



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Arte y Acción Política

Auge y decadencia en Barcelona (1992 - 2010)

Gisele Freyberger



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**

ARTE Y ACCIÓN POLÍTICA
AUGE Y DECADENCIA EN BARCELONA (1992 - 2010)

Gisele Freyberger
Septiembre de 2018

Tutora: Dra. Anna María Guasch
Directores: Dr. Martí Perán y Dr. Manuel Delgado

Universidad de Barcelona

Facultad de Geografía e Historia

Programa de Doctorado Sociedad y Cultura:
Historia, Antropología, Artes, Patrimonio y Gestión Cultural (Hdk17)

Departamento de Historia del Arte

Copyright © 2018 por Gisele Freyberger Todos los derechos reservados.

“Nosotros decimos: el mal triunfa y el bien avanza, o sea, el mal siempre va a ganar. La cuestión es hacérselo pasar lo peor posible. Y yo creo que no hay otra esperanza”.
Simona Levi (2016)

para Joan, Alicia y Ágata.

Agradecimientos

En primer lugar, quiero agradecer a mis directores: Martí Perán, sin quién yo sería incapaz de entender la historia del arte y Manuel Delgado, quien siempre me dio soporte, así como la oportunidad de enfrentarme cara a cara con el arte y la acción política. También, les quiero agradecer a ambos su disposición generosa al proporcionarme sus testimonios para esta investigación. Agradezco también a Anna María Guasch, que possibilitó que llevase a cabo esta investigación en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona.

Quiero hacer un agradecimiento especial a Joan Uribe, mi enamorado/amor/marido, quién dedicó horas a la corrección y revisión del castellano. Por el apoyo emocional incondicional. Por las diversas horas de conversación acerca de los temas de la tesis. Por la aportación de su experiencia en los campos de la investigación académica.

A mis hijas, Ágata y Alicia, quiero agradecerles la paciencia y a la vez pedirlos perdón por todas las horas que no he podido estar jugando con vosotras. (Siempre os tendré en mi memoria a vosotras dos, haciendo de detectives con bolígrafo y lupa en mano, investigando el “diablo tesis” que mantenía vuestra madre encerrada en el despacho).

En fin, un agradecimiento a Evelin, mi madre, a mis suegros Anita y Pedro, y toda mi familia y amigos por su constante apoyo en especial a Dolors y Sergi, a Emma, a Bruna, a Vanessa, Biba y a mi gran amiga de toda la vida, Adriana.

Hay que mencionar además mi agradecimiento a Mercè Alsina y Julia Ramírez Blanco.

También quiero manifestar mi agradecimiento a todos aquellos que concedieron su testimonio para esta investigación: Daniela Ortiz, Gala Pin, Jordi Claramonte, Jorge Luis Marzo, Jorge Ribalta, Leónidas Martín, Marcelo Expósito, Margarita Pineda, Nuria Güell, Nuria Vila, Oriana Elicabe, Pep Dardanya, Rubén Martínez, Simona Levi, a las personas que dieron su testimonio de modo anónimo, y a los ya citados Martí Perán y Manuel Delgado.

No puedo dejar de mencionar la Radio Muda de Brasil, uno de los primeros movimientos activistas con el cual me involucré, aprendí y viajé a los Fóruns Sociales en Porto Alegre, Brasil. A través de esta experiencia conocí en primera mano y mucho antes de realizar esta investigación a personas involucradas con Indymedia, Yomango y muchos otros activistas.

Por ultimo, agradecer a todos aquellos que hacen posible la Reina de África, ¡A seguir!

Resumen

Este estudio presenta el potencial y la trascendencia artístico-social de las acciones reivindicativas, poéticas y políticas agrupadas bajo el epígrafe de arte activista o artivismo. Se buscó entender cómo diversos movimientos sociales hicieron uso del arte de acción política, y cómo relacionaban arte y activismo.

