



FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Grado en Historia del Arte, 2022/2023

Trabajo Fin de Grado

La creación colectiva en el mundo
contemporáneo: los casos de Group Material,
Estrujenbank y Chto Delat

Estela Pintos Tourón

Tutor: Pedro de Llano Neira

Índice

Resumen	3
Abstract	3
Resumo	4
1. Introducción	5

Parte I

2. Aproximación conceptual: individualidad y colectividad	8
2.1. El arte como una acción colectiva	
3. Trabajo colectivo en las artes visuales	12
3.1. Trabajo colectivo en el siglo XX	
3.1.1. Vanguardias históricas: anticipadoras arte colaborativo	
3.2. Segunda Guerra Mundial y Guerra Fría	
3.2.1. Internacional Situacionista y Fluxus	
4. Colectividad desde mediados del s.XX: desarrollo de los colectivos	19
4.1. Art & Language	
4.2. Art Workers Coalition	

Parte II

5. Colectivos	22
5.1. Group Material	23
5.2. España y los años 90: Estrujenbank	30
5.3. La década de los 2000. Chto Delat.....	36
5.4. FAFSWAG.....	45
6. Conclusiones	46
7. Anexos	49
8. Bibliografía	64
9. Webgrafía	65

Resumen

Este trabajo trata sobre las prácticas artísticas colaborativas y el caso de tres colectivos artísticos contemporáneos. También se tratará como estas prácticas artísticas colaborativas en sus diversas formas responden a una concepción actual, aunque el sistema de arte se resista a reconocerlas como tales, priorizando un modelo basado en el individualismo y las distintas variantes del artista-genio. Estas prácticas mantienen en su discurso y principios el aspecto político, promoviendo así el trabajo colectivo. Desde las vanguardias hasta los colectivos actuales, todos se alejaron del sistema de arte imperante en el momento, suponiendo una nueva visión. Además, centraré el estudio en tres colectivos de distintos territorios geográficos; Group Material (EE.UU), Estrujenbank (España) y Chto Delat (Rusia), acabando con un colectivo actual, FAFSWAG, cuyo discurso y narrativas tienen que ver mucho con debates actuales. Así mismo, presentaré brevemente el caso del colectivo indonesio ruangrupa, quienes fueron seleccionados para comisariar la edición de 2022 de la documenta de Kassel, siendo el primer colectivo en hacerlo.

Palabras clave

colectivos artísticos, prácticas artísticas colaborativas, colectividad, contemporaneidad, activismo

Abstract

This work deals with collaborative artistic practices and the case of three contemporary art collectives. It will also discuss how these collaborative artistic practices in their various forms respond to a current conception, although the art system is reluctant to recognize them as such, prioritizing a model based on individualism and the different variants of the artist-genius. These practices maintain in their discourse and principles the political aspect, promoting, in this way, collaborative work. From the avant-garde to the current collectives, all of them moved away from the prevailing art system at the time, assuming a new vision. In addition, I will focus the study on three collectives from different geographical territories; Group Material (USA), Estrujenbank (Spain) and Chto Delat (Russia), ending with a current collective, FAFSWAG, whose discourse and

narratives have a lot to do with current debates. I will also briefly present the case of the Indonesian collective ruangrupa, who were selected to curate the 2022 edition of documenta Kassel, the first collective to do so.

Keywords

art collectives, collaborative art practices, collectivity, contemporaneity, activism

Resumo

Este traballo trata sobre as prácticas artísticas colaborativas e o caso de tres colectivos artísticos contemporáneos. Tamén se tratará como estas prácticas artísticas colaborativas nas súas diversas formas responden a unha concepción actual, aínda que o sistema de arte resístase a recoñecelas como tales, priorizando un modelo baseado no individualismo e as distintas variantes do artista-xenio. Estas prácticas manteñen no seu discurso e principios o aspecto político, promovendo así o traballo colectivo. Desde as vangardas ata os colectivos actuais, todos afastáronse do sistema de arte imperante no momento, supoñendo unha nova visión. Ademais, centrarei o estudo en tres colectivos de distintos territorios xeográficos; Group Material (EE.UU), Estrujenbank (España) e Chto Delat (Rusia), acabando cun colectivo actual, FAFSWAG, cuxo discurso e narrativas teñen que ver moito con debates actuais. Así mesmo, presentarei brevemente o caso do colectivo indonesio ruangrupa, quen foi seleccionados para comisariar a edición de 2022 de documenta de Kassel, sendo o primeiro colectivo en facelo.

Palabras chave

colectivos artísticos, prácticas artísticas colaborativas, colectividade, contemporaneidade, activismo

1. Introducción

Metodología

El presente trabajo tiene como objetivo realizar un estudio de tres colectivos desarrollados desde los años ochenta del s.XX. De este modo, primeramente, llevé a cabo una labor de búsqueda e investigación de diversas fuentes bibliográficas; libros, artículos etc..., para así poder tener una primera aproximación al tema. Posteriormente, y orientada por la información recogida, procedí a elaborar los cuatro puntos principales del trabajo; aproximación conceptual: individualidad y colectividad; trabajo colectivo en las artes visuales; colectividad desde mediados del s.XX: desarrollo de los colectivos; y, por último, colectivos desde 1980 a la actualidad. Una vez establecido esto, pasé a hacer una búsqueda especializada de cada uno de los puntos para poder plantearlo de la manera más concisa y clara. Pensé en detenerme en las prácticas colectivas artísticas que se sucedieron a partir de las vanguardias, así como otros movimientos modernos del siglo XX, dada la importancia de estos para el desarrollo de las prácticas colaborativas que surgieron posteriormente en los años sesenta, y de estas en los colectivos.

De este modo, el marco de estudio se articula desde principios del s.XX, con las vanguardias, hasta la actualidad, prestando atención y tomando como eje y punto principal del trabajo los tres colectivos tratados. Para esto, este estudio se organiza en dos partes; una primera referida a un aspecto más teórico, con esa aproximación conceptual en torno a lo que rodea al concepto de individualidad y colectividad y lo que supone la acción colectiva, para seguidamente entrar ya de lleno en el trabajo colectivo en el arte, con las vanguardias como anticipadoras del trabajo colectivo. Después, prosigo con las prácticas colaborativas surgidas en los sesenta y un breve acercamiento a dos prácticas Art Workers Coalition y Art & Language, que nos sirven de prólogo para desarrollar la segunda parte del trabajo. Esta parte, el verdadero objeto de análisis, consistirá en el estudio de tres colectivos que se promovieron desde los años ochenta del siglo XX, acogiendo un gran marco geográfico.

Estado de la cuestión

El tema aquí tratado, todo lo que concierne al trabajo colectivo y prácticas colectivas que se sucedieron durante el siglo XX, hasta llegar al desenvolvimiento de los colectivos, ha sido objeto de estudio, pero desafortunadamente, no disponemos de una historiografía contemporánea en cantidad o específica sobre este tema. En buena medida, esto es debido a que los estudios pioneros son de los años setenta y ochenta del s.XX. Tuvieron que pasar dos décadas, hasta 2000 y 2010, para que el interés renovado por las prácticas artísticas colectivas colocara a estas en un primer plano, con críticos e investigadores como Nicolas Bourriaud, Grant H. Kester (*The one and the many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, 2011), Claire Bishop (*Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, 2012) o Blake Stimson y Gregory Sholette (*Collectivism After Modernism: the Art of Social Imagination after 1945*, 2007), los cuales trataremos a lo largo de este trabajo. Así mismo, en la presente década hay que mencionar a Jacopo Galimberti, quien publicó en 2017 *Individuals against Individualism, Art Collectives in western Europe (1956-1969)*, libro relevante en el presente trabajo tanto por su actualidad como por su contenido.

Ya refiriéndonos al campo español, hay que destacar a Teresa Marín, con artículos como *Estrategias de creación colectiva en el arte contemporáneo*, 2007 o *Los colectivos artísticos: microcosmos y motor del procomún de las artes*, en conjunto con Enrique Salóm Marco. Siguiendo esta línea, está la tesis de Txaro Arrazola-Oñate de 2012; *Creación colectiva. Teorías sobre la noción de autoría, modelos colaborativos de creación e implicaciones para la práctica y la educación del arte contemporáneo*, que al igual que los estudios de Teresa Marín, me ha servido para la estructura y posterior desarrollo del trabajo. También hay que hacer alusión a *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* del 2001, un proyecto editado por Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito, que aunque no es específico sobre colectivos, hace hincapié en ellos en relación al activismo y el aspecto político, y en esa línea también está el proyecto *Desacuerdos*, extendido del 2004 al 2014, donde se habla de colectivos, sus práctica etc.

Para finalizar, hago mención del libro de Montserrat Galcerán, *Deseo (y) libertad. Una investigación sobre los presupuestos de la acción colectiva*, donde hace un análisis del

concepto liberal de libertad, con el fin de determinar qué potencialidades de cuestionamiento y justificación teórica presenta para la acción colectiva, y el artículo del sociólogo Howard Becker, *Art As Collective Action*, donde intenta explicar el arte como “acción colectiva”.

Objetivos

El objetivo principal que se quiere conseguir con este trabajo es facilitar al lector un acercamiento lo más completo posible de la trayectoria de las prácticas artísticas colaborativas en el s.XX, principalmente los colectivos analizados, partiendo de un análisis de los estudios llevados a cabo sobre este tema y la propia investigación de los colectivos. Al mismo tiempo, se procurará atender a una serie de objetivos específicos:

- Mostrar como las prácticas artísticas colaborativas responden a una concepción actual, rompiendo el estigma que las rodea.
- Exponer cómo las crisis y/o contextos hostiles propiciaron el trabajo colectivo y como se priorizó el modelo de artista individual, en sintonía con los valores del sistema económico y social del capitalismo.
- Presentar tres colectivos contemporáneos, acercándonos a su origen, trayectoria e importancia.

Hipótesis

El sistema del arte priorizó, desde el siglo XIX y XX, el modelo de artista individual, con obras únicas y originales y en sintonía con los valores del sistema capitalista. Pero, ¿han sido los colectivos necesarios en la historia del arte contemporáneo?, ¿han servido para promover tendencias posteriores? A estas preguntas se intentará dar respuesta a lo largo de este trabajo fin de grado.

Parte I

2. Aproximación conceptual: individualidad y colectividad

Durante el siglo XX la competencia y el individualismo se convirtieron en valores dominantes del arte y la cultura. Para tratar la distinción entre individualidad y colectividad y lo que implica hay que comenzar declarando que es en el periodo ilustrado cuando la noción de individuo surge con fuerza. Fue con el liberalismo moderno cuando se dio lugar a una concepción de individuo como quién actúa sin constricciones externas¹. Por otro lado, está la acción colectiva, que para Montserrat Galcerán podemos presentarla como acción interpersonal; acciones que implican relaciones entre dos o más individuos².

Hay que resaltar que la teoría moderna de la libertad, centrada en el individuo, obliga a enfocar la acción social a partir de estos, como un tipo de acciones posibles para individuos que no tienen lazos de dependencia con sus semejantes o los reducen a la mínima expresión. Se exalta la individualidad, pero a la vez los individuos no pueden eliminar los lazos con sus semejantes, ya que los seres humanos somos sociales y dependientes de lo que nos rodea. Es por esto por lo que la acción colectiva sólo se entiende como ‘acuerdo’, ‘consenso’ y ‘contrato’³.

La defensa de una mayor libertad individual se alió en los años sesenta y setenta con una crítica anticapitalista, la cual atacaba el sistema por su autoritarismo y su despotismo, por su negación de la autonomía y de la creatividad en los entornos laborales, sociales etc. De este modo, la cuestión de la libertad remite a un concepto de individuo, entendido como soporte de esa libertad, pero también emparentado con modos específicos de abordar la acción colectiva. Así, los individuos actúan colectivamente en el marco de instituciones colectivas⁴.

¹ Galcerán, M. (2009). *Deseo (y) libertad. Una investigación sobre los presupuestos de la acción colectiva*, pp.44.

² El problema de la acción social/colectiva está en que se trata de un tipo de acciones que definen a aquellos con quienes interactúan los sujetos de la acción, ya sea directa o indirectamente.

³ *Ibid.*, pp.45.

⁴ *Ibid.*, pp.47

Una vez expuesta esta noción de individualidad y colectividad en el marco contemporáneo, se puede tratar ya la problemática relativa al trabajo colectivo en el arte, ya que veremos cómo se nutre del contexto del momento y como se vio mermado por esa noción de individuo e individualidad.

2.1. El arte como una acción colectiva

Howard Becker con su artículo *Art as Collective Action*, en la *American Sociological Review*, en 1974, ya expone que el carácter del arte resulta de una definición consensuada de la situación y son los participantes quienes consideran que algunas actividades necesarias para la producción del arte son ‘artísticas’, requiriendo un don especial o sensibilidad del artista, y otras menos características del arte y, por tanto, menos necesarias para el éxito del trabajo y menos dignas de respeto⁵. Así mismo, también se pueden establecer conflictos estéticos entre ese personal de apoyo y el propio artista, además de que la implicación y dependencia del artista con los vínculos cooperativos restringen el tipo de arte que este puede producir.

Hay que pensar en la organización social como una red de personas que cooperan para producir una obra. Las personas organizan su cooperación remitiéndose a las convenciones vigentes entre quienes participan en la producción y el consumo de las obras. Así, el arte es social en el sentido de que es creado por redes de personas que actúan juntas para producir una variedad de eventos diferentes de forma recurrentes⁶.

Ahora que ya nos hemos aproximado a la acción colectiva en el arte, es oportuno continuar con el estudio de la práctica colaborativa en el arte y todo lo que esta conlleva. Jacopo Galimberti entiende esta como un método de trabajo y un modo de actuar y pensar influido por varias corrientes artísticas, entendida como el resultado del trabajo de un grupo de artistas reducidos y ajeno a cualquier jerarquía. Los miembros del grupo se proponen durante un periodo de tiempo prolongado presentar al público su obra como grupo, realizando obras en colaboración, como producto de una autoría colectiva.

⁵ Ellos definen a las personas que realizan estas actividades especiales como artistas, y a todos los demás como personal de apoyo. Extraído de Becker, H.S (1974). *Art As Collective Action*, pp.768.

⁶ *Ibid.*, pp.776

Además, según proponen Teresa Marín y Enrique Salom, las prácticas artísticas colaborativas no suelen tener una estructura organizativa clara, y son autónomas y sensibles a aspectos afectivos⁷.

Primeramente, hay que recalcar que en el ámbito artístico contemporáneo encontramos cada vez más referencias a la creación colectiva. Sin embargo, hay que destacar el desconocimiento general hacia estas prácticas. Teresa Marín considera que este desconocimiento viene dado por la idea general de la creación como una actividad individual, idea que se sustenta en la convicción de que el acto de crear o las cualidades creativas son propias de individuos extraordinarios⁸. Esto se sustenta en una serie de clichés que dieron a lo largo de la historia del arte. Las producciones de carácter tangible se asocian, de forma generalizada, a las creaciones únicas, con un modelo productivo que sustenta los criterios de valores tradicionales que rigen el sistema artístico⁹.

Jacopo Galimberti también considera que la producción artística responde a esta priorización por parte del sistema artístico del modelo de artista individual, creando obras en sintonía con los valores del sistema capitalista. Sin embargo, muchas prácticas artísticas contemporáneas plantean la importancia de distintos aspectos colaborativos en la reformulación de los modelos de creación, producción, gestión y difusión artística, como puede ser el collage o montaje¹⁰. Hay prácticas procesuales y performativas, particularmente las de carácter activista y social, que usan estrategias como la participación o la interacción, contribuyendo así a la redefinición del papel tradicional de los conceptos de autor, receptor y obra. Esto es debido a que las situaciones de crisis o contextos adversos favorecen la colaboración, como veremos posteriormente a través de las diversas organizaciones y colectivos. De este modo, está claro que la propuesta de otros modelos de gestión y producción basadas en prácticas colaborativas supone un cuestionamiento de los valores del sistema artístico. Además, al trabajar en colaboración

⁷ Marín García, T. Salom, E. (2013). *Los colectivos artísticos: microcosmos y motor del procomún de las artes*, pp. 56.

⁸ Marín García, T. (2007). *Estrategias de creación colectiva en el arte contemporáneo*, pp. 209.

⁹ Marín García, T., Salom, E. (2013). *Los colectivos artísticos: microcosmos y motor del procomún de las artes*, pp. 56.

