constructivo de gran potencia. Y el individuo, sometido a la gran presión del aislamiento, puede encontrar buenas razones para querer participar en “sueños”

colectivos que no afecten su sagrada independencia, pero a través de los cuales pueda revalorar nuevas posturas de participación e interacción, más allá de pulsar meros botones.

- 3) Los objetivos de las experiencias colectivas deben implicar un compromiso real y no rehuir el riesgo: un colectivo, en el sentido de conducir una transformación paulatina de las realidades culturales, no puede ser una mera pantalla de voluntades, como a veces se detecta, en especial cuando estos grupos son abiertamente patrocinados por el poder. Ese compromiso debe definirse por crear marcos de trabajo alternativos a los oficiales (en la educación, en el arte y fuera de él) y no dejarse llevar únicamente por la directriz del proyecto y de la obra. Las experiencias colectivas no pueden perder de vista que sin el compromiso patente de cada uno de los miembros no hay éxito posible.