Una pequeña parte del estudio ha sido dedicada a una revisión de las bases teóricas del arte activista. La mayor parte, a escribir la historia del arte activista en Barcelona en el marco temporal que se ubica entre 1992 y 2015, con un enfoque en la relación entre estas prácticas y los espacios públicos como sus escenarios naturales, un énfasis que advierte de la importancia de la participación de la comunidad como contrapunto a la dimensión opaca de la sociedad: el miedo al resto o partes de la comunidad, las dinámicas de exclusión, la pasividad, la negación del conflicto social, entre otros aspectos. Además, se hizo una etnografía de dos colectivos que han sido elegidos en el transcurso de la investigación, en relación a su relevancia en el contexto del arte activista en Barcelona.

Todo ello con el fin de establecer una reflexión acerca del arte de acción política en Barcelona, su auge y su decadencia, basado en un análisis sobre la relación entre las prácticas artísticas, el activismo y las instituciones del Arte. Así mismo, se han analizado las nuevas formas de actuar desde estas prácticas, las nuevas gramáticas políticas derivadas de ellas, así como posibles nuevos actores sociales. Se trata de objetivar cómo se desdoblán estas prácticas entre la política y el arte, el potencial de los procesos creativos como herramienta política pacífica, estableciendo hasta qué punto los límites, las insuficiencias y los fracasos que han venido experimentado este tipo de corrientes de acción artístico-social, pudieron estar dando cuerpo a su propia decadencia al convertir lo que en un primer momento se proyectó como herramienta de difusión política, en pura espectacularización. Por otra parte, también se han abordado los límites de estas acciones frente a la institucionalización.

Índice

I.	Presentación	1
i.	Título de la tesis.....	1
ii.	Planteamiento del problema	2
iii.	Objetivos	3
iv.	Metodología.....	4
II.	Estado de la cuestión	9
i.	Arte y política	9
	presentación.....	9
	El arte y la vida urbana	10
	Los movimientos de vanguardia.....	12
	El Agitprop.....	16
	El pensamiento crítico de la Escuela de Frankfurt	18
	La fuerza de los medios de comunicación	20
	El grupo CoBra.....	23
	La Internacional Situacionista.....	24
	La influencia de la Internacional Situacionista	29
	Otros precedentes significativos del arte y acción política.....	31
	El “arte ampliado”	34
	Arte, activismo, espacio público y espacio institucional	35
	El arte político y el arte de acción política.....	37
	Prácticas urbanas tras la caída del muro de Berlín	38
	La autonomía del activismo artístico.....	40
III.	De 1992 a 2007	43
i.	El Desalojo del cine Princesa	43
	Antifranquismo, 1968 a 1979.....	43
	El desencanto 1976 a 1979.....	47
	De la esperanza democrática 1979 a 1996.....	50
	La transformación de la ciudad en producto	59
	La cuestión urbanística: el camino que lleva a la marca y el modelo Barcelona	61
	El espíritu olímpico se apodera de Barcelona	64
	El movimiento okupa.....	70
	El desalojo del Cine Princesa	73
ii.	El Movimiento de los Movimientos	76
	En todos los lugares.....	76
	El Reclaim the Streets.....	83
	El Movimiento de Movimientos y las contracumbres.....	95
	La estetización de la protesta en los nuevos movimientos sociales	102
	La importancia histórica del Movimiento de Movimientos.....	107
iii.	El MACBA.....	109
	El MACBA y la gentrificación.....	109
	Fundación.....	115

	La primera piedra	118
	El acierto de la incoherencia	123
	De la Acción Directa como una de las Bellas Artes.....	136
iv –	Estudio de caso de la primera fase: Las Agencias	151
	Coincidencias	151
	Las Agencias y los movimientos sociales.....	160
	La fundación de Indymedia Barcelona	167
	Las Agencias: grupos autónomos.....	167
	La guerrilla de la comunicación	173
	Campañas, producciones y acción directa	174
	Cuestiones a que se enfrentan el MACBA y los activistas.....	179
	El fin de Las Agencias.....	205
IV.	De 2002 a 2007	209
i.	La Oficina 2004, la sala Conservas, Yomango, Espais Alliberats y el Movimiento en contra el 22@.....	209
	La resistencia y el arte, el legado de Las Agencias, cambio político comunicacional y estético	209
	La Oficina 2004.....	209
	La sala Conservas	211
	Yomango.....	215
	Resistencia en Can Masdeu.....	220
	El Forat de la Vergonya.....	221
	Espais Alliberats contra la Guerra.....	223
	Miles de Viviendas	229
ii.	El 22@	232
	El movimiento en contra el 22@.....	235
	iii – Fórum Universal de las Culturas	238
	La utilización de la cultura como motor de desarrollo	238
	Los movimientos anti-Fórum.....	243
	Las acciones en contra del Fórum	248
iii.	Can Ricart, Oficina de okupación, Bassibus, V de Vivienda.....	259
	Can Ricart	263
	La historia del conflicto	264
	La Plataforma Salvem Can Ricart	266
	La Makabra	268
	Hangar	269
	Nau21.....	270
	Incendio y desalojo	272
iv.	Oficina de okupación, Bassibus, V de Vivienda	277
	Oficina de Okupación.....	277
	El Basibus a Barcelona	279
	V de Vivienda.....	281
	Espais Alliberats per la Cultura.....	297
v.	Estudio de caso de la segunda fase: Ariadna Pi	301
	La Reina de África.....	301