¹⁰ Marín García, T. (2014). *La creación colectiva como herramienta de aprendizaje e investigación en las artes visuales contemporáneas*, pp. 555.

la idea sufre cambios y modificaciones, lo que ha hecho que se cuestione la tradicional figura del autor como creador único¹¹.

El hecho de que, aunque existieron formas colectivas de creación, la historia no le prestó atención podemos explicarlo, como establece Txaro Arrazola, por la herencia en Occidente de una cultura monoteísta de figura patriarcal y un egocentrismo de origen humanista. El poder o la institución del arte emplea estrategias para ignorar cualquier elemento que pueda desestabilizar su discurso, y sobre esto Teresa Marín afirma: “Durante siglos las formas de creación colectiva en las artes fueron relegadas lentamente a callejones muchas veces sin salida. Para ello se utilizaron recursos tan habituales como minimizar estas prácticas, nombrarlas poco o ni siquiera hacerlo, si se podía evitar”¹². Sin embargo, el individualismo es un fenómeno completamente nuevo en la historia de la humanidad. Jacopo Galimberti expone que la historia del arte ve en la personalidad del artista, incluso en el individualismo competitivo, la matriz de su obra y el secreto de su éxito¹³.

Para acabar de hablar de las acciones artísticas colectivas es oportuno mencionar como en las últimas décadas se cuestionó la teoría del campo autónomo expuesta por Bourdieu. El arte luchó casi un siglo (mediados s. XIX a mediados del s. XX) por obtener y mantener el estatus de autonomía¹⁴. Esta independencia del arte y su supuesta liberación trajo consigo el aislamiento y desconexión con otras disciplinas, así como del público, la sociedad y, en cierto modo, de la vida. Pero hacia mediados del s. XX empezaron a surgir reivindicaciones individuales y colectivas que proclamaron una nueva relación arte-vida. Se recuperó el interés por lo social, que, aunque fuera importante, el sistema del arte lo minimizó al institucionalizar las vanguardias como paradigma del arte autónomo¹⁵. De

¹¹ Marín García, T. (2007). *Estrategias de creación colectiva en el arte contemporáneo. Tecnologías y estrategias para la creación artística*, pp. 210.

¹² Marín, T. (2006). *Creación Artística en Equipo*. Comunidad Valenciana (1982-2005). Col·lecció Formes Plàstiques. Institut Alfons el Magnànim, Valencia, p. 16. Extraído de Arrazola Oñate Tojal, T. (2012). *Creación Colectiva. Teorías sobre la noción de autoría, modelos colaborativos de creación e implicaciones para la práctica y la educación del arte contemporáneo*, pp.43

¹³ Galimberti, J. (2022). *Artistas contra el individualismo. Colectivos artísticos de Europa occidental (1956-1969)*, pp.28.

¹⁴ Marín García, T. Salom, E. (2013). *Los colectivos artísticos: microcosmos y motor del procomún de las artes*, pp. 60.

¹⁵ *Ibid.*, pp.60.

este modo, tuvieron lugar propuestas artísticas comprometidas tanto políticamente como socialmente, las cuales abrieron el campo a prácticas contextualizadas y a contaminaciones con otros campos, como el cine, la sociología o la política. Ejemplos de estas fueron Fluxus o la Internacional Situacionista.

3. Trabajo colectivo en las artes visuales

3.1. Trabajo colectivo en el siglo XX

Los primeros movimientos modernos y las vanguardias del siglo XX son importantes para el desarrollo de las prácticas colaborativas que surgieron posteriormente, como ya se ha expuesto en la introducción. Las vanguardias se constituyeron como formas de organización colectiva (surgidas en reacción a una estética del pasado) que tenían por objeto redefinir la práctica artística, así como el papel del arte en la sociedad de su tiempo¹⁶. No obstante, en muchos casos, el movimiento fue colectivo pero las obras no, pero esto es clave para la aparición de nuevos movimientos a lo largo del siglo que fueron desarticulando el mito del artista como único creador. Jacopo Galimberti afirma que las vanguardias desafiaron los límites del hacer artístico y rechazaron la figura del individuo heredada de la tradición humanista. La agitación creativa desarrollada por estas tendió a ignorar las distinciones entre los distintos medios, rompiendo, habitualmente, las barreras entre artes visuales, literatura y teatro, aspectos que fueron determinantes para el desarrollo del arte colectivo posterior¹⁷.

3.1.1. Vanguardias históricas: anticipadoras del arte colaborativo

Según Claire Bishop podemos marcar tres vanguardias históricas que anticipan la aparición del arte participativo. Cada una con una inclusión del público diferente y las tres con una tensa relación con el contexto político. Estas son el futurismo, constructivismo ruso y dadaísmo (el caso parisino), aunque también se puede mencionar el surrealismo.

¹⁶ Arrazola-Oñate, T. (2012). *CREACIÓN COLECTIVA. Teorías sobre la noción de autoría, modelos colaborativos de creación e implicaciones para la práctica y la educación del arte contemporáneo*, pp.47.

¹⁷ *Ibid.*, pp.45-46.

El futurismo rompió con los modos convencionales de espectador a través de su inauguración de la performance como modo artístico, dirigiéndose a un público masivo y con el uso de gestos provocadores. Cuando hablamos de arte participativo hoy en día pensamos en este como un arte consensuado y colaborativo, pero si miramos a los futuristas vemos que su noción de participación estuvo ligada a la necesidad de provocar, de escandalizar y de agitar al público¹⁸. Esto se percibe en el Manifiesto del Teatro de Variedades de 1913, donde Marinetti establece: “El teatro de variedades es el único que busca la colaboración del público” (fig. 1). Marinetti consideraba la participación como el fin del espectador tradicional y el compromiso total con una causa¹⁹. Por tanto, en el futurismo la performance se convirtió en el paradigma privilegiado de las operaciones artísticas y políticas en la esfera pública. Esta constituyó un espacio de presencia colectiva compartida y de autorrepresentación.

En cuanto al constructivismo, en los años posteriores a la Revolución de 1917, la tríada autor, obra de arte y público sufrió una reprogramación ideológica. El objetivo era adecuar la práctica cultural a la Revolución Bolchevique²⁰. Los ejemplos de la vanguardia posrevolucionaria abordaron estas cuestiones rechazando las formas de arte burguesas (pintura de caballete), en favor de prácticas integradas en la producción industrial y concebidas para la recepción colectiva. El teatro y la performance fueron los vehículos privilegiados para la participación colectiva. Se produjo una reorganización que pretendía alinear la producción cultural con los ideales colectivistas²¹. Así, el constructivismo tuvo en el teatro proletkult y el espectáculo de masas los temas determinantes para las prácticas contemporáneas de compromiso social: ideas de autoría colectiva, modos de expresión específicamente obreros (populares) etc.²² Los espectáculos de masas soviéticos superaron el individualismo en muestras propagandísticas colectivas. Además, como establece Claire Bishop, mientras que el futurismo italiano utilizó la destrucción participativa, la producción cultural colectiva en la Rusia posrevolucionaria se basó en

¹⁸ *Ibid.*, pp.50.

¹⁹ Bishop, C. (2012). *ARTIFICIAL HELLS. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, pp.48.

²⁰ *Ibid.*, pp.49.

²¹ *Ibid.*, pp.50

²² *Ibid.*, pp.41.

afiliaciones estratégicas de cambio social.²³ Es decir, el constructivismo fue un claro exponente del trabajo colaborativo, concretamente por su rechazo a la idea de un arte autónomo en favor de un arte entendido como una práctica con fines sociales.

Es interesante poner en relación los enfoques del dadaísmo y constructivismo debido a que los dos enfoques de estas vanguardias siguen existiendo. Uno es destructivo e intervencionista y el otro es constructivo y de mejora, pero en ambos el tema de la participación es inseparable del compromiso político²⁴. La Grande Saison Dadá (fig.2,3) sirvió como prueba de que la producción colectiva sobrevive con dificultad dentro del canon, además de ser marginada por basarse en la performance y no en el objeto. Sin embargo, hay que señalar que el dadá se consideraba un conjunto de individuos unidos por la oposición a las mismas causas, pero poco más²⁵.

Igualmente, el surrealismo desarrolló prácticas colaborativas, en este caso, orientadas a la realización de objetos artísticos y poemas. Destaca así cadáver exquisito (fig. 4) cuyos teóricos y asiduos sostenían que la creación, en especial la poética, debía ser anónima y grupal, intuitiva, espontánea, lúdica y en lo posible automática²⁶.

En definitiva y como adelantábamos al principio de este epígrafe, aunque el ingenio de las vanguardias propició un diálogo colaborativo, los artistas trabajaron sus obras individualmente a pesar de que se reunían para formular nuevas formas artísticas.

3.2. Segunda Guerra Mundial y Guerra Fría

“Durante los últimos años 50 y a lo largo de los sesenta del s.XX, diversos movimientos colectivos, equipos y grupos, protagonizaron el desarrollo de las artes plásticas frente al individualismo que tradicionalmente fue proclamado como rasgo propio del artista”. Jacopo Galimberti. *Artistas contra el individualismo. Colectivos artísticos de Europa Occidental (1956-1969)*.

²³ Bishop, C. (2012). *ARTIFICIAL HELLS. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, pp.49.

²⁴ Bishop, C. (2006) (ed.). *Participation*, pp.10

²⁵ Bishop, C. (2012). *ARTIFICIAL HELLS. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, pp.66-67.

²⁶ Arrazola-Oñate, T. (2012). *CREACIÓN COLECTIVA. Teorías sobre la noción de autoría, modelos colaborativos de creación e implicaciones para la práctica y la educación del arte contemporáneo*, pp.54.

La colectivización de la producción artística no es algo nuevo. Durante los cincuenta y sesenta hubo exposiciones colectivas, conferencias etc. que ayudaron a ver que movimientos como el expresionismo abstracto o el arte conceptual se convertían en categorías dentro de la historia del arte. Sin embargo, ninguno puso en primer plano la cuestión de la voz colectiva; ninguno consideró la colectivización en sí misma como una solución artística vital y primaria²⁷. En este periodo (finales de los años cincuenta hasta mediados de los setenta) se pusieron a prueba los límites del arte, y este resurgimiento de la colectividad en Europa se dio con grupos transnacionales formados en varios países para reinventar la vanguardia. Estas formaciones incluyeron a los pintores neoexpresionistas CoBrA, poetas concretos de la Letrista Internacional, la Situacionista Internacional o el Accionismo Vienés²⁸. Igualmente surgieron formas artísticas nuevas como el *happening* en EEUU y un gran número de colaboraciones interdisciplinarias basadas en la innovación y el activismo político; dos aspectos que podemos considerar intrínsecos de los colectivos desarrollados en este periodo.

Entramos en una época de grandes cambios sociales, caracterizada por el cuestionamiento de lo ocurrido en un siglo definido por dos grandes guerras, con un desgaste progresivo del imperialismo europeo y unido a este, del eurocentrismo cultural. Se esbozó una conciencia global y comenzó la Guerra Fría²⁹. A pesar de este contexto, se erigieron voces grupales.

La subjetividad ensalzada como triunfo del individualismo en Occidente supuso uno de los logros sociales tras la Segunda Guerra Mundial. La incapacidad de asociación entre sujetos promovía una individualización máxima. Ni siquiera discursos como los de la subcultura, que querían una posición alternativa, pudieron elaborar una propuesta de comunidad que superara la mera suma de individuos³⁰.

²⁷ Stimson, B., Sholette, G. (2007). *Collectivism After Modernism: the Art of Social Imagination after 1945*, xi.

²⁸ Moore, A. (2002). *Introducción general al trabajo colectivo en el arte moderno*, pp.6.

²⁹ Arrazola-Oñate, T. (2012). *CREACIÓN COLECTIVA. Teorías sobre la noción de autoría, modelos colaborativos de creación e implicaciones para la práctica y la educación del arte contemporáneo*, pp.59

³⁰ Estella-Noriega, I. (2017). *Negociando la colectividad, negando la subjetividad. George Maciunas, el travestismo y los debates fluxus sobre el cuerpo*, pp. 290.

Los nuevos medios de comunicación en la Guerra Fría supusieron una importancia estratégica. Esta fue un conflicto llevado a cabo a menudo a través de la cultura. Valores como el conocimiento, las relaciones sociales y la cultura fueron instrumentalizadas y manipuladas con fines ideológicos, pero también fueron dependientes y se vieron influidas por la economía, en particular por el valor de cambio económico³¹. Hubo una hiperracionalización de la vida que seguía reproduciéndose, lo que se denominó “funcionalismo”. Este incluía y se basaba en una institucionalización y mercantilización impuestas por la práctica artística que reforzaba la noción del artista como un único (hombre). De la misma forma, las exposiciones de arte moderno y contemporáneo o las bienales reflejaban la división social existente. Esto ocurría al mismo tiempo que la división entre Oriente y Occidente se mantenía³².

El resurgimiento de las prácticas artísticas colectivas fue intrínseco a las vicisitudes de la Guerra Fría y en particular a las políticas de pacificación. El colectivismo se oscureció porque en los medios de comunicación tanto estadounidenses como europeos se pensaba que quienes lo practicaban trabajaban para construir el socialismo en la URSS y sus estados clientes. Bajo esto estaba la confirmación de que el colectivismo representaba una pérdida de la voluntad individual. El arte, como la cultura, adquirió un nuevo significado y propósito. Como dijo un burócrata de la Guerra Fría, “la importancia de las artes” era que podían servir “como antídoto contra el colectivismo”³³.

Este colectivismo marcó un cambio en las prácticas de los artistas ya que pasaron a intervenir activamente en el mundo de cultura de masas, los cuales venían de centrarse en el arte como estructura institucional y lingüística³⁴. Desde los situacionistas, pasando por Group Material, el activismo cultural de la posguerra se llevó a cabo en comunidades informales de artistas que abrazaron la plasticidad de la política de posguerra al tiempo que se volvieron hacia el espectáculo de la mercantilización masiva, para hacer uso de su red de significación, ampliación y distribución. Pero, sobre todo, el colectivismo puso el

³¹ Stimson, B., Sholette, G. (2007). *Collectivism After Modernism: the Art of Social Imagination after 1945*, pp.19.

³² *Ibid.*, pp.20

³³ *Ibid.*, pp.7

³⁴ *Ibid.*, pp.9

foco y forma única en las condiciones sociales y económicas más amplias de la producción.³⁵

3.2.1. Internacional Situacionista y Fluxus

La Internacional Situacionista, aunque no podamos establecerla como un colectivo artístico, incitó a desafiar las nociones de autor, individuo e individualidad que predominaron durante la posguerra. Su trabajo en común fue episódico y careció de sistematicidad. Dentro de la organización hubo tensiones respecto a quienes defendían el liderazgo compartido y quienes eran partidarios de la autoridad individual, siendo estas importantes ya que fueron precoces al plantear cuestiones que se convirtieron en la esencia del arte colectivo³⁶. Además, se planteaban rechazar el arte como un ámbito separado de la lucha social y mantenerlo como parte de la praxis revolucionaria.

La crítica de Debord se mueve en la importancia de la participación como proyecto. Debía haber un arte de la acción, de la interrelación con la realidad³⁷. Los objetivos del grupo se dejan claros en el ‘Informe sobre la construcción de situaciones’ (fig. 5, 6)³⁸. Debord defendió que se debía llevar a cabo ‘un trabajo colectivo organizado’. En consecuencia, sus miembros deberían constituir ‘situaciones’, ambientes colectivos, un conjunto de impresiones que determinasen la cualidad de un momento’³⁹.

Las prácticas artísticas desarrolladas por la IS, como la pintura industrial, hacen ver que entendían la colaboración como un rasgo esencial de una acción que pretendía revolucionar la vida cotidiana (fig.7)⁴⁰. Uno de sus objetivos era redefinir el concepto de lo individual de un modo anticapitalista y antiburgués. Es curioso verlo a través de los textos (generalmente anónimos) ya que la IS los publicaba sin estar protegidos por

³⁵ *Ibid.*, pp.10-11.

³⁶ Galimberti, J. (2022). *Artistas contra el individualismo. Colectivos artísticos de Europa occidental (1956-1969)*, pp.36.

³⁷ Bishop, C. (2012). *ARTIFICIAL HELLS. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, pp.11.

³⁸ Su pensamiento estaba imbuido del marxismo antiestalinista de la época, así como desempeñaba un papel crucial el concepto de vida cotidiana de Henri Lefebvre. Otra aportación esencial en los inicios del grupo fue el libro de John Huizinga *Home Ludens* y el teatro antiaristotélico de Bertolt Brecht, Galimberti, J. (2022). *Artistas contra el individualismo. Colectivos artísticos de Europa occidental (1956-1969)*, pp.38.

³⁹ *Ibid.*, pp.39.

⁴⁰ Hay que insistir en el hecho de que los paradigmas estéticos dominantes en los 50 encontraron su origen en los matices que acompañaron a la noción de individuo durante la Guerra Fría. *Ibid.*, pp.43

copyright. La figura del autor que planteó la Internacional Situacionista a través de estos medios se enfrentó a la ideología del individualismo⁴¹. Así, la colaboración artística fue un fenómeno crucial para la emergencia del individuo antiindividualista y del tipo de arte al que la IS aspiraba. Su manifiesto de 1960 defendía la producción artística ‘anónima’ y ‘colectiva’.

Por otra parte, está Fluxus. Aunque fueron considerados una “asociación muy abierta de amigos”, George Maciunas se esforzó por convertir esa ‘reunión’ en un colectivo homogéneo. Para eso, promovió frentes comunes, al mismo tiempo que intentó que los artistas vinculados al grupo olvidasen su propia individualidad, su subjetividad. Así como realizó investigaciones sobre el cuerpo mediante diversas acciones que problematizan la noción colectivista que poseía de Fluxus, del individuo y de la corporalidad⁴².

Las obras realizadas por Fluxus parece que no distinguían entre artista y público, y esto unido a la reducción del trabajo del artista, llevó a pensar que el artista estaba en vías de desaparición. De algún modo Maciunas adoptó la ‘muerte del artista’ como un rechazo a lo individualista y a partir de ahí construyó su noción de colectividad. Por esta razón, podemos considerar al grupo de artistas de Fluxus como uno de los mejores ejemplos de los dilemas que implica concebir la colectividad en Occidente durante la Guerra Fría⁴³.

La formación del grupo estuvo ligada a la expansión que experimentaron los medios de comunicación tras la Segunda Guerra Mundial y también es resultado del contexto de internacionalización de la vanguardia de los sesenta⁴⁴. Esto se produjo, en parte, por la aparición de un sistema de arte vinculado a lo *underground*, lo que conformó la red internacional creada en torno a Fluxus. La creación de esferas de participación para compartir experiencias, obras y vida era y es habitual en los artistas, actitud bajo la que se escondía la configuración de un colectivo⁴⁵.

⁴¹ *Ibid.*, pp.44

⁴² Estella-Noriega, I. (2017). *Negociando la colectividad, negando la subjetividad. George Maciunas, el travestismo y los debates fluxus sobre el cuerpo*, pp. 284.

⁴³ *Ibid.*, pp.288.

⁴⁴ *Ibid.*, pp.288

⁴⁵ *Ibid.*, pp.289-90.

El colectivismo gozaba de un papel muy importante como para esconderse, y una de las frases del Purge Manifesto (fig.8) se centraba en la capacidad de unificar posturas, en la creación de un frente unido⁴⁶. Para conseguir este fin se debía *purgar* el europeísmo. De este modo, estamos ante una posición que reflejaba el enfrentamiento propio de la Guerra Fría; Occidente encumbraba al individuo y los países de la URSS el colectivismo ⁴⁷.

4. Colectividad desde mediados del s.XX: desarrollo de los colectivos

Como hemos visto, las organizaciones de artistas en el periodo de preguerra solían ser asociaciones poco rígidas, orientadas al apoyo de las prácticas artísticas de vanguardia. Sin embargo, con la Segunda Guerra Mundial se dio un giro hacia la burocratización, reflejando e instando, el giro tomado por la cultura estadounidense y europea. En este contexto, la decisión de un grupo de artistas de organizarse en sus propios términos encarnaba en sí misma una resistencia ya que al hacerlo dictaba los términos de su propia socialidad⁴⁸. Las prácticas que se iniciaron en los años sesenta de alguna manera cuestionan la pureza del arte además de poner en jaque los valores que sustentan el campo artístico, desde el concepto de autor, espectador o lo que podemos entender como obra de arte⁴⁹. Durante este tiempo surgieron colectivos artísticos institucionales como Art Workers Coalition. Estas fueron organizaciones que se unieron en torno a una agenda política de oposición sin tener un proyecto artístico común y que se convirtieron en componentes importantes de la escena artística experimental y politizada de este tiempo⁵⁰.

4.1. Art & Language

⁴⁶ ‘‘FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into a united front & action’’.

⁴⁷ *Ibid.*, pp.290

⁴⁸ Stimson, B., Sholette, G. (2007). *Collectivism After Modernism: the Art of Social Imagination after 1945*, pp.77-78

⁴⁹ Marín García, T. Salom, E. (2013). *Los colectivos artísticos: microcosmos y motor del procomún de las artes*, pp. 61.

⁵⁰ Stimson, B., Sholette, G. (2007). *Collectivism After Modernism: the Art of Social Imagination after 1945*, pp.78

Art & Language fue un colectivo fundado en 1967-68 en el Reino Unido por los artistas Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin y Harold Hurrell⁵¹. Su revista Art-Language fue la primera en servir a los intereses teóricos y conversacionales de una comunidad de artistas y críticos que fueron sus productores y usuarios (fig. 9). Configuraron su colectivo como una alternativa a los valores y normas imperantes con el fin de lograr cambios sociales más amplios⁵².

Los intentos por resolver sus preocupaciones analíticas y teóricas conllevaron la necesidad de examinar su socialidad como grupo y esto, a su vez, exigió intervenciones de carácter político tanto dentro como fuera del grupo. Chris Gilbert comentó que este hecho era característico de la preocupación del colectivo por “la vida institucional... de una práctica colectiva”⁵³.

Su práctica artística se desarrolló en respuesta al cansancio de los protocolos culturales de una modernidad basada en el individualismo. Parte de su compromiso consistió en la reevaluación de las posiciones de autoría y los trabajos de las instituciones de la cultura⁵⁴. Es ilustrativo lo comentado por Mary Anne Staniszewski en el número 143 de la revista Flash Art de 1988 en relación a la obra Index 001, 1972 (fig.10):

“Art & Language expuso su primera serie de archivadores que contenían todos los materiales publicados o considerados para publicación en la revista (...). Esta habitación de archivadores materializaba una crítica al proyecto idealista del arte moderno y servía como modelo visual para la producción de significado que era colaborativo, relacional y diseminado. (...). Fue un paradigma del carácter sistemático y colaborativo del arte conceptual en general y del trabajo de Art & Language en particular (...)”⁵⁵.

⁵¹ Otras personas involucradas con el grupo en la década de los 70 fueron Ian Burn, Corris Michael, Joseph Kosuth etc. Extraído de Arrazola-Oñate, T. (2012). *CREACIÓN COLECTIVA. Teorías sobre la noción de autoría, modelos colaborativos de creación e implicaciones para la práctica y la educación del arte contemporáneo*, pp.88.

⁵² Bailey, R. (2012). *ART & LANGUAGE AND THE POLITICS OF ART WORLDS, 1969-1977*, pp.228

⁵³ *Ibid.*, pp.9

⁵⁴ Arrazola-Oñate, T. (2012). *CREACIÓN COLECTIVA. Teorías sobre la noción de autoría, modelos colaborativos de creación e implicaciones para la práctica y la educación del arte contemporáneo*, pp.89.

⁵⁵ Mary Anne Staniszewski, «Conceptual Art», Flash Art, n° 143 (Diciembre de 1988), p. 95. Extraído de *Ibid.*, pp.89.

Durante esta época el grupo vivió cambios y sacudidas, e Index 01 supuso una oportunidad para reflexionar sobre la identidad y la dirección.

4.2. Art Workers Coalition

Normalmente al pensar en grupos de artistas los relacionamos con el arte politizado. Un claro ejemplo es Art Workers Coalition, un grupo numeroso, heterodoxo y de corta vida formado en 1969 y que nos sirve para presentar un ejemplo paralelo a los colectivos tratados posteriormente. A partir de aquí las concepciones del arte político cambiaron y se ampliaron. Durante las últimas décadas del siglo XX, los artistas se trasladaron regularmente de la galería y el museo a la esfera pública, y la teoría pasó de la autonomía estética al compromiso con lo social⁵⁶. Y esta reorientación, en gran medida, tuvo lugar gracias a los esfuerzos de estos grupos de artistas.

La obra de arte está implicada en las condiciones laborales colectivas de los artistas, la demolición del mercado capitalista del arte e incluso la revolución, y AWC fue uno de los grupos que se movilizaron para redefinir a los artistas como trabajadores⁵⁷. Gran parte de la colectividad contracultural llegó al mundo del arte con su formación, la cual comenzó con una acción en el Museo de Arte Moderno de New York en protesta por la violación de los derechos de los artistas⁵⁸.

Al hablar de este grupo hay que hacer hincapié en el cambio estructural que los grupos de artistas generaron y reflejaron en el marco más amplio de la obra, la exposición y la recepción artística⁵⁹. Aunque AWC no tuvo una agenda estética e incluía a artistas que trabajaban en estilos muy diversos, la noción de trabajador del arte ofreció a los artistas un modelo de identidad actualizado y políticamente relevante. Así mismo, los artistas

⁵⁶ Stimson, B., Sholette, G. (2007). *Collectivism After Modernism: the Art of Social Imagination after 1945*, pp.193

⁵⁷ Bryan-Wilson, J. (2009). *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*, pp.1.

⁵⁸ Stimson, B., Sholette, G. (2007). *Collectivism After Modernism: the Art of Social Imagination after 1945*, pp. 196.

⁵⁹ Stimson, B., Sholette, G. (2007). *Collectivism After Modernism: the Art of Social Imagination after 1945*, pp.216

plantearon cuestiones básicas sobre sus condiciones de trabajo, y, en particular, sobre los usos y abusos de sus obras⁶⁰.

La importancia del AWC fue más allá de su breve duración. Reunió a un grupo dispar de artistas para desafiar el papel de la institución y la autonomía del arte en un momento de crisis social. Abogó por causas, algunas de las cuales han persistido, incluido el contrato de derechos de los artistas y la institución de días gratuitos en los museos. Como manifestó la artista Andrea Fraser, AWC ayudó a aclarar la necesidad de un sindicato de los trabajadores del arte, pero también marcó el comienzo de un nuevo giro en la profesionalización del arte⁶¹.

Parte II

5. Colectivos

Es fundamentalmente, a partir de la década de los ochenta, cuando se conforman grupos que merecen una consideración distinta por sus cualidades específicas y desarrollo. Estamos hablando de los colectivos, una forma específica de actividad artística colaborativa⁶². Forman pequeñas comunidades, en muchos casos marginales al sistema oficial del arte, pero fundamentales para su supervivencia. De igual forma, actúan como germen de experimentación, aprendizaje e innovación, tensionando los límites del campo artístico⁶³. Para Grant Kester estos son esenciales para la construcción de bienes y recursos que conforman el tejido cultural, de forma singular en contextos locales, como al mismo tiempo tienen un gran potencial como constructores de redes a mayor escala⁶⁴.

No podemos olvidar que las prácticas colectivas que se fueron creando, surgidas en distintos momentos históricos y en diferentes contextos geopolíticos, cumplieron también

⁶⁰ Bryan-Wilson, J. (2009). *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*, pp.16.

⁶¹ *Ibid.*, pp.26.

⁶² Marín García, T. (2007). *Estrategias de creación colectiva e el arte contemporáneo. Tecnologías y estrategias para la creación artística*, pp. 216.

⁶³ Marín García, T. y Salom, E. (2013). *Los colectivos artísticos: microcosmos y motor del procomún de las artes*, pp. 63.

⁶⁴ Kester, G.H. (2011). *THE ONE AND THE MANY. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, pp.1.

una función defensiva frente a una cultura de masas indiferente y un establishment artístico hostil⁶⁵. Las tradiciones colectivas y de colaboración de las vanguardias se revitalizaron durante los años sesenta y setenta gracias a grupos situacionistas, activistas y feministas. Así, durante los años ochenta y noventa surgió una nueva generación de colectivos como Group Material, General Idea o Guerilla Girls, que experimentaron con la autoría múltiple y reconfiguraciones de la relación del artista con el público, con un enfoque particular en el espacio público y la intervención activista, y lo veremos reflejado en los proyectos a analizar.

El momento actual se define por una mezcla compleja y contradictoria de fuerzas culturales y geopolíticas. Las dos últimas décadas han sido testigos del auge de un orden económico neoliberal dedicado a eliminar toda resistencia colectiva o pública a la primacía del capital⁶⁶.

5.1. Group Material

“El desmantelamiento de los cambios económicos y culturales progresistas de los años sesenta empezó en serio en los ochenta, y el proyecto global del Grupo Material se imaginó en este periodo de intento de borrado histórico”. Doug Ashford. *Show and Tell: A Chronicle of Group Material (2010)*.

Group Material fue un colectivo neoyorquino activo entre 1979 y 1996⁶⁷, además de un espacio expositivo. En *Show and Tell*, Julie Ault apunta como Group Material en su breve vida repensó “el propósito del arte y la orientación de sus instituciones” e hizo “estallar las suposiciones que dictan qué es el arte, para quién es el arte y qué puede ser una exposición de arte”⁶⁸. Estaba formado por trece artistas, varios de ellos alumnos de Joseph Kosuth en la Escuela de Artes Visuales a mediados de los setenta, aunque cambió de miembros durante su existencia (fig. 11)⁶⁹. Sobre la ideología del grupo, Doug

⁶⁵ *Ibid.*, pp.4.

⁶⁶ Así mismo, Kester establece la década de 1980 como la última vez en la que el trabajo colaborativo estuvo en el radar del mundo del arte *mainstream* y en el que había diferencias metodológicas entre los proyectos de grupos como Colab, Public Art Resources o Group Material. *Ibid.*, pp.5

⁶⁷ Green, A. (2011). *Citizen Artists: Group Material*, pp. 17

⁶⁸ Vergara, L. (2021). *El comisariado y la autoorganización. Formas de lo colectivo. Grupos, contextos y temporalidades. 2.2. Group Material*.

⁶⁹ Los miembros del grupo fueron: Doug Ashford, Julie Ault, Thomas Eggerer, Félix González-Torres, Jochen Klein, Mundy McLaughlin, Karen Ramspacher y Tim Rollins.

Ashford, miembro del grupo, planteó: “(...) Creíamos en el museo como un lugar público: un espacio apto para realizar intervenciones artísticas con las que definir y debatir qué significado adquiere el sujeto”⁷⁰. Una de las primeras influencias clave para Group Material fue la enseñanza de Joseph Kosuth, quien, entre otros artistas, pidió una creación artística de compromiso directo con las comunidades y las personas.

El arte de Group Material era político, pero no trataba de política, ni representación, sino de diálogo hecho de común acuerdo con la comunidad⁷¹. Así, empezó como un grupo interesado en cuestiones sociales y en lo denominado “politics of representation”⁷², un concepto propio de los años ochenta.

Group Material abrió uno de los primeros espacios artísticos en el East Village en 1980 (fig. 12), desarrollando su trabajo como comisarios. Para Alan Moore su arte es una mezcla de arte político punzante, incluso polémico, mezclado con la cultura popular y folclórica en exposiciones limpias y de estilo contundente⁷³. El grupo empezó trabajando en la producción de exposiciones en colaboración con los residentes de su barrio en Manhattan y sus proyectos en la década de 1980 se hicieron cada vez más críticos con el gobierno republicano, en particular con su política hacia el SIDA. En sus instalaciones temáticas y proyectos públicos siempre exploraron la interrelación entre la política y la estética.

Después de abandonar la galería, el grupo desarrolló distintas actuaciones en la ciudad que incluyeron instalaciones en diversas instituciones y espacios alternativos, incluso proyectos en el espacio público, normalmente a partir de intervenciones en áreas publicitarias, otorgando el mismo rango de obras de arte a pósters, películas, carteles publicitarios o debates, generando una propuesta heterogénea que caracterizó la dinámica

⁷⁰ Ashford, D. (2009). *Group Material: Abstraction as the Onset of the Real*

⁷¹ Thorne, S. (2010). *Group Material: A History of Irritated Material*

⁷² Este grupo compartió la convicción de que el arte debe ser una fuerza para la comunicación social y el cambio político. Su interés común era proporcionar un contexto para el arte y las ideas que, en el sentido más amplio, se ocupó de las *políticas de representación* e identificó una variedad de temas relacionados con el género, la sexualidad, la etnicidad, la lucha de clases, la educación, el imperialismo cultural y otros contenidos "no comercializables". *Group Material Timeline: Activism as a Work of Art*, pp.87. Extraído de Green, A. (2011). *Citizen Artists: Group Material*, pp.17.