	Ariadna Pi y el Fórum Universal de las Culturas.....	307
	Ariadna Pi, el paso a la acción directa.....	308
V.	De 2006 a la actualidad- Momento de eclosión.....	335
	Desacuerdos	339
	Desalojos.....	341
	La vivienda.....	344
	Plan Bolonia	346
	i. El 15M.....	347
	ii. Estudio de caso de la tercera fase: Enmedio	352
	No somos números	356
	Sí se puede	364
	iii. La noche electoral.....	368
VI.	Conclusiones	371
	El arte y acción política y su relación con las instituciones artísticas	371
	Las instituciones como espacios de inmunidad y libertad.....	376
	Entrar en las instituciones, pactar con las instituciones.....	377
	El Espacio institucional y la censura	380
	El arte y acción política como un espacio profesional	381
	El arte y la acción política y el estatus elitista del arte.....	382
	Las instituciones políticas	384
	La importancia de los elementos descendientes del Agitprop	388
	El arte y acción política como herramienta de activación política.....	391
VII.	Lista de referencias consultadas.....	395
	Bibliografía	395
	Revistas, magazines de arte.....	405
	Revistas	406
	Revistas en formato electrónico	407
	Artículos académicos.....	408
	Tesis doctorales, tesinas, trabajos finales de grado	419
	Prensa.....	422
	Medios de información independientes	434
	Plataformas 2.0, archivo de conversaciones, chats.....	439
	Blogs	440
	Otros documentos.....	443
	Películas, videos, documentales	451
	Páginas electrónicas consultadas.....	457
	Archivos de imágenes en internet.....	460
	Lista de imágenes	461
VIII.	Apéndices	471
	i. Entrevistas	471
	Antonio López (indentidad falsa, testimonio anónimo).....	471
	Jordi Claramonte	480
	Jorge Luis Marzo.....	512
	Leónidas Martín	528
	Manuel Delgado	563

Marcelo Expósito.....	584
Margarita Pineda	609
Oriana Eliçabe	612
Daniela Ortiz	632
Núria Güell.....	640
Núria Vila.....	649
Simona Levi	667
Jorge Ribalta.....	686
Martí Perán.....	714
Gala Pin.....	728
Pep Dardanyà	750
Rubén Martínez	761
ii. Cronología de los acontecimientos	785
iii. Anexos.....	803
III.i: El desalojo del Cine Princesa	803
III. iii. El MACBA.....	806
III.iv Estudio de caso de la primera fase: Las Agencias	808
IV.i La sala Conservas	822
El lanzamiento de la marca Yomango	824
Forat de la Vergonya	825
Espais Alliberats en contra de la guerra.....	825
Miles de viviendas	826
El Espai Social Magdalenes	827
IV.ii El movimiento en contra el 22@.....	829
IV.iii Los movimientos anti-Fórum.....	830
La Paterada.....	842
IV.vi : vi Estudio de caso de la segunda fase: Colectivo Ariadna Pi	843
IV.v. V de Vivienda.....	848
V.vi: Estudio de caso de la segunda fase: Ariadna Pi	849

I Presentación

i. Título de la tesis

Arte y acción política - auge y decadencia en Barcelona (1992 -2015)

Palabras clave: arte activista, activismo, artivismo.