⁷³ Stimson, B., Sholette, G. (2007). *Collectivism After Modernism: the Art of Social Imagination after 1945*, pp. 204.

del grupo⁷⁴, llegando a utilizar todas las formas de publicidad pública disponible (fig. 13, 14). Cuestionar el establishment, el posicionamiento del público y la comercialización del arte, junto con una fuerte acción social, eran sus objetivos esenciales: “Pensábamos que la degradación del arte debía ser contrarrestada mediante el diseño de un tipo de intervención que hiciera uso de un conjunto de actividades organizadas en colaboración por artistas y nuevos públicos”⁷⁵. Así, su objetivo era “demostrar cómo el arte depende de un contexto social para su significado”⁷⁶.

Lucy Lippard situó al grupo en el contexto de otros proyectos de artistas activistas y espacios alternativos desarrollados en ese tiempo en New York (Colab o Fashion Moda), reflejando “la afluencia de jóvenes artistas desilusionados y/o idealistas, ambiciosos..., pero insatisfechos con la estrechez y el elitismo del mundo del arte en el que se suponía que debían integrarse a la perfección”⁷⁷.

Group Material empleó estrategias “curatoriales” que implicaban trabajar de forma colectiva, política y en relación con situaciones culturales específicas. También siguieron la práctica postconceptual de no producir arte, sino que solicitaban contribuciones de otras personas. De este modo, trataron diversos temas, abarcando desde la participación política y cultural (*Democracy*, 1988/89), al SIDA (*AIDS Timeline*, 1989/1991).

Una de las primeras exposiciones que organizaron, *The People's Choice (Arroz con Mango)*, 1981 (fig. 15, 16), en su propia galería del Lower East Side, fue concebida en oposición a la participación de los artistas en la gentrificación de los barrios periféricos. Desde este barrio articularon toda una serie de exposiciones temáticas creando un vínculo íntimo entre público y lugar. Invitaron a sus vecinos a mostrar objetos privados que fueran importantes para ellos. La exposición se transformó en “una narrativa de la vida

⁷⁴ Vergara, L. (2021). *El comisariado y la autoorganización. Formas de lo colectivo. Grupos, contextos y temporalidades*. 2.2. *Group Material*.

⁷⁵ Ashford, D. (2009). *Group Material: Abstraction as the Onset of the Real*.

⁷⁶ El principal punto de resistencia del grupo fue el mundo del arte comercial y su dependencia de artistas con nombre propio y objetos discretos y vendibles. Extraído de Green, A. (2011). *Citizen Artists: Group Material*, pp.20.

⁷⁷ *Ibid.*, pp.18.

cotidiana, compartiendo intimidades sin complejos’’⁷⁸, ‘‘cosas que normalmente no estarían en una galería de arte’’. Al rechazar el papel del artista como creador se convirtieron en productores, organizadores, intérpretes de arte..., ‘‘trabajadores culturales’’. De este modo, la exposición era un lugar activo en el que todo estaba bajo escrutinio: el poder institucional, la estética, el valor cultural y el discurso político⁷⁹. Thomas Lawson escribió que para Group Material ‘‘la idea detrás de cada exposición se considera más importante que cualquiera de las piezas que la integran’’⁸⁰ y eso se ve perfectamente aquí y en otros proyectos. Estaba compuesta por un centenar de objetos diversos, entre ellos fotografías de clase y coleccionables, un mural de niños locales, carteles, ‘‘arte popular’’ e iconos religiosos y la función, aunque principalmente era estética, contaba también con narrativas extraestéticas que los sustentaban⁸¹. Fue un acontecimiento clave para el grupo que les impulsó hacia un programa populista⁸².

Entre sus formatos instalativos más reconocidos destaca una lógica de montaje basada en la exploración de la noción de ‘‘*timeline*’’ y en relación a esa idea plantearon exposiciones como *Timeline: A Chronicle of U.S. Intervention in Central and Latin America* (1984), *Americana* (1985) o *AIDS Timeline* (1990). Proponen cartografías temporales bajo el formato instalativo que aúna tanto objetos de arte como otro tipo de artefactos culturales y objetos manufacturados con la intención de mapear la relación del arte con complejas dinámicas políticosociales activas en el periodo, como las políticas de inclusión y exclusión en el arte norteamericano y la crisis del SIDA⁸³. En la muestra *Timeline, A Chronicle of U.S. Intervention in Central and Latin America* realizada en el P.S.1 de New York, 1984, Group Material quería mostrar las intervenciones de Estados Unidos en América Central (fig. 17). Al mismo tiempo se basaba en un ensayo de desevidenciación

⁷⁸ Vergara, L. (2021). *El comisariado y la autoorganización. Formas de lo colectivo. Grupos, contextos y temporalidades. 2.2. Group Material.*

⁷⁹ Green, A. (2011). *Citizen Artists: Group Material*, pp.18.

⁸⁰ Ault, J. (2010). *Show and Tell. A Chronicle of Group Material*, pp.32.

⁸¹ *Ibid.*, pp.32

⁸² Stimson, B., Sholette, G. (2007). *Collectivism After Modernism: the Art of Social Imagination after 1945*, pp. 204. Lawson comentaba de los objetos presentes: ‘‘El valor de estos artefactos radica precisamente en su sentimentalismo, una cualidad que está ausente en la mayoría de las obras de arte que se esfuerzan por significar algo a una audiencia general’’.

⁸³ Vergara, L. (2021). *El comisariado y la autoorganización. Formas de lo colectivo. Grupos, contextos y temporalidades. 2.2. Group Material.*

del arte y de la historia del arte en el curso del tiempo, en el cual, por ejemplo, una naturaleza muerta de Diego Rivera representaba el presente y John Heartfield el siglo XIX. El método de desevidenciar la historia parecía formar parte integral de la insistencia en reconstruir los valores artísticos⁸⁴.

Aquí se ejemplifica la práctica de la instalación de Group Material en aspectos clave como su condición de proyecto temporal y único, específico tanto para su época (dos meses en el invierno de 1984) como para su lugar. *Timeline* muestra el enfoque curatorial del colectivo respecto a la instalación artística. Una sala del P.S.1 se llenó de una multitud de objetos culturales colgados en las cuatro paredes, presentados en igualdad: recortes de periódico, fotografías de prensa, un pañuelo y una pancarta del FMLN y del Frente Sandinista de Liberación y obras de arte realizadas en respuesta a la crisis por cerca de cuarenta artistas contemporáneos (figuras poco conocidas y otras destacadas)⁸⁵. El *impulso archivístico* de este proyecto funcionaba de forma parecida a otras instalaciones del colectivo: reunía artefactos relevantes para crear una reflexión sobre un asunto urgente de interés público. De igual forma, la representación del tiempo cronológico en este proyecto señaló un cambio notable en la práctica del grupo. La trayectoria fechada otorgaba un marco en el que el collage de imágenes y objetos reunidos confluían en una historiografía rica en reflexiones, en última instancia abstracta. Así, *Timeline* trazó un eje temporal sobre otro espacial, introduciendo un modelo desarrollado posteriormente en *AIDS Timeline* (1990).

El grupo alcanzó gran prestigio y su participación en la Documenta 8 de Kassel, en 1987, marcó un punto de inflexión, alejándose del activismo directo hacia una posición crítica más alejada, incluso irónica. Su contribución, *The Castle* (fig. 18, 19, 20), hacía referencia a la visualización de Franz Kafka del poder al que nos suplicamos sin llegar nunca a acceder. En un espacio redondo reunieron obras de arte y objetos comprados en tiendas (mezclados, sin distinción) que evocaban un sentido de jerarquía o estatus, ya fuera una

⁸⁴ Ashford, D. (2009). *Group Material: Abstraction as the Onset of the Real*

⁸⁵ Grace, C. (2011). *Counter-Time: Group Material's Chronicle of US Intervention in Central and South America*

cafetera Master Blend o una escultura de Haim Steinbach⁸⁶. Se enfocaron en obras de arte a pequeña escala para contradecir la actitud competitiva de que cuanto más grande mejor, evidente en exhibiciones internacionales como documentas⁸⁷. Se hacía referencia a cómo la cultura occidental moderna, desde el producto doméstico más común hasta la obra de arte contemporánea más codiciada, parecía abordar una nueva voluntad de poder, un deseo por las representaciones del poder, los signos de superioridad, privilegio y dominio. Contaba con artistas que imitaban, mediaban, se apropiaban y militaban contra esa crisis de la cultura visual contemporánea...⁸⁸

De sus trabajos, *AIDS Timeline* (fig.21, 22) seguramente sea donde esto sucede de manera más fluida, ejemplo en el que convivían pinturas, un mórbido reportaje periodístico e información sobre quiénes se beneficiaban del sida. Según Dough Ashford “nuestro propósito era combinar la opinión con la emotividad, contrastar los presupuestos del Estado con la letra de la canción *It's Raining Men*, posibilitar el tipo de resistencia que alberga la abstracción”. Aún así era conscientes de la contradicción que existía entre las formas de subjetividad impuestas por la autonomía del arte y las que favorecía una crítica ejercida desde la ética. Intentaban pensar cómo lo estético y lo político podían ir juntos, siendo sus formas producidas en el contexto del arte y su mundo de posibilidades.

Es interesante ver el texto que en 1990 Group Material publica en *Democracy* (fig. 23, 24, 25), un proyecto de conferencias e instalación que organizaron en Dia Art Foundation en 1988, dejando claro su postura en cuanto a su participación en las instituciones: “Participar en el sistema no quiere decir que debemos identificarnos con él, dejar de criticarlo, o dejar de mejorar el pedacito de terreno en los que operamos”⁸⁹. De la organización y planteamiento del proyecto en el mismo texto Dough Ashford dijo:

⁸⁶ Su comunicado de prensa decía: "Esta es nuestra ofrenda al Castillo (...) objetos visuales que se visten con los ropajes del poder para quizá ganar una audiencia con el poder, una audiencia con el Castillo". Extraído de Griffin, J. (2010). *Arroz con Mango (What a Mess): Group Material*.

⁸⁷ Ault, J. (2010). *Show and Tell. A Chronicle of Group Material*, pp.122.

⁸⁸ *Ibid.*, pp.123

⁸⁹ Cita publicada en *Democracy: A Project by Group Material*. Extraído de Arrazola-Oñate, T. (2012). *CREACIÓN COLECTIVA. Teorías sobre la noción de autoría, modelos colaborativos de creación e implicaciones para la práctica y la educación del arte contemporáneo*, pp.93.

“Propusimos una estructura que difería de las exposiciones artísticas, conferencias y mesas redondas convencionales que Dia había patrocinado. Se identificaron cuatro áreas importantes en la crisis de la democracia: la educación, la política electoral, la participación cultural y el SIDA. Para cada tema, se organizó colaborativamente una mesa redonda, una exposición y una reunión ciudadana”. “Se insistía en la interrelación de nuestros temas y la necesidad de nuestro proceso colaborativo”⁹⁰.

Y es que el concepto democracia tuvo mucha importancia en su obra: “se convirtió en nuestro contenido (...) también influyó en nuestro método de trabajo”.

La fundación Dia a mediados de la década de 1980 planteó un énfasis nuevo en el público, reflejando el cruce entre las prácticas artísticas alternativas y las instituciones artísticas de alto nivel dentro del contexto establecido por la privatización de la financiación, el conservadurismo cultural y los discursos artísticos del multiculturalismo. Adair Rounthwaite plantea que se crearon obras radicales colectivamente en espacios asociados durante mucho tiempo con el individualismo privilegiado porque estos recurrieron a la participación del público como un medio para negociar estos desafíos⁹¹. Gregory Sholette explica *Democracy* como parte de una moda de finales de los ochenta y principios de los noventa en la que “mostrar compromiso político a nivel institucional de repente estuvo de moda en el arte de Nueva York”. Y en *Group Material Timeline: Activism as a Work of Art* Avgikos dice: “Los cambios organizativos internos y el cambio de la financiación privada a la pública requirieron que ampliara su programación para ser “públicamente responsable”. Claire Bishop cita *Democracy* como un precedente “innovador” de prácticas que caen bajo la rúbrica del nuevo institucionalismo porque reconfiguraron la exposición individual en un foro para la colaboración y el pensamiento crítico.

Hay que destacar que Group Material dejó como legado los procesos que produjo su trabajo y la discursividad, crucial para las diferentes formas y contextos de sus proyectos. Funcionó como una especie de museo itinerante o pseudoinstitución por derecho propio. Para Moore, a través de su actividad curatorial abordaron temas que las instituciones establecidas no podían, al tiempo que cuestionaban la posición política y social de los

⁹⁰ *Ibid.*, pp.94

⁹¹ Hankins, K. (2019). *Asking the Audience: Participatory Art in 1980s New York*.

museos que los acogían⁹². Una fuerza destructiva del grupo fueron los desacuerdos entre sus miembros por lo que varios se marcharon debido a ‘diferencias irreconciliables sobre prioridades ideológicas y choques de personalidad’ y ‘un deseo de centrarse en... prácticas artísticas individuales’.

España y los años 90

En España, a lo largo de los noventa, se comenzó a hablar de una crisis de los modelos de pensamiento y representación, y a la crisis de la representación política se unió la conciencia del agotamiento de los modelos de arte político basados, a su vez, en la representación; se percibía cierto cansancio en cuanto a lo que estas prácticas tenían ya de autorreferencial⁹³. Había una apatía política generalizada; no se mantenía en sintonía con las preocupaciones de los artistas más jóvenes y los movimientos sociales. En España se estaba ante la ausencia de un espacio crítico en la cultura del momento, y sobre esto Rosa Olivares decía:

“España es un país sin crítica. Pero no porque no haya voces y capacidad crítica, sino porque a esas voces se les niega la existencia, se las mete en el olvido (...) convirtiendo en una especie de clamor en el desierto las voces de todos aquellos que no solamente disienten, sino que opinan en contra, que analizan críticamente la realidad (...)”⁹⁴.

Algunos artistas y colectivos reflexionaron de nuevo en torno a la función del arte y su papel en la sociedad. Procuraban proponer propuestas alternativas al estancamiento, a la pasividad y al individualismo imperantes, y de esta manera, hacer del ejercicio del arte un dispositivo de expansión del pensamiento crítico y de subversión del discurso institucional, demostrando que el arte aún podía cumplir un papel ante el mundo real⁹⁵.

5.2. Estrujenbank

“Mariano. Patricia. Juan y Dionisio. O lo que es lo mismo: pintura, entusiasmo, fotografía y discurso. Juntos conforman un enorme talento para la sátira”. Almudena Baeza, Hey Estrujenbank!, 2007

⁹² Stimson, B., Sholette, G. (2007). *Collectivism After Modernism: the Art of Social Imagination after 1945*, pp. 204.

⁹³ Blanco, P. (2005). *Prácticas artísticas colaborativas en la España de los años noventa*, pp.188.

⁹⁴ Rosa Olivares. “*Un país sin crítica*”, en Pautas, pp. 14-15. Extraído *Ibid.*, pp.188-89.

⁹⁵ Blanco, P. (2005). *Prácticas artísticas colaborativas en la España de los años noventa*, pp.191.

El comienzo de la década de los noventa fue una época para la reflexión social y política. En el terreno artístico español surgieron creadores y grupos comprometidos que iniciaron nuevos enfoques y planteamientos, y Estrujenbank fue de los más activos⁹⁶. Se fundó Madrid en 1989 por los artistas Patricia Gadea, Juan Ugalde, Mariano Lozano y el poeta Dionisio Cañas (fig.26), disolviéndose en 1993. A pesar de su corta vida, el colectivo artísticamente fue muy productivo y funcionó como engranaje en el que emprender proyectos de distinta naturaleza: fotografía, vídeo, performances, acciones, textos, la publicación periódica de la revista *Estrujenbank News* (fig. 27, 28) etc.

Entre 1982-1989 Patricia Gadea y Juan Ugalde empezaron a participar en la vida cultural de la capital, inserta en el apogeo de la *movida madrileña*. Instalaron su estudio en un bajo en el Paseo de Delicias en Legazpi, espacio de gran importancia en la historia de Estrujenbank⁹⁷, mostrando desde el principio interés por el arte *underground*. En Nueva York conocieron a Dionisio Cañas y su vida estuvo marcada por la efervescencia artística en el estudio, las salidas nocturnas, la vida en los bares o el descubrimiento de la ciudad⁹⁸. Tenía prácticamente la misma importancia la acción de trabajar en el taller todos juntos como la de pasar tiempo en los bares de la zona.

Había una gran diferencia entre la realidad española y la neoyorkina que conocieron, por lo que decidieron buscar una vía de escape en el mundo del arte. Estaban disconformes ante la situación artística española del momento. De ese modo, crearon una alternativa al arte contemporáneo español de finales de los años ochenta y principios de los noventa en Madrid. Para conseguirlo actuaron a través de diversos mecanismos contra la tendencia internacional que se estaba impulsando en España⁹⁹. En el libro *Tot Estrujenbank* se puntualiza muy bien la lucha del colectivo con el panorama artístico del momento:

“ (...) lucharon contra la figura del artista estrella del mercado que presentaba contenidos subjetivos de la manera más espectacular posible, y en el terreno formal renegaron de la pincelada virtuosa, la fotografía pulida, la elegancia de las paletas terrosas y de los materiales naturales y de los formatos

⁹⁶ Cañas, D., Lozano, M., Ugalde, J. (2008). *Tot Estrujenbank*. El nombre del colectivo proviene del banco que sale en 7, *Rebolling Street*, una historieta de Ibáñez. Es un nombre que nos sugiere esa predilección por la crítica ácida del consumo.

⁹⁷ González, García, C. (2012). *El grupo Estrujenbank y su proyecto en el Madrid de finales de los años 80 y principios de los 90*, pp.149

⁹⁸ *Ibid.*, pp.149.

⁹⁹ Neoexpresionismo alemán, transvanguardia italiana o el panorama americano. *Ibid.*, pp.151.

grandísimos (símbolo de calidad). Transgredieron los gestos de la abstracción lírica y muda; la instalación súper producida y espaciosa; el ensamblaje matérico y personalista”¹⁰⁰.

La siguiente cita del libro *Tot Estrujenbank* nos muestra rasgos del propio colectivo que podemos ver en otros grupos ya comentados:

“Estrujenbank (...) tiene por objetivo la sublimación del entorno cotidiano como punto de partida para distintas operaciones de carácter socio decorativo político cultural. Por su específica estructura en el panorama artístico, (...) define su postura al margen del concepto histórico del artista individual. Y considera que sólo la colaboración y unión de individualidades hace posible un desarrollo artístico mínimamente digno para la existencia dentro del organigrama de la sociedad actual”¹⁰¹.

Intentaron acercar el arte a todo tipo de público, buscando un arte comprensible por el pueblo. A través de este interés común por lo popular estuvieron vinculados con el mundo rural. En *Tot Estrujenbank*, Dionisio Cañas habla de los *bares de pueblo*, donde encontraron material que luego utilizaron en sus obras o como inspiración, dándoles un nuevo valor artístico:

“El decorado de un bar de pueblo es bastante arbitrario (...) posee su propia estética. Los objetos se acumulan en las paredes (...) cuya única relación es la del gusto azaroso del que las ha colocado”;
“ Si observamos los materiales que se encuentran en un bar, veremos pronto las enormes posibilidades que ofrecen. Las servilletas de papel podrían estar impresas con algún poema corto; los mecheros que hacen los dueños de algunos bares podrían contener un breve escrito”¹⁰²

Sala Estrujenbank

La sala Estrujenbank, inaugurada en 1990 y referente artístico fundamental en el momento, se gestó como un espacio de exposición independiente (fig.29). Organizaban muestras de otros colectivos que no tenían cabida en el circuito artístico madrileño de la época. Era una forma de entender el arte con un punto de vista distinto al arte institucional y comercial de la época¹⁰³.

¹⁰⁰ Cañas, D., Lozano, M., Ugalde, J. (2008). *Tot Estrujenbank*, pp.51.

¹⁰¹ *Ibid.*, pp.51.

¹⁰² *Ibid.*, pp.10 y 16.

¹⁰³ Hay que mencionar que los recursos disponibles eran escasos puesto que todo corría a cargo de Patricia Gadea y Juan Ugalde, siendo un proyecto no rentable. González, García, C. (2012). *El grupo Estrujenbank y su proyecto en el Madrid de finales de los años 80 y principios de los 90*, pp.99.

Crearon esta sala buscando un cambio de actitud de la gente ante el arte. Tenían el propósito de producir un cambio en la historia del arte español, en el que el arte popular que defendían alcanzara un nuevo valor. En este aspecto, volvemos de alguna forma a esa voluntad de las vanguardias históricas; Estrujenbank también quería romper con lo que les rodeaba buscando una nueva mirada a través de sus creaciones y acciones¹⁰⁴.

En sus creaciones se reflejaba esa libertad que tenían al no depender económicamente de nadie, mostrando obras *políticamente incorrectas*. Además, el barrio de Delicias no tenía tradición artística; era una zona algo alejada del centro. Se quería acercar las obras de arte a la gente del pueblo, revolucionando así la vida del barrio¹⁰⁵.

Algunas de las exposiciones llevadas a cabo fueron: *Callos de la casa* (25 de mayo-30 de junio de 1990); *Animales políticos* (21 de septiembre-13 de octubre de 1990) (fig. 30, 31); *PSOE* (1 de marzo-27 de abril de 1991) etc¹⁰⁶. Es muy ilustrativo sobre el grupo y la sala esta reflexión de Juan Ugalde en 2018 en *Entrevista a Estrujenbank: de lo sublime y lo siniestro*: ‘‘Queríamos hacer exposiciones con otros criterios y en otro terreno de juego; y sobre todo juntar y debatir ideas con las nuestras, especialmente en lo referente al arte colectivo y a un criterio político del arte’’.

En cuanto a las exposiciones fuera de la sala voy a destacar dos. En abril de 1990 expusieron en la galería Xavier Fiol, destacando la publicación del texto *Una mosca en la leche en el catálogo de la misma* de Dionisio Cañas, uno de los escritos más importantes en la historia del colectivo. Dionisio declaraba que el colectivo era la mosca en la leche del arte contemporáneo español, ya que en sus actos y creaciones no dudaban en mostrar su disconformidad con el arte contemporáneo español, y cómo este era manejado por la gente adinerada de la época que dictaba las modas que los artistas debían

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp.153

¹⁰⁵ Hoy en día podemos ver algo similar en espacios de arte contemporáneo en la zona como La Casa Encendida o el Matadero. *Ibid.*, pp. 153,154.

¹⁰⁶ Podemos poner en relación a Estrujenbank con el colectivo Group Material, ya que los grupos de activistas artísticos y un aspecto del trabajo de Estrujenbank se nutrieron de la afirmación fluxiana ‘‘todo es arte’’. Aún así, Juan Ugalde me comentó sobre esta posible relación; ‘‘No tuvimos ninguna relación con Group Material, y la verdad es que aunque seguramente vimos alguna exposición suya, no tuvimos información de sus planteamientos o propuestas ni hubo ningún contacto con su trabajo’’. J.Ugalde (Comunicación personal). 30 de marzo de 2023.

seguir¹⁰⁷. Por último, en Estrujencuenca, realizada en 1993, realizaron un taller en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Siguiendo sus preceptos dieron un carrito de fotos a cada participante y salieron por la ciudad a realizar fotografías y recoger cualquier tipo de material que les interesase para reunirlos en una exposición. Los objetos rescatados de la calle, con pequeñas modificaciones, se convertían en piezas artísticas al sacarlas de su contexto habitual y exponerlas ante el público ¹⁰⁸.

También podemos mencionar la exposición *Cambio de Sentido* (fig. 32, 33), una de las actividades con mayor repercusión realizadas por el grupo. Comisariada por Dionisio Cañas en el pueblo Cinco Casas, se proyectó como una exposición de colectivos que acudían al pueblo para mostrar sus creaciones¹⁰⁹. Querían descentralizar la idea del arte contemporáneo español, exhibido en Madrid y Barcelona, centros de la escena artística. Procuraban alejarse de la idea del arte como mercancía para enfrentar ese arte a la gente del pueblo. Por otro lado, quisieron dar un nuevo sentido a la actividad creadora: deseaban que el pueblo captase y comprendiese ese arte, unas obras que no entendían de clases sociales¹¹⁰, suponiendo un importante primer acercamiento del arte contemporáneo a un espacio en el que nunca se había dado.

Acciones

Estrujenbank, como he mostrado, llevó a cabo proyectos de distinta naturaleza, y en ese sentido realizaron lo que podemos denominar acciones, de las que voy a mencionar tres. Para el programa *Metrópolis* de RTVE (fig. 34, 35), realizaron cuatro anuncios en 1990. Ejecutaron varias actividades siguiendo un guión. De este modo, la respuesta del público en el transcurso de la acción no era esencial. Los anuncios que grabaron conectaban directamente con su nombre, Estrujenbank, y su vinculación con el mundo de la crítica

¹⁰⁷González, García. C. (2012). *El grupo Estrujenbank y su proyecto en el Madrid de finales de los años 80 y principios de los 90*, pp.156.

¹⁰⁸ De este modo, la iniciativa se encuadra en lo duchampiano y el concepto de ready made, donde cualquier material encontrado podía ser expuesto como obra de arte. *Ibid.*, pp.157-158.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 160.

¹¹⁰ Los grupos que participaron en esta muestra fueron, además de Estrujenbank, Agustín Parejo School, E.M.P.R.E.S.A., Libres Para Siempre, De-2, 03 COSAS, Equipo Límite, Tipolini Teck y Preiswert. *Ibid.*, pp.161.

de los bancos¹¹¹. En 1992 hicieron la *Campaña para la desinformación y el analfabetismo*. I. La acción, desarrollada en la estación de Atocha, consistía en ir disfrazado de payaso, llevando a modo de "hombre anuncio" un cartel colgado con la frase: "Campaña para la desinformación y el analfabetismo", y bajo ella una parodia de lo que 1992 suponía para ellos (fig.36). Pretendían así la interacción con el público repartiendo octavillas donde se mostraba información acerca de la campaña (fig.37)¹¹². Esta acción tuvo su continuación en Sevilla, siguiendo la misma línea (fig.38). El objetivo era manifestar su interés hacia el analfabetismo. Era una campaña para la desinformación y el analfabetismo. Defendían un analfabetismo que permitiese poder juzgar sin poseer ningún conocimiento, pudiendo de esa manera no estar influenciados y dirigidos por la clase dirigente o culta del país¹¹³.

Producción

"Estrujenbank es capaz de mezclar Dadaísmo, Informalismo, Pop e Ibáñez con la pintura ingenua, no-profesional, y obtener, además, un resultado frío como de abstracción geométrica, algo sucia". Almudena Baeza, Hey Estrujenbank!, 2007

El colectivo, principalmente, llevó a cabo obras pictóricas. Realizaban las obras en conjunto, teniendo la misma importancia la labor de todos los componentes. Patricia, Mariano y Juan preparaban sus lienzos compuestos por grandes telas y utilizaban una brocha gorda para intentar imitar el proceder de los artistas amateurs usando también pintura acrílica industrial¹¹⁴. En casi todas las obras insertaban elementos ajenos a la pintura como fotografías o eslóganes criticando diversos aspectos de la sociedad (fig. 39,40,41,42). Y en este sentido, la temática de las obras del colectivo se centró en temas populares, lo español, denunciando también el papel de la mujer en la sociedad de la época o la especulación mobiliaria. Del mismo modo, es indiscutible el influjo del mundo del cómic, particularmente personajes de Ibáñez¹¹⁵: "Estrujenbank aprendió de Ibáñez a tratar el concepto de lo español con consistencia visual y táctil además de la

¹¹¹ Los anuncios eran los siguientes: "Los banqueros también ganan", "La opción que le da más tanto por ciento de interés", "Ganamos cuando usted gana" y "Distinguido y elegante". *Ibid.*, pp.159.

¹¹² *Ibid.*, pp.159.

¹¹³ *Ibid.*, pp.160.

¹¹⁴ *Ibid.*, pp.162

¹¹⁵ *Ibid.*, pp.163

conceptual”¹¹⁶. También entendieron la literatura dentro de la producción artística. Los juegos de palabras procedentes del ámbito de la publicidad eran muy comunes en sus obras, usadas como camuflaje de su ironía.

La ruptura de Patricia Gadea y Juan Ugalde hizo que el grupo se fuera disolviendo y la galería no volvió a mostrar ninguna exposición comisariada por Estrujenbank¹¹⁷. Sin embargo, su influencia se ve en los grupos surgidos en torno a la sala; E.M.P.R.E.S.A., Libres Para Siempre o Preiswert.

Siglo XXI. La década de los 2000

La práctica de muchos colectivos de las dos últimas décadas se dirige a la creación de campos sociales autónomos o “microcosmos”, auto-gobernados y que exigen un conjunto de autorregulaciones propias sobre el poder del sistema del arte o, por el contrario, operan al margen de este. Durante estas últimas décadas, nuevas formas de colaboración se multiplicaron, configurándose como grupos, colectivos, asociaciones..., ya fuese entre artistas, personas de diferentes disciplinas, comunidades o el público en general¹¹⁸. De este modo, el ámbito artístico apunta a un panorama multifacético, favoreciendo la creación de obras colectivas.¹¹⁹ Además, los centros artísticos se descentraron con la aparición de otros en ciudades como Pekín, Estambul, Johannesburgo..., e Internet relativizó la importancia de los centros artísticos representativos del siglo XX (París, Nueva York, Berlín...)¹²⁰. Por otra parte, nos encontramos en un momento de re-evaluación de las prácticas culturales y de redefinición

¹¹⁶ Cañas, D., Lozano, M., Ugalde, J. (2008). *Tot Estrujenbank*, pp.180.

¹¹⁷ La despedida definitiva de la Sala Estrujenbank fue la exposición *Doméstico 02. Siete estudios en una nave.*, González, García. C. (2012). *El grupo Estrujenbank y su proyecto en el Madrid de finales de los años 80 y principios de los 90*, pp.164-165.

¹¹⁸ Arrazola-Oñate, T. (2012). *CREACIÓN COLECTIVA. Teorías sobre la noción de autoría, modelos colaborativos de creación e implicaciones para la práctica y la educación del arte contemporáneo*, 114-115.

¹¹⁹ Muchas obras a partir de la década de los 90 fueron creadas por un número indeterminado de individuos anónimos, y en el siglo XXI hay más colaboradores que antes, pero también más artistas.

¹²⁰ *Ibid.*, pp.115-116.

del papel de la cultura. Todo esto en una sociedad que se enfrenta a medidas económicas y crisis sociales, políticas y ambientales¹²¹.

En este sentido, el contexto actual del arte no puede escapar a la globalización, reubicándose en los parámetros que derivan de un mundo complejo, cambiante y precario. Así, la transdisciplinariedad es una estrategia para abordar esta complejidad. Actualmente en el arte se combinan estructuras tradicionales con nuevos procesos de creación, producción, distribución y consumo, lo que exige añadir nuevas perspectivas, más amplias y flexibles. Esto provocó una proliferación de términos y una diversificación de matices; socially engaged art, community based art, participative art, collaborative art, social practice etc¹²². Estamos ante un aumento de las formas locales de producción cultural, muchas vinculadas con prácticas colectivas y conectadas a través de canales alternativos, al margen y en paralelo al sistema del arte.

En relación con esto, 1989 marcó un intento significativo de repensar el papel del artista y la obra de arte en relación con la sociedad en las diversas formas de arte participativo¹²³. Este año marca la caída del socialismo, un colapso que a principios de los noventa se sintió como el fin de un régimen represivo, pero a finales de la década se vio como la pérdida de un sentimiento de identidad, la pérdida de un horizonte político colectivo. En Europa Occidental esta melancolía se vio impulsada por el desmantelamiento del Estado del bienestar y numerosas reformas neoliberales. En Europa del Este, la introducción del capitalismo de libre mercado en la primera mitad de los noventa dio paso a la desilusión al enfrentarse a la realidad de la privatización y la ‘desregulación’. Debido a la lentitud de estos cambios, el impacto en la producción artística fue lento y directo respecto a otros momentos convulsos¹²⁴. Y en este contexto, lo colectivo en la década de los 90 y 2000 llegó en un momento en el que había una falta de lo que se puede llamar un proyecto social, un horizonte o un objetivo político colectivo.

¹²¹ *Ibid.*, pp.116-117.

¹²² Marín García, T. y Salom, E. (2013). *Los colectivos artísticos: microcosmos y motor del procomún de las artes*, pp.61-62.

¹²³ Los otros dos intentos se dieron en momentos de agitación revolucionaria, en 1917 y 1968.