El título sintetiza el objeto de estudio, la ubicación geográfica y el espacio de tiempo donde se sitúa la investigación. Con *Arte y acción política* nos referimos al centro de un encuentro entre el Arte y la Política. Aquí los dos sustantivos de significados amplios no aparecen unidos, lo que nos comunicaría otro sentido: Arte político. Es significativo que, en el título, ambas palabras se presentan separadas por la conjunción “y”, además de por la palabra “acción”, que nos remite a la idea de movimiento.

Acción es la palabra clave que nos conduce al sentido más profundo de la investigación, puesto que las prácticas en las cuales este estudio quiere profundizar, son movimientos, actuaciones, trabajos, maniobras, en fin, acciones. Vienen de la actividad, el entusiasmo y la energía de grupos, colectivos o incluso de individuos. La acción versus la inactividad y la pasividad o el silencio. La acción y la participación en la sociedad, en sus problemas, una práctica política filosófica y no partidaria.

Arte y acción política hace referencia al arte que toma una posición política y que en su mayoría se expresa o se expone en la calle, en el espacio público, en las manifestaciones o al servicio de las mismas.

El subtítulo, *Auge y decadencia en Barcelona (1992 -2015)*, hace referencia al proceso que han trazado estas prácticas, sitúa los acontecimientos que emergen en este espacio de tiempo en este determinado espacio urbano, en un proceso que abarca el camino que va de su apogeo hasta su decadencia.

Como punto de partida para la investigación hemos tomado el día 25 de julio del año de 1992, en el que se realizó la ceremonia de apertura de los Juegos Olímpicos de Barcelona. De hecho, esta fecha se remonta a un gran cambio experimentado a partir del 17 de octubre de 1986, cuando en la ciudad de Lausana, la Ciudad Condal fue elegida

como organizadora de los Juegos de la XXV Olimpiada por el Comité Olímpico Internacional (*El Periódico*, 18/10/1986).

Esto supuso el punto de partida para extraordinarias operaciones urbanísticas y de ingeniería que implicaron, a su vez, la entrada en escena de los grandes operadores inmobiliarios, de seguros, bancarios, etc., que hicieron prevalecer los imperativos de las dinámicas de mundialización capitalista (Delgado, 2007a:34).

La investigación repasó puntos de inflexión de la historia reciente del activismo en Barcelona: el desalojo violento del Cine Princesa a través de una acción policial ordenada judicialmente y ejecutada el 28 de octubre año de 1996. Contempló la reverberación que obtuvieron acontecimientos como la “batalla de Seattle” en 1999 y el movimiento antiglobalización mundial. El periodo central de la investigación está ubicado entre 2001 y 2007, cuando ocurren las acciones de *activismo creativo* que son el foco de esta investigación. Partiendo de este marco se reunieron las referencias teóricas del activismo actual y pasado, estableciendo la genealogía y la función de sus conceptos básicos. El relato termina el 2015 cuando Ada Colau, de trayectoria vital okupa y activista, es elegida Alcaldesa de Barcelona.

Una observación importante. Este informe no pretende ser una gran aportación a las teorías sobre el arte activista y menos a las relativas al papel del arte en la sociedad o a la relación entre arte y política. Su meta es mucho más modesta. Es la de levantar acta, a través sobre todo de testimonios personales de primera mano, de un momento de la historia de un tipo específico de creación formal socialmente implicada. Es lo que nos dicen quienes vivieron las luchas sociales de una época desde el campo del arte lo que consideramos la contribución más valiosa de la presente tesis a una reflexión sobre el valor y el eventual fracaso del activismo.

ii. Planteamiento del problema

Se partió de la idea de que los artistas activistas - o los activistas que, aunque no se consideran artistas, hacen uso de un lenguaje poético- no esperan que sus creaciones

cambien la situación. Así que sería ingenuo preguntarse: ¿Qué poder de transformación tiene el arte de acción política? Partiendo de esta reflexión se interrogó acerca de cuál es la contribución del *arte y acción política* a la crítica ideológica y las luchas políticas y sociales. Reflexionando sobre la relación del arte con el mercado del arte, el status y la elite económica versus la relación del arte con la reivindicación, la denuncia y el activismo, se intentó analizar qué relación podía haber entre la situación económica en la producción artística, y, también, si el arte comprometido con el activismo es o no es una forma de rebelarse también en contra del status elitista del arte.