¹²⁴ Bishop, C. (2012). *ARTIFICIAL HELLS. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, pp.193.

Así, el año 1993 marcó un giro social en Europa, un cambio clave. Hasta el momento, los colectivos fueron un fenómeno predominantemente norteamericano y de orientación activista, como consecuencia de la crisis del sida y las “guerras culturales” en torno a la financiación de la NEA. Pero en 1993 se empiezan a conformar colectivos del norte de Europa, y desde aquí, el trabajo colectivo se apoyó más en la práctica específica del lugar que en el teatro o performance¹²⁵.

En la Documenta 9 (1992), con pocos artistas no occidentales, su discurso curatorial se revelaba anticuado, evocando el espíritu romántico del productor individual. No obstante, con la Documenta 10 (1997) tuvo lugar un cambio estético e intelectual. Catherine David presentó un enfoque interdisciplinar, incluyendo un catálogo que apuntaba un interés renovado por la orientación social y política del arte. Postuló la filosofía política y la sociología como los nuevos marcos transdisciplinares para el arte contemporáneo. Pero, al mismo tiempo, la Documenta 10 no mostró muchas prácticas colectivas, activistas y documentales que estaban surgiendo en Europa. Esto fue objeto de la Documenta 11, en 2002¹²⁶. No obstante, en 2005 se llevó a cabo el proyecto *Collectivity Creativity*, comisariado por WHW que podemos decir que fue el único proyecto en cuanto a la creación colectiva de principios de esta década. Este se interesó por los aspectos emancipatorios del trabajo colectivo. Aparte de tener en consideración la creatividad colaborativa como forma de resistencia frente al sistema de arte dominante y la llamada capitalista por la especialización, también percibieron la colaboración como una crítica productiva y performativa de las instituciones sociales y políticas. De ese modo, mostraron prácticas colectivas como reflejo de las diferentes formas de organización y construcción de sociabilidad¹²⁷. Uno de los puntos importantes radicó en la duración como contraposición a experiencias más fugaces, producto de las tendencias del arte actual.

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 195

¹²⁶ *Ibid.*, pp. 194

¹²⁷ En la exposición había ejemplos como el dadá, surrealismo o fluxus, pero, sobre todo, invitaron a iniciativas de Europa, Latinoamérica, Estados Unidos para presentar sus trabajos.

En esta reevaluación de la práctica colectiva en el arte, en la documenta 15, Ruangrupa se convirtió en el primer colectivo en dirigir esta exposición histórica. La expectativa era que su programa de exposiciones fuese diferente y que aportara a la bienal la diversidad que caracteriza los logros culturales de la época actual. Yakarta es donde tiene su sede, centro neurálgico de la globalización económica, con un carácter particular distinto a otros lugares donde se organizaron estas bienales¹²⁸. Esto demandó una investigación de anteriores bienales (Shangai, Yokohama) y la que estaba en desarrollo. Además, exploraron como los artistas podían promover la liberación colectiva y rechazaron la idea del arte como objetos apolíticos, queriendo mostrar el arte como una práctica política. Ruangrupa quiso reclamar esa herencia que se le quitó desde el capitalismo al colectivismo.¹²⁹

5.3. Chto Delat

Chto Delat es un colectivo de artistas, críticos, filósofos y escritores. formado en 2003. Su nombre hace referencia a la novela *Chto Delat?* de Nikolai Chernyshevsky¹³⁰, así como al folleto de Lenin. Según Dmitry Vilensky, miembro del colectivo, la situación en Rusia en la década de 1860 fue similar a la de la década de 1990, en cuanto a que la pregunta que había que proponer era “cómo construir colectivos emancipatorios y hacerlos sostenibles dentro de una sociedad hostil”. Así, Chto Delat comenzó a experimentar formas de colectividad a través de su identidad como colectivo artístico. Para el colectivo era el momento de volver a plantear ciertos principios en relación con la producción artística¹³¹. En Chto Delat lo colectivo tiene una naturaleza inconsistente, poniéndose en relación con la problematización de este tema por parte de Art & Language al considerar la colaboración un conflicto o estado de caos¹³².

¹²⁸ Zarobell, J. (2022). *Global Art Collectives and Exhibition Making*, pp.6.

¹²⁹ Lee, P. (2022). *What Does Collectivist Art Look Like?*

¹³⁰ Dmitry Vilensky dice: “la referencia a Chernyshevsky es mucho más importante, porque en un momento dado a fines de la década de 1990 nos encontramos retrotraídos al período de acumulación primitiva de capital y enfrentados a nuevas formas de esclavitud laboral”. Extraído de Raunig, G., Vilensky, D. (2009). *An Issue of Organisation: Chto Delat?*

¹³¹ Chto Delat? (2003), *Chto delat?*.

¹³² Boynik, S. (2011). *Discontents with theoretical practice in contemporary political artworks: Theory as vanishing mediator in the art of Chto Delat*, pp.116.

La realidad del contexto en el que nace el colectivo es el de transformación de la vida soviética a los modelos del capitalismo en Rusia, lo cual supuso un shock, además de que el imaginario colectivo se vio azotado por una teatralización de las acciones políticas¹³³. Más específicamente, el colectivo surgió durante la acción de una protesta colectiva en contra del programa de eventos culturales de la celebración de 300 años de San Petersburgo.

Dada la necesidad de una práctica artística comprometida con la política de la representación y la representación de la política, el colectivo inició su intervención en la actualidad local y global, incitando la discusión colectiva sobre los métodos artísticos, formas y objetivos para responder a una situación histórica concreta actual.

Chto Delat sigue a Walter Benjamin buscando lo que fue omitido, lo que no se permitió que ocurriera, esperando poder despertarlo en el presente. Se trata del intento benjaminiano de reactualizar las potencialidades no realizadas por los *soviets*¹³⁴. Buscan llevar a cabo una acción desde el activismo artístico tratando de romper el consumo pasivo respecto al arte. Se imponen contra lo nuevo porque se desarrolló desde una línea cultural del pasado explotada. De este modo, lo que plantean es rediseñar los mensajes presentes a través del desarrollo de los motivos culturales que su pasado, vinculado a la Rusia soviética, dejó sin tocar. Son una acción artística en cambio constante ya que emplean los mecanismos por los que se establece el imaginario común del presente para llevar a cabo un nuevo modelo¹³⁵.

Igualmente, se sirven de los análisis de los mecanismos dialécticos de Bertolt Brecht, los cuales están presentes en la creatividad y que describen la realidad como proceso de cambio que también es resultado del conflicto y contradicción. Esto hace posible (re)pensar las potencialidades para la transformación de la sociedad¹³⁶. Continúan la tradición de la estética materialista, buscando producir ‘reflejos’ o conciencia de la situación sociopolítica rusa para así convertir al espectador en un agente activo.

¹³³ Reyes, A. (2017). *Chto Delat? Todo el arte es mentira*, pp.4.

¹³⁴ Kancler, T. (2013). *Arte, política y resistencia en la era postmedia*, pp.205.

¹³⁵ Reyes, A. (2017). *Chto Delat? Todo el arte es mentira*, pp.4.

¹³⁶ Kancler, T. (2013). *Arte, política y resistencia en la era postmedia*, pp.205.

Han llevado a cabo diferentes proyectos, desde acciones e intervenciones críticas en el espacio público a seminarios, conferencias, publicaciones alternativas (la revista *Chto delat?*), plataformas online (*Artelaks*), performance y piezas didácticas, murales, mapas, diagramas, *timelines*, para analizar el desarrollo y transformación del comunismo al capitalismo en el contexto de la Rusia actual. Para ellos, su arte se basa principalmente en el deseo y la importancia de conectar el contexto local y global, pero también pensando en la urgencia de analizar la lógica interna de su propio desarrollo y del contexto local. Apostaron por la necesidad de la traducción cultural y de existir simultáneamente en los dos contextos (local y global)¹³⁷. La ideología y la lucha ideológica es también un punto muy importante porque piensan que el papel de la cultura es una de las claves en la formación de los individuos y su autoconciencia en el mundo. Lo que plantean en su trabajo es: analizar, deconstruir, criticar y articular estéticamente¹³⁸.

La concepción del arte como forma de activismo supone en el contexto del colectivo que el artista no se ponga en una esfera diferenciada de la sociedad a la que intenta educar¹³⁹. Su forma de hacerlo los pone en relación con la Internacional Situacionista, el conceptualismo soviético de los setenta, el efecto del distanciamiento de Brecht¹⁴⁰ o Godard y el realismo social. Hacen uso de herramientas como el constructivismo ruso, el surrealismo, la apropiación, la yuxtaposición, la performance o el vídeo experimental. De este modo, podemos inscribir su práctica dentro del ideal vanguardista de incorporar el arte revolucionario a la vida cotidiana, expresando nuevas formas de organización política para cambiar el mundo¹⁴¹. Del mismo modo, para ellos hay que implicarse en el contexto que da lugar a la obra; la performance, el grafiti o la acción artística deben situarse en el contexto público para producir una toma de conciencia.

¹³⁷ *Ibid.*, pp.208.

¹³⁸ *Ibid.*, pp.225.

¹³⁹ Pretenden situarse junto al público entendiendo su contexto y traduciéndolo en creaciones que codificarán una revolución permanente.

¹⁴⁰ Forma de teatro creada por Bertolt Brecht. Entendía que el actor era siempre él mismo y por lo tanto debía de mantener una postura distante con el personaje para evitar el efecto de la 'ilusión' escénica entre los espectadores. De esta manera se evitaba la catarsis (identificación con el héroe) y buscaba lograr una 'anagnosis' (o toma de conciencia) entre los espectadores. Debido a la influencia marxista, Brecht entendió que el teatro debía tener como propósito ofrecer una imagen objetiva de una sociedad determinada.

¹⁴¹ Emmelhainz, I. (2018). *The Grammar of Collectivity as Experimented by Chto Delat*.

Trabajos y exposiciones

Una obra que nos deja ver, entre otras cosas, esa relación entre el colectivo y el constructivismo es *Activist club (2006-2007)* (fig. 43,44,45). En ella desarrollaron una estructura nueva, diferente al concepto original de ‘‘club de trabajadores’’. Esta estructura, paralela al museo tradicional, tenía el objetivo de orientar a los trabajadores en la lucha política y abrirlos a una experiencia estética diferente. Se convierte en una cuestión de contenido, relacionada con la lucha política, y también una cuestión de forma, el ensayo de una nueva experiencia estética colectiva¹⁴². Chto Delat aborda el legado de los constructivistas reinventando ese espacio público y el tiempo que emplean los visitantes en los museos. En 2009, en el Van Abbemuseum de Eindhoven el colectivo creó un ‘‘club de activistas’’ donde el público pasó de trabajador a activista; el colectivo modificó la subjetividad de estos para dar lugar a una audiencia politizada. En lugar de un consumo rápido, el público fue invitado a pasar un periodo intensivo de tiempo leyendo, viendo películas, debatiendo y analizando el espacio, abierto también a materiales introducidos por el participante-espectador. De ese modo, en este proyecto lo que vemos es la combinación de esfuerzos históricos para reinventar el objeto y el espacio del consumo masivo con rasgos característicos de centros culturales alternativos, grupos políticos auto-organizados y foros sociales.¹⁴³

Vilensky se inspira en algunos centros sociales en Europa, donde los activistas construyen sus propios entornos, espacios creados en torno a proyecciones de cine, lecturas, debates... En una entrevista explica que concibe como una estrategia artística el hecho de actualizar las oportunidades perdidas en la historia y esperaba que se convirtiese en una de las formas en las que el arte podría desarrollarse en la década de los 2000-2010 y así seguir poniendo a prueba ‘‘la existencia de la hipótesis comunista, en nuestra conciencia y sobre el terreno’’¹⁴⁴.

¹⁴² Delat, C. *CUANDO PENSAMOS QUE TENÍAMOS TODAS LAS RESPUESTAS, LA VIDA CAMBIÓ LAS PREGUNTAS*, pp.149.

¹⁴³ *Ibid.*, pp.149.

¹⁴⁴ Raunig, G., Vilensky, D. (2009). *An Issue of Organisation: Chto Delat?*

Perestroika Songspiel. Victory over the Coup (Cantata perestroika. Victoria sobre el golpe de Estado) (fig. 46) es un vídeo estructurado en forma de canto. En él se exhibe y analiza un episodio clave del período final de la Perestroika en la Unión Soviética. En agosto de 1991 tuvo lugar un levantamiento popular en contra del orden establecido, lo que supuso el fin del período soviético (y que en Occidente fue visto como el triunfo final de la democracia en Rusia). La obra forma parte de la trilogía *Songspiels*, realizada entre 2008 y 2010, en la que se utiliza el término creado por Bertolt Brecht “songspiel” como perversión del “singspiel” (ópera popular alemana). De este modo, el vídeo ironiza sobre la épica que tinte procesos históricos determinantes, como el que supuso el fin definitivo de la Guerra Fría, jugando con una reescritura distanciada de la historia. Todo esto desde la distancia generacional respecto al período, persiguiendo la recuperación del significado social, siempre teniendo en cuenta el diálogo con el pensamiento poscomunista y poscolonial¹⁴⁵.

En los tres *Songspiel (Partisan, Museum y Perestroika)* (fig. 47, 48), el evento, la verdad y el sujeto son los conceptos sobre los que pivota la propuesta. La verdad tiene lugar en la medida en la que sus participantes (sujetos), están presentes en el evento, una situación impredecible y excepcional, convirtiendo a la verdad en un elemento dependiente de la circunstancia. Por consiguiente, una acción puede cambiar la verdad y el propio evento¹⁴⁶. Del mismo modo, la trilogía se fundamenta en la idea del teatro revolucionario de Brecht, así como en la exposición de dispositivos, subrayando la artificialidad de la construcción del vídeo, el escenario y los personajes. Es la “política de la separación”; cada componente estético mantiene su autonomía y “explica” los demás para suscitar una reflexión¹⁴⁷.

Por otro lado, *Slavs and Tatars, Kidnapping Mountains (2009)* (fig. 49, 50), adoptó la forma tanto de exposición como de publicación. Según el grupo actuó como “repositorio de ideas brutales y polémicas románticas”, trazando la multitud de lenguas, etnias e identidades culturales que abarcan el ámbito geográfico del colectivo. Mientras, destaca

¹⁴⁵ Cámara Bello, C. (s.f). *Perestroika Songspiel. Victory over the Coup (Cantata perestroika. Victoria sobre el golpe de Estado)*.

¹⁴⁶ Reyes, A. (2017). *Chto Delat? Todo el arte es mentira*, pp.6

¹⁴⁷ Kancler, T. (2013). *Arte, política y resistencia en la era postmedia*, pp.249-250.

el enfoque sarcástico de la geopolítica, con títulos de capítulos como *Depende de ti, Bakú* y *OTAN: La niñera de los demás*. La exposición se ejecutó en 2009 en Netwerk/Center for Contemporary Art de Aalst (Bélgica), tomando como tema la topografía de las montañas del Cáucaso. Consistía en secciones de madera y espejos encajados toscamente para formar picos y laderas esquemáticos. Estos se inspiraban en las geometrías de los mosaicos de espejos iraníes cortados a mano. Para los eslavos y los tártaros, la identidad nacional y racial, en este territorio, es fluida y frecuentemente depende de la propia perspectiva, como implica la descripción del Cáucaso como la ‘‘montaña de las lenguas’’ o la ‘‘cálida Siberia’’, sobrenombre ruso del siglo XIX para la cordillera¹⁴⁸.

Chto Delat también se comprometió con los zapatistas. En 2017, en la Escuela Zapatista en Chiapas, materializaron su instalación *The New Deadline #17 Summer School of Orientation in Zapatism* (fig. 51, 52). Esta trata sobre lo aprendido en Oventik y sobre su esfuerzo por compartir sus conocimientos con los estudiantes de la Escuela de Arte Comprometido¹⁴⁹. La instalación consta de un video de tres canales sobre un terreno cedido por ‘‘otra’’ Rusia para una embajada zapatista como gesto para celebrar el centenario de la Revolución Bolchevique. Este se yuxtapone a una segunda pantalla donde un espectáculo de marionetas explica el zapatismo a dos estudiantes rusos. En la tercera pantalla, se observa a miembros del colectivo y estudiantes de su escuela en una *dacha* (cabaña rusa) compartiendo sus experiencias en Chiapas y probando, a través de la performance, un arte autogestionado inspirado, política y socialmente, en la lógica zapatista de la autonomía indígena.

En la exposición *Cuando pensamos que tuvo todas las respuestas la vida cambió las preguntas*, 2017–18 (fig. 53, 54), el video se mostró junto a *Slow Orientation Map About Zapatismo*, un diagrama en el que el colectivo conceptualiza el material político y las prácticas sociales (vida y obra) de la autonomía zapatista. Este fue colgado frente a una colección de pinturas anónimas de zapatistas que revelaban que se apropiaron de los medios para negociar su representación histórica y actual¹⁵⁰. Para Chto Delat los

¹⁴⁸ Cullinan, N. (2011). *GROUP THINK: THE COLLABORATIVE ART OF SLAVS AND TATARS AND CHTO DELAT?*

¹⁴⁹ Plataforma educativa creada por el colectivo en 2013.

¹⁵⁰ Emmelhainz, I. (2018). *The Grammar of Collectivity as Experimented by Chto Delat*.

zapatistas representan una ética ideal de organización con potencial para renovar las colectividades de formas europeas de construir comunidades¹⁵¹.

Chto Delat sigue en activo, con trabajos como *Canary Archives* (fig. 55, 56), de 2022, dedicado al tema de los archivos. Emplean la imagen del canario en la mina de carbón, metáfora que puede verse como un paradigma de la relación antropocéntrica con el mundo, la conexión rota entre los humanos y el planeta, y la necesidad crucial de percepciones sensoriales raras de indicadores de amenazas en los tiempos actuales. Así, la instalación está realizada en una jaula de pájaros con una videoinstalación de cuatro canales¹⁵², donde en uno de ellos, los nueve miembros de Chto Delat comparten sus sueños e historias relacionadas con la conmoción al comienzo de la escalada militar en Ucrania. En una entrevista concedida a Art Newspaper, Dmitry Vilensky, afirmó que el gobierno había logrado suprimir la mayoría de los medios para protestar contra la guerra actual entre los dos países: ‘‘Ahora es casi imposible protestar contra lo que está ocurriendo’’; ‘‘debido al estricto control de la esfera pública, es difícil articular tu desacuerdo públicamente, aparte de los mensajes en las redes sociales’’¹⁵³.

5.4. FAFSWAG

Dada la importancia de los discursos decoloniales, LGTBQ+ ... en la actualidad, voy a acabar presentando un colectivo actual, FAGSWAG, constituido en 2013 en Nueva Zelanda. Conformado por artistas y bailarines queer pasifika, producen obras en muchos medios, siendo sus *vogue balls* las que más interés despiertan¹⁵⁴. Todas sus actividades dejan ver que son de vanguardia, culturalmente receptivas y socialmente relevantes.

¹⁵¹ Según Chto Delat, aunque es completamente distinta la realidad de la vida cotidiana y urbana de Rusia en el s.XXI y la de las comunidades agrícolas empobrecidas de México, encontraron similitudes: la influencia de la globalización capitalista, la destrucción de las formas tradicionales de la cotidianeidad, la marginación de la lucha anticapitalista etc. Delat, C. *CUANDO PENSAMOS QUE TENÍAMOS TODAS LAS RESPUESTAS, LA VIDA CAMBIÓ LAS PREGUNTAS*, pp.61.

¹⁵²Chto Delat (s.f). *Canary Archives* #2022.

¹⁵³ Extraído de Solomon, T. (2022, 25 febrero). *As Russia's Invasion of Ukraine Intensifies, Artists and Institutions React to an Uncertain Future*.

¹⁵⁴Zemke, K., Mackley-Crump, J. (2019). *'Sissy that walk': Reframing queer Pacific bodies through the FAFSWAG Ball.*, pp.89.

Sus eventos aportan voces queer del Pacífico a las escenas queer y artísticas, aún predominantemente eurocéntricas. Algo a destacar de su adaptación de la *ball culture* son las conexiones entre el *voguing* y las formas de danza del Pacífico. “Voguing” se basa en “el instinto competitivo, la habilidad atlética y el deseo de “ser visto” y esa noción de “ser vistos” es importante para los cuerpos queer del Pacífico, igual que reconocer y reivindicar los precedentes indígenas de género no binario es importante en los procesos de antirracismo y descolonización del colectivo (fig. 57, 58).¹⁵⁵

6. Conclusiones

A modo de remate de este trabajo, primeramente, hay que comentar que la participación y el trabajo que realizan los colectivos “puede plantear cuestiones complejas sobre la participación de los artistas, no solo cuestiones de proceso, sino también de crédito y propiedad”¹⁵⁶. Compartir no es fácil para los artistas y el conocimiento de la propia práctica puede ser difícil de comunicar, pero aún así, la formación de estos es interesante en cuanto a que una postura política compartida puede motivar la acción y organizar un grupo para abordar un problema. Sin embargo, el futuro, dibujado en frases como “comunidades virtuales” e “industrias culturales”, amenaza la solidaridad a través del control corporativo.

En cuanto a los tres colectivos tratados se pueden tratar varios puntos en común. En primer lugar, los tres colectivos destacan por su activismo político-social y se ven favorecidos por contextos y/o situaciones sociales hostiles. Del mismo modo, estos se sitúan al margen del concepto de artista individual, redefiniendo el papel tradicional del concepto de autor, receptor y obra. Los tres crearon un arte contrario al establishment artístico del momento, buscando nuevas miradas y reflexiones a través de su producción artística. Además, acercaron su arte al público, recuperando ese aspecto más social del arte. En ese sentido, en ocasiones, los colectivos solicitan las contribuciones de otras personas en sus proyectos, aunque con diferentes estrategias; interacción con el público, participación... También se puede comentar la mayor libertad en su creación artística respecto al arte más *mainstream*, además del cuestionamiento al modelo imperante en el

¹⁵⁵ *Ibid.*, pp.86.

¹⁵⁶ Moran, L.(2010). *What is Participatory and Relation Art?*, pp.14-15.

mercado del arte produciendo obras que no son tan fáciles de vender. Y, por último, la importancia del espacio público a la hora de realizar sus obras y la contaminación de otros campos como la publicidad, política, collage etc.

De la misma manera, también hay puntos de diferenciación. Los tres se crearon en diferentes años y momentos histórico-culturales, así como territorios geográficos diferenciados. Por lo tanto, hay implicaciones e intereses distintos. Después, podemos marcar tres diferencias entre Chto Delat y los otros colectivos. Primeramente, la creación de Chto Delat responde a un momento representativo en el que empiezan a surgir colectivos en el norte de Europa, Rusia en este caso. Y, en segundo lugar, está el interés sólido de Chto Delat en cuanto a actuar simultáneamente en el contexto local, Rusia, y el global, algo que tanto en Group Material como Estrujenbank no observamos. Por último, Chto Delat se diferencia también respecto a Group Material y Estrujenbank en cuanto a su significado de colectivo. Para ellos tiene una naturaleza inconsciente, más en línea con prácticas colaborativas como Art & Language.

A lo largo de este trabajo, he querido mostrar y desarrollar el contenido de la manera más acertada posible para conseguir los objetivos propuestos. Creo que se ha constatado la trayectoria de las prácticas artísticas colaborativas, incidiendo en las conformadas a partir de mediados del s.XX. Del mismo modo, también se ha desarrollado como se ha propiciado el modelo de artista individual, haciendo que estas prácticas colaborativas fuesen relegadas y no tuvieran un espacio en la historia del arte, aún siendo muchas de ellas componentes importantes en la escena experimental del momento. Todo esto teniendo en cuenta que muchas prácticas, sobre todo de carácter político-social y activistas, se nutren de aspectos directos del trabajo colaborativo. Además, en la mayor parte de los casos, estas prácticas colaborativas se apartaron del sistema capitalista, siendo rechazadas por parte del sistema imperante en el mundo del arte. No hay que olvidarse de como estas colaboraciones acercaron al público al arte y como recuperaron ese aspecto más social del arte, además de contaminarse de otros campos como el cine, la política etc., como es el caso de la Internacional Situacionista.

El centro de atención en el trabajo, a partir de las prácticas iniciadas en los sesenta y setenta, creo que ha dejado ver como estas cuestionaron los valores artísticos. Y así, a

partir de la década de los ochenta, con los colectivos propuestos, se ve como se empezaron a conformar grupos con una consideración distinta por sus cualidades específicas y desarrollo. Este era también uno de los objetivos, presentar tres colectivos, para centrarse en una de esas tantas prácticas colaborativas, mostrando como actúan como fuente de experimentación, aprendizaje e innovación, casi siempre al margen del sistema oficial del arte. En definitiva, creo que se ha expuesto como las tradiciones colectivas y de colaboración de las vanguardias se vieron revitalizadas en los sesenta y setenta gracias a grupos situacionistas, activistas... y como en los años ochenta y noventa surgió una nueva generación de colectivos que experimentaron con la autoría múltiple y la relación del artista con el público, con bastante importancia en el espacio público y la intervención activista y política.

Finalmente, y para dar por acabado este trabajo, creo que hay que dejar en el aire la pregunta de cómo podemos entender el trabajo colectivo en el contexto más actual, con las redes sociales, teniendo en cuenta la existencia de redes de personas. Así mismo, hay otras cuestiones que se pueden plantear, como la problemática de la propiedad y mercado o la referida a la historiografía, ya que es importante conocer cómo se historizan estas prácticas al ser una alternativa a los modelos historiográficos centrados en el artista-individuo.

7. Anexos

8. El Teatro de Variedades es el único que utiliza la colaboración del público. Éste no permanece estático como un estúpido voyeur, sino que participa ruidosamente en la acción, cantando también él, acompañando a la orquesta, intercambiando con los actores frases imprevistas y diálogos extravagantes. Éstos polemizan bufonescamente con los músicos. El Teatro de Variedades utiliza el

Fig. 1. Extracto sacado de Filippo Tommaso Marinetti. *Manifiesto del Teatro de Variedades*, 1913



Fig 2 y 3. Grande saison dadá

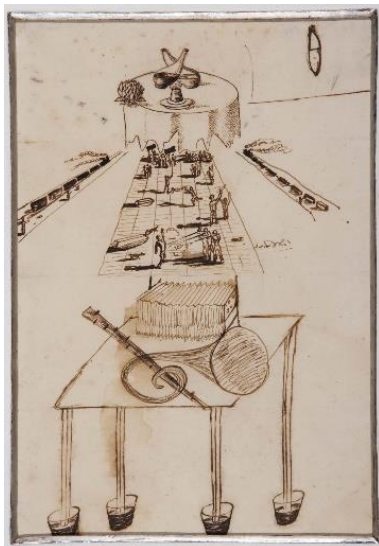


Fig 4. *Cadavre exquis* (Cadáver exquisito). Dali, Breton, Gala, Valentine Hugo

vida. Tenemos que intentar construir situaciones, es decir, ambientes colectivos, un conjunto de impresiones que determinan la calidad de un momento. Si tomamos el ejemplo simple de una reunión de un grupo de individuos durante un tiempo dado, habrá que estudiar, teniendo en cuenta los conocimientos y los medios materiales de que disponemos, la organización del lugar, la elección de los participantes y la provocación de los acontecimientos que conviene al ambiente deseado. Es cierto que la potencia de una situación se ampliará considerablemente en el tiempo y

Fig. 5. Extracto del 'Informe sobre la construcción de situaciones'' de Debord

Tenemos que emprender un trabajo colectivo organizado, tendiente a un uso unitario de todos los medios de agitación de la vida cotidiana. Es decir, que tenemos que reconocer la interdependencia de estos medios, en la perspectiva de una mayor dominación de la naturaleza,

Fig. 6. Extracto del 'Informe sobre la construcción de situaciones'' de Debord



Fig. 7. Pintura industrial en la Internacional Situacionista

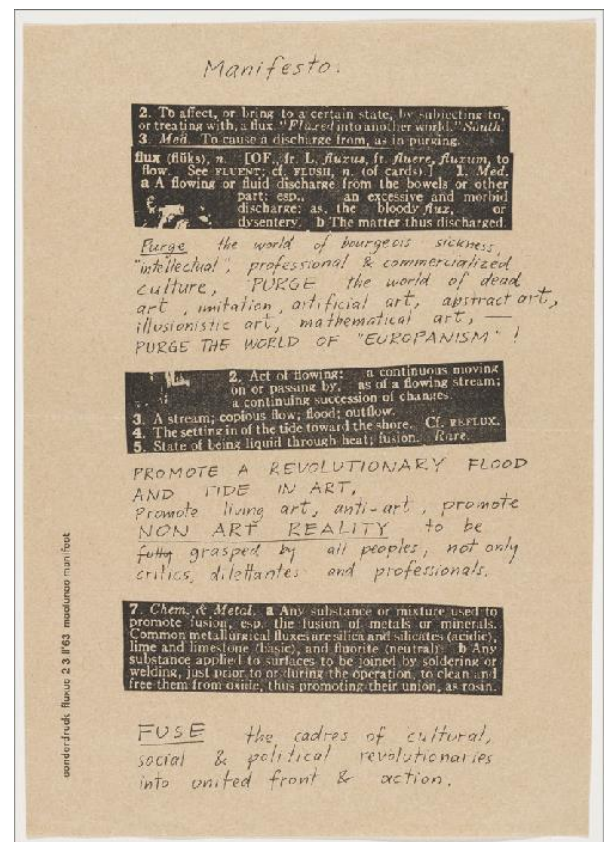


Fig. 8. *Manifiesto Fluxus*, 1963. George Maciunas

Art-Language

The Journal of conceptual art

Edited by Terry Atkinson, David Bainbridge,
Michael Baldwin, Harold Hurrell

Contents

Introduction		1
Sentences on conceptual art	Sol LeWitt	11
Poem-schema	Dan Graham	14
Statements	Lawrence Weiner	17
Notes on M1 (1)	David Bainbridge	19
Notes on M1	Michael Baldwin	23
Notes on M1 (2)	David Bainbridge	30

Art-Language is published three times a year
Price 75p UK, \$2.50 USA All rights reserved
Printed in Great Britain

Fig. 9. Portada de la revista Art-Language 1, no. 1 (mayo 1969)



Fig. 10. Art & Language, *Index 001*, 1972



Fig. 12. Escaparate de Group Material en 244 East 13th Street, Nueva York, 1980

Fig. 11. Miembros GM, 1980.