La investigación abarcó los siguientes temas: la historia de arte de acción política en Barcelona, y en un sentido más amplio, el arte de acción política y su trascendencia política, su relación con la institución del arte y su relación con el espacio público. Las preguntas que nos motivaron fueron: ¿Cuál es la importancia de los elementos comunicativos, estéticos que descienden del Agitprop en las manifestaciones actuales?, ¿Cuál es el papel del arte activista? ¿Qué relación tienen las instituciones artísticas con el arte de acción política? Un arte que, aparentemente, ha ganado terreno, que está en las calles, en los museos, en los certámenes y en los catálogos.

Tanto los hechos como las cuestiones que surgen evidenciaron la necesidad de realizar esta investigación a fin de responder a las preguntas, aclarar conceptos y formas expresivas que se manifiestan ahora en la calle, pero después se exponen en museos. Incluso, en su momento de pleno desarrollo, fueron promovidas por instituciones culturales como el MACBA en el caso de Las Agencias y las protestas contra la reunión del Banco Mundial de junio de 2001 en Barcelona.

La investigación situó su enfoque en la Historia del Arte y a partir de ella, aunque el tema en sí trasciende sus fronteras y se conecta con el campo de las Ciencias Sociales.

iii. Objetivos

Los objetivos de esta investigación son:

1. Escribir la historia reciente del arte y acción política en Barcelona profundizando en cómo las instituciones culturales como el MACBA o los eventos culturales como el Fórum de las Culturas utilizan el arte para otros fines, contribuyendo a una creciente antipatía y desconfianza frente a todo lo relacionado con el arte.
2. Entender la conflictiva relación entre arte activista y el sistema artístico y segundo, cuales son los aportes de arte activista a las luchas políticas.
3. Elaborar una reflexión crítica de la relación del arte de acción política y la post política.

iv. Metodología

La investigación se dividió en cuatro partes:

1. Cronograma del contexto.
2. Estudio del marco teórico.
3. Trabajo de campo y entrevistas.
4. Redactado del informe final.

El proceso de trabajo se inició con la elaboración de un cronograma del contexto, posteriormente dividido en episodios políticos, culturales, acción artística y producción literaria. A partir de este cronograma se han ido identificando autores, acciones y acontecimientos importantes. Este cronograma puede ser consultado en los anexos de este compendio. Para la elaboración del cronograma se llevó a cabo un trabajo en cuanto a consultas en las hemerotecas digitales de los principales diarios publicados en España y especialmente con mayor énfasis en Barcelona: El País, La Vanguardia y El Periódico. También hemos consultado diarios o publicaciones alternativas y de contra información como la publicación Contrainfos, además de consultar los archivos de la biblioteca del MACBA acerca específicamente de temas relacionados con el museo. En este proceso de la investigación recibimos una donación de la revista Illacrua de diversos números de la década de 90.

A partir de éste cronograma de los acontecimientos se situó el marco teórico (siguiente capítulo). En cuanto al trabajo de fortalecimiento del marco teórico, se ha utilizado la elaboración de fichas. Podemos destacar algunos de los autores-referente para esta investigación como Martha Rosler, Rosalind Deustche, Marcelo Expósito, Brian Holmes, Santiago López Petit, Toni Negri, Michael Hardt, entre muchos otros.

El concepto de multitud se ha apoyado sobre todo en Paolo Virno y el concepto de post política se investigó en textos de Mario Domínguez, Slavoj Žižek y Chantal Mouffe, entre otros. Así mismo, se ha llevado a cabo un estudio y vaciado de información de videos (diversos videos de YouTube, ya que un sinfín de ejemplos de arte de acción política están disponibles en esta plataforma, como por ejemplo todos los vídeo de Ariadna Pi, Enmedio, V de Vivienda, entre otros), páginas electrónicas (se hizo un vaciado de las páginas electrónicas relativas a la okupación y también se dedicó tiempo a la lectura de las conversaciones intercambiadas en la plataforma Indymedia Barcelona) y el seguimiento de blogs (entre otros el blog de Manuel Delgado, *El cor de les aparences*, y el de Leónidas Martín, *Leodecerca*).

A partir del estudio de este marco teórico, la investigación se cursó a través de un trabajo de campo realizado mediante entrevistas a los actores fundamentales del arte activista nacional y activistas y artistas de Barcelona. A continuación, se presenta una tabla con las entrevistas que fueron realizadas. Por problemas de agenda no se ha alcanzado a entrevistar algunas personas fundamentales como Marina Garcés y Santi Lopez Petit, Carles Guerra entre otros.

NOMBRE	INTERÉS P/ LA INVESTIGACIÓN	FECHA DE LA ENTREVISTA
Antonio López	Ariadna Pi	17 de junio de 2016
Daniela Ortiz	Arte política e institución	18 de mayo de 2015
Gala Pin	Miles de Viviendas	14 de junio de 2017
Jordi Claramonte	Las Agencias	11 de marzo de 2016
Jorge Luis Marzo	Arte política e institución	17 de abril 2015
Jorge Ribalta	Las Agencias	7 de diciembre 2016
Leónidas Martín	Las Agencias	9 de marzo de 2016

Manuel Delgado	Diversos ámbitos	10 de junio de 2016 07 de diciembre de 2016 13 de junio de 2017 13 de marzo de 2018 04 de junio de 2018
Marcelo Expósito	MACBA, Las Agencias	17 de marzo de 2016
Martí Perán	Post it City	6 de junio de 2018
Núria Güell	Artista	15 de abril a 2015
Margarita Pineda	Ariadna Pi y Can Ricart	13 de abril de 2016
Núria Vila Alabao	Las Agencias /Guanyem	18 marzo 2015
Oriana Eliçabe	Enmedio, Las Agencias	22 de enero 2016
Pep Dardanyà	Can Xalant /Escola Massana	22 de abril 2015
Rubén Martínez	Y Productions	27 de mayo de 2016
Simona Levi	Conservas	29 de marzo 2016
Anónimo	Movimiento okupa	26 de octubre de 2016

Nuestra primera idea era realizar las entrevistas en vídeo y que este registro pudiera acompañar este compendio, pero nos encontramos con diversas dificultades logísticas (la poca experiencia en esta práctica, y la falta de recursos para producir un material de calidad en vídeo), de modo que después de realizar cuatro entrevistas en audio y video las siguientes fueron realizadas solamente en audio. Debido a la importancia del contenido de las entrevistas se ha decidido transcribirlas. De un total de dieciocho entrevistas realizadas, se exceptuó una entrevista realizada acerca del movimiento okupa, que, aunque aportó información relevante para la investigación, su contenido no justificaba su transcripción. Además, podría haber comprometido al informante, que solicitó permanecer anónimo.

Acerca del proceso de realización de las entrevistas podemos comentar:

En primer lugar, seleccionamos los principales actores a ser entrevistados, el siguiente paso fue contactar con ellos a través de correo electrónico. Una vez concertada la entrevista, esta se estructuraba en el formato de entrevista no dirigida y semi-estructurada (Roigé i Ventura et al., 1999: 147). Partiendo de una pregunta amplia acerca del tema a tratar con el entrevistado, se buscó interferir lo menos posible, intentando dejar

hablar al entrevistado. Dicho de otro modo: no se hizo la entrevista con preguntas cerradas, como un periodista con un cuestionario, sino que se procuró apenas dar inicio a la conversa y dejar que hablase la persona entrevistada, la directriz era: escuchar más que preguntar.

La pregunta de partida de la entrevista era: “cuéntame qué pasó”. He intentado hacer una gran pregunta genérica y ser la oyente ideal, intentando no intervenir o generar una opinión, sino dejando que la persona exprese la suya. Funcionó en la mayoría de las ocasiones.

He tenido en cuenta que yo como investigadora, tengo una experiencia personal anterior vinculada a la práctica del arte de acción política. Eso condicionó mi aproximación etnográfica al objeto de estudio. También condicionó su predisposición, normalmente favorable, a hablar conmigo.

Una vez concretada la cita se realizó la entrevista de manera presencial. Dos entrevistas, la de Jordi Claramonte y de Marcelo Expósito, por cuestiones de residencia en otras localizaciones, fueron realizadas por Skype, lo que no supuso ningún problema. Lo más importante fue siempre disponer de dos grabadoras.