Szypula, Brennan, Rollins, Ault,
Lebron, Nelson, Jaker, Dones, Alderfer,
Pakulski





Fig. 13, 14.
 Fig. 13. *Subculture* (anuncios en el IRT estación de metro)
 Fig. 14. *DA ZI BAOS*, 1982



Fig. 15, 16. *People's Choice*, 1981



Fig. 17. *Timeline, A Chronicle of U.S. Intervention in Central and Latin America*

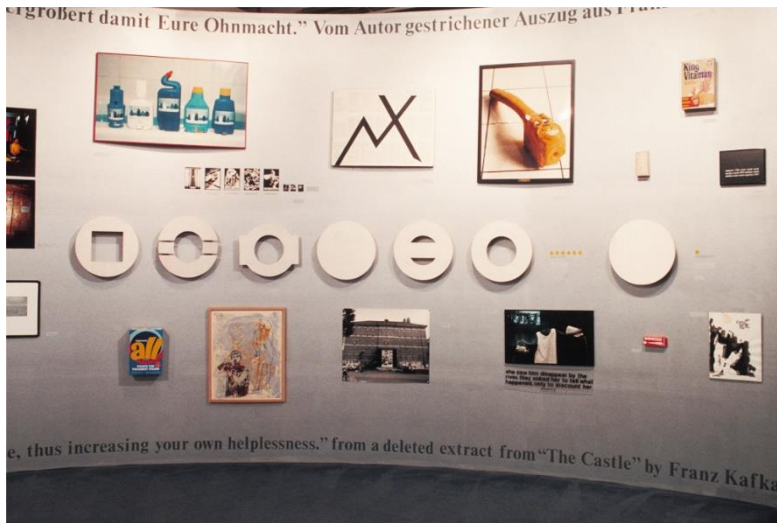


Fig. 18, 19, 20. *The Castle*, Documenta 8 de Kassel, 1987





Fig. 21, 22. AIDS Timeline, 1988-1989

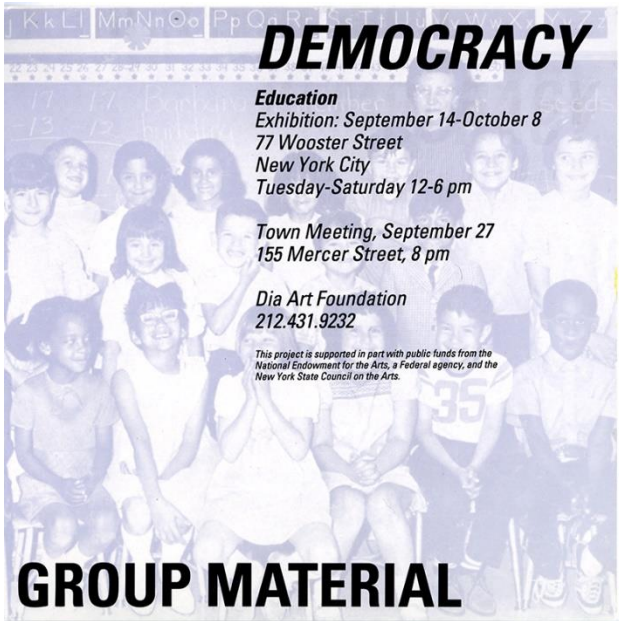


Fig. 23, 24, 25. Democracy, 1990



Fig. 26. Miembros Estrujenbank



Fig. 27. Estrujenbank News

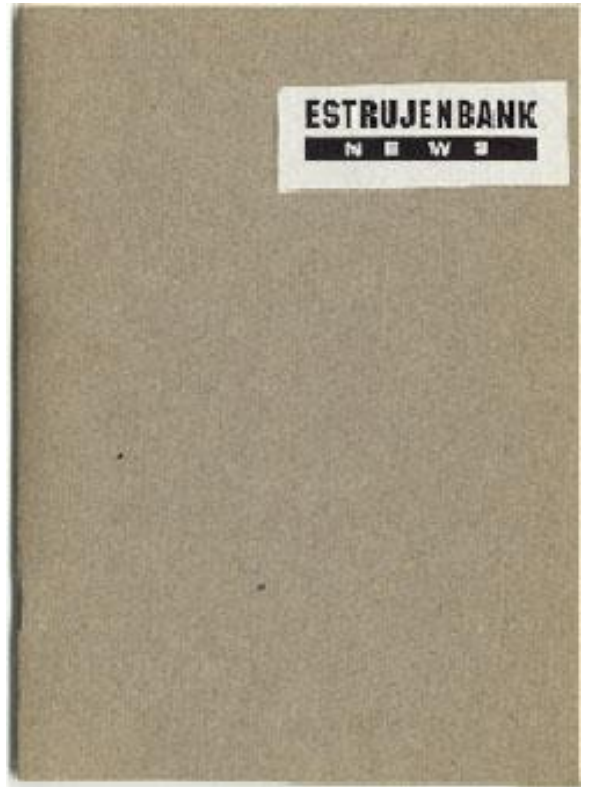




Fig. 28. Primera publicación revista Estrujenbank en Madrid,

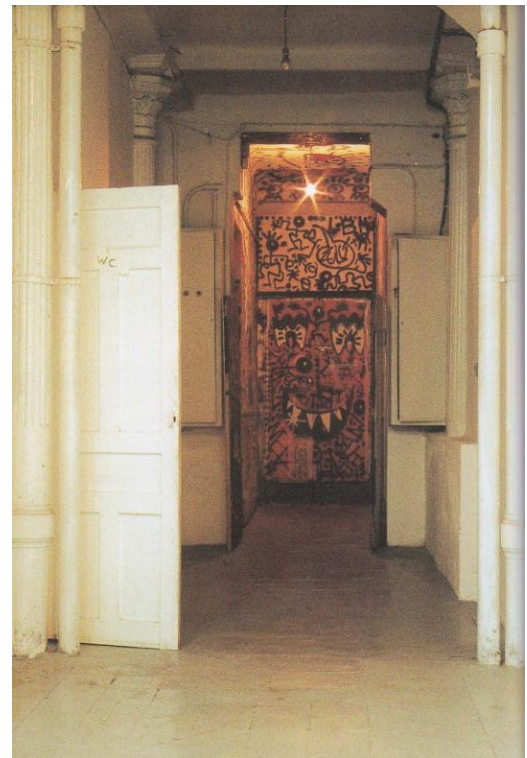


Fig. 29. Entrada del estudio a la sala de exposiciones de Estrujenbank

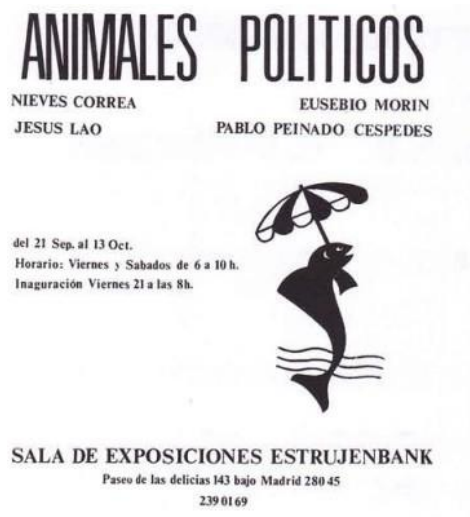


Fig. 30, 31. Animales políticos, 21 de septiembre-13 de octubre de 1990
 Fig.31. Vídeo de Eusebio Morín e instalación de Nieves Correa





Fig. 32, 33 *Cinco Casas*, 1991

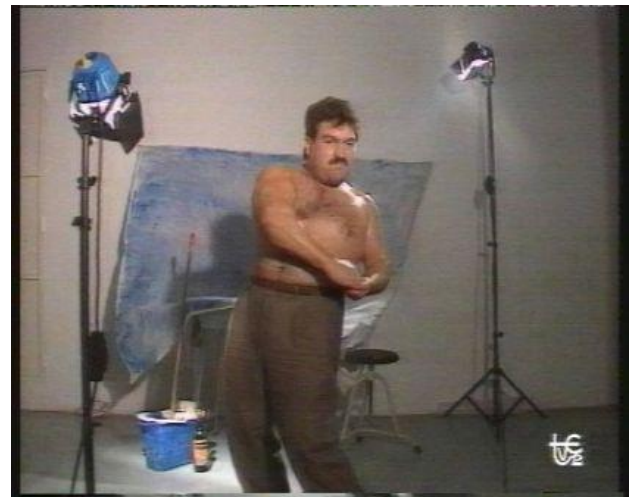


Fig. 34, 35. *Metrópolis* RTVE



Fig. 36. Campaña para la desinformación y el analfabetismo I



Fig. 39. Sin título, 1989. Técnica mixta sobre tela



Fig. 38. Continuación Campaña para la desinformación y el analfabetismo I
Eslogan ‘I love analfabetismo’



Fig. 40. *Por que ahora tu piel necesita más cuidados*, 1990. Técnica mixta sobre tela



Fig. 41. *Un cosmonauta español podría ir al espacio en 1992*. Técnica mixta sobre tela, 1990



Fig. 42. *Expo '92*, 1991. Técnica mixta sobre tela





Fig. 43, 44, 45. *Activist club* (2006-2007)



A new, just society.



This is the beginning of our revolution.



This places a special responsibility on women.



Fig. 46. *Perestroika Songspiel. Victory over the Coup* (Cantata perestroika. Victoria sobre el golpe de Estado)

Fig. 47, 48. *Songspiel*





Fig. 49. *Slavs and Tatars. Dig the Booty*, 2009

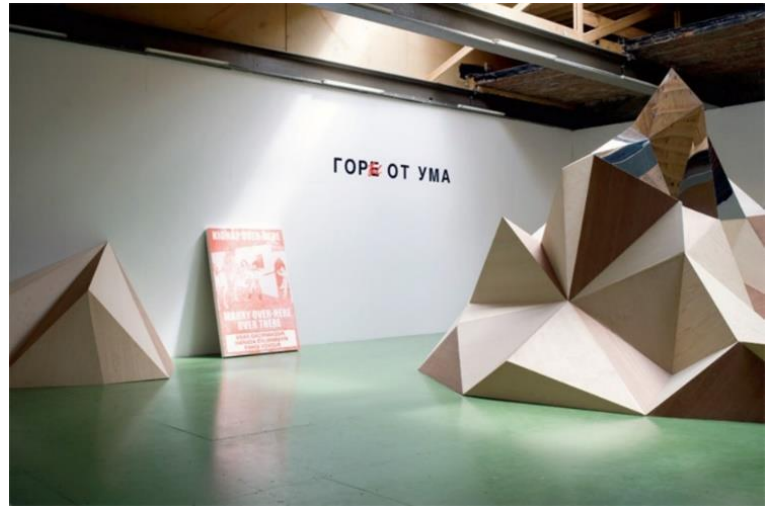


Fig. 50. *Slavs and Tatars, Kidnapping Mountains* (2009)



Fig. 51, 52. *Slow Orientation Map About Zapatismo*, 2017





Fig. 53, 54. *Cuando pensamos que tuvo todas las respuestas la vida cambió las preguntas, 2017–18*



Fig. 55, 56. *Canary Archives, 2022*



Fig. 57, 58.

Fig. 60. FAFSWAG: *Disruption Vogue Ball*.

18 de marzo, 2017

8. Bibliografía

- Arazola-Oñate, T. (2012). *CREACIÓN COLECTIVA. Teorías sobre la noción de autoría, modelos colaborativos de creación e implicaciones para la práctica y la educación del arte contemporáneo*. Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU).
- Ault, J. (2010). *Show and Tell. A Chronicle of Group Material*. Four Corners Books.
- Bailey, R. (2012). *ART & LANGUAGE AND THE POLITICS OF ART WORLDS, 1969-1977*. University of Pittsburgh.
- Blanco, P. (2005). “*Prácticas artísticas colaborativas en la España de los años noventa*”. Desacuerdos 2, Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, UNIA artepensamiento.
- Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J., Expósito, M. (ed.) (2001). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Boynik, S. (2011). *Discontents with theoretical practice in contemporary political artworks: Theory as vanishing mediator in the art of Chto Delat*. Journal of Visual Art Practice, Vol 10, Nº 2, pp. 125-148.
- Becker, H.S (1974). *Art As Collective Action*. American Sociological Review , Vol. 39, Nº 6, pp. 767-776.
- Bishop, C. (2012). *ARTIFICIAL HELLS. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso New Left Books.
- Cañas, D., Lozano, M., Ugalde, J. (2008). *Tot Estrujenbank*. El Garaje Ediciones.
- Delat, C. (2017). *CUANDO PENSAMOS QUE TENÍAMOS TODAS LAS RESPUESTAS, LA VIDA CAMBIÓ LAS PREGUNTAS*. MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo.
- Domingo Reyes, A. (2017). *Chto Delat? Todo el arte es mentira*. Revista Distopía.
- Estella-Noriega, I. (2017). *Negociando la colectividad, negando la subjetividad. George Maciunas, el travestismo y los debates fluxus sobre el cuerpo*. Arte, Individuo y Sociedad, 29 (2), 283-298. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/53073>
- Galcerán, M. (2009). *Deseo (y) libertad. Una investigación sobre los presupuestos de la acción colectiva*. Traficantes de sueños, Madrid.
- González, García. C. (2012). *El grupo Estrujenbank y su proyecto en el Madrid de finales de los años 80 y principios de los 90*. Anales de Historia del Arte, 22, 145-166. Universidad Complutense de Madrid.
- Kancler, T. (2013) *Arte, política y resistencia en la era postmedia*. Universitat de Barcelona. Departament de Disseny i Imatge. <http://hdl.handle.net/10803/145688>
- Kester, G.H. (2011). *THE ONE AND THE MANY. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Duke University, University Press, Durham and London.
- Marín García, T. (2007). *Estrategias de creación colectiva en el arte contemporáneo. Tecnologías y estrategias para la creación artística*. Universidad Miguel Hernández-Alfa ediciones gráficas. Elche, pp. 209-230.
- Marín García, T. (2014). *La creación colectiva como herramienta de aprendizaje e investigación en las artes visuales contemporáneas*. Actas I Congreso Internacional de Investigación en Arte Visuales. El arte necesario. La investigación artística en un contexto de crisis. Valencia: Editorial Sendemá, pp. 551-556.
- Marín García, T., Salom, E. (2013). *Los colectivos artísticos: microcosmos y motor del procomún de las artes*. Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales. Vol.10, Nº 1, pp. 49-74. Universidad Complutense de Madrid.

Moore, A. (2002). *Introducción general al trabajo colectivo en el arte moderno*. “Masa crítica” Smart Museum, Universidad de Chicago.

Moran, L. (2010). *What is Participatory and Relation Art?* Dublin: The Irish Museum of Modern Art

Stimson, B., Sholette, G. (2007). *Collectivism After Modernism: the Art of Social Imagination after 1945*.

Zarobell, J. (2022). *Global Art Collectives and Exhibition Making*. Arts, 11(2), 38. <https://www.mdpi.com/2076-0752/11/2/38>

Zemke, K., Mackley-Crump, J. (2019). ‘Sissy that walk’: Reframing queer Pacific bodies through the FAFSWAG Ball. *Queer studies in media & popular culture*, 4 (1), pp. 85–98.

Zúñiga, A. (2018). *Entrevista a Estrujenbank: de lo sublime y lo siniestro*. SOBRE. N° 3, 158-16.

9. Webgrafía

Ashford, D. (2009). *Group Material: una memoria de la abstracción como matriz de lo real*. En Transversal. Recuperado de <https://transversal.at/transversal/0910/ashford/es>

Cameron, D. (2003). ‘80S THEN GROUP MATERIAL. *ArtForum*, 41 (8). Recuperado de <https://www.artforum.com/print/200304/group-material-4473>

Cullinan, N. (2011). *GROUP THINK: THE COLLABORATIVE ART OF SLAVS AND TATARS AND CHTO DELAT?* *ArtForum*, 49 (6). Recuperado de <https://www.artforum.com/print/201102/group-think-the-collaborative-art-of-slavs-and-tatars-and-cho-to-delat-27404>

Doug Ashford. (s. f.). Recuperado de <http://www.dougashford.info/>

Emmelhainz, I. (2018). *The Grammar of Collectivity as Experimented by Chto Delat*. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, 46. Recuperado de <https://www.afterall.org/article/the-grammar-of-collectivity>

Grace, C. (2011). *Counter-Time: Group Material’s Chronicle of US Intervention in Central and South America*. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, 26. Recuperado de <https://www.afterall.org/article/counter-me-group-material-s-chronicle-of-us-intervention-in-central-and-south-america>

Green, Alison (2011). *Citizen Artists: Group Material*. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, 26, pp. 17-25. Recuperado de <https://www.afterall.org/article/citizen-artists-group-material>

Griffin, J. (2010). *Arroz con Mango (What a Mess): Group Material*. *Mousse Magazine*, 23. Recuperado de <https://www.moussemagazine.it/magazine/group-material-jonathan-griffin-2010/>

Hankins, K. (2019, 24 enero). *Asking the Audience: Participatory Art in 1980s New York / Kristin Hankins*. En *ASAP Journal*. Recuperado de <https://asapjournal.com/asking-the-audience-participatory-art-in-1980s-new-york-kristin-hankins/>

Lee, P. (2023). *What Does Collectivist Art Look Like? In These Times*. Recuperado de <https://inthesetimes.com/article/cia-capitalism-documenta-15-collectivist-art>

Raunig, G., Vilensky, D. (2011). *An Issue of Organisation: Chto Delat?*. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, 19. Recuperado de <https://www.afterall.org/article/issue.organisation.cho.to.delat>

Solomon, T. (2022). *As Russia's Invasion of Ukraine Intensifies, Artists and Institutions React to an Uncertain Future*. ARTnews. Recuperado de <https://www.artnews.com/art-news/news/russia-ukraine-invasion-artists-museums-react-1234620180/>

Thorne, S. (2010). *Group Material. A History of Irritated Material*. Bidoun, 21: Bazar II. Recuperado de <https://bidoun.org/articles/show-and-tell>

Vergera, L. (2021). *El comisariado y la autoorganización | 3.3. What, How & For Whom*. Recuperado de <http://arts-practiques-curatorials.recursos.uoc.edu/el-comissariat-i-l-autoorganitzacio/es/3-3-what-how-for-whom/>

Vergara, L. (2021). *Formas de lo colectivo. Grupos, contextos y temporalidades | 2.2. Group Material*. Recuperado de <http://arts-practiques-curatorials.recursos.uoc.edu/el-comissariat-i-l-autoorganitzacio/es/2-2-group-material/>

whw / what, how & for whom. (s.f). *Collective Creativity*. whw. Recuperado de <https://www.whw.hr/en/programme/collective-creativity/>