Una vez realizada la entrevista se procedió la transcripción de la misma y selección y análisis de la información transmitida y comparación de la misma con otras fuentes.

El resultado de este trabajo de campo, las entrevistas, configuran un trabajo de historia oral y memoria oral que sumado al trabajo de investigación bibliográfica y todo un trabajo de investigación de los rastros dejados por el arte de acción política en blogs, diarios, páginas electrónicas, han posibilitado el acceso a temas de interés que no aparecen solamente en la bibliografía: la importancia por ejemplo del movimiento okupa, la posición personal, el tipo de motivaciones, la involucración personal, cómo la persona entiende que ha conseguido o no los objetivos que marcaba en su acción, la visión de los propios actores sobre los efectos del arte de acción política, etc.

La suma de la investigación bibliográfica con la etnográfica da una visión pluridimensional de gran interés la cual hemos nos esforzado en plasmar en el redactado de la tesis.

Capítulo II

Estado de la cuestión

i. Arte y política

Presentación

El fundamento del binomio entre arte y política, tal como se concibe hoy en día, es fruto de la relación del arte con el estado laico que se inauguró con la Revolución Francesa. Hasta entonces, la religión era la clave en la que se expresaban el poder y el contrapoder. Lo político alcanzó autonomía básicamente en el siglo XIX en ámbitos laicos y también cada vez más, urbanos. En otras palabras, entendemos que la relación entre arte y política esta intrínsecamente relacionada con la sociedad laica y urbana. Es a partir de la existencia de este contexto que más tarde el arte se relacionaría con la política en las más diversas formas, sea de sumisión, sea de forma autónoma, sea sirviendo a un partido político o a un movimiento social. Años más tarde la maduración de este contexto conllevó, de forma general, que la historia del arte de acción política fuera la historia de la representación y expresión creativa del contrapoder.

Es oportuno reflexionar que, hasta un cierto momento de la historia, solamente el poder establecido tenía los medios para producir su propia representación artística. A partir de finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX el acceso a los medios para la producción de la representación fue cada vez más amplio, gracias a la aparición, en la modernidad, del importante desarrollo de tecnologías como la fotografía, la imprenta y el acceso a las técnicas de comunicación de masa. Todo ello, sumado a los fenómenos vinculados a los movimientos revolucionarios, favoreció el surgimiento de la relación directa y autónoma entre arte y política.

Por otra parte, fue también en el siglo XIX que el arte liberado de la religión y del poder de la aristocracia pasó a depender en buena parte de las instituciones del arte y del

mercado del arte. En resumen, si bien, por un lado, pasó a ser más accesible al contrapoder, por otro, esta independencia le hizo más vulnerable económicamente.

Entender la historia del arte de acción política es también acompañar un proceso lento y continuo de transición del arte unívocamente al servicio del poder político, económico y religioso, hacia un arte más próximo a los movimientos sociales y finalmente autónomo. A la vez, el artista pasó de ser genio único a ser un grupo o un colectivo y muchas veces anónimo. Por otra parte, todo ese proceso de transformación conllevó que el artista pasase de ser un servidor de la élite y del poder establecido a ser paulatinamente un trabajador que vende ideas cada vez más en precario, con la excepción de una minoría.

Revisando la historia, se ha intentado entender los cambios que sucedieron en la relación entre el arte y la política, con un enfoque centrado en presentar cómo se llega a conformar el vínculo entre arte y acción política, qué significa esta práctica hoy en un contexto como el de Barcelona a finales del siglo XX y principios del actual. Así, siguiendo una cronología, se ha pretendido reflexionar sobre los momentos históricos en los cuales se visibilizan los cambios en la controvertida relación del arte con la política en la cultura occidental y europea.

El arte y la vida urbana

La ciudad, comunidad de asentamiento base sedentario, entidad urbana con alta densidad de población, que no produce los alimentos que necesita y en la que predominan fundamentalmente la industria y los servicios, se caracteriza también por ser mayor que las comunidades rurales que producen la comida y finalmente por una característica singular: tener “lugares de encuentro” (Castro et al., 2003). Estos suelen ser espacios públicos o de acceso público y en el caso de los primeros espacios, en estos muchas veces hay un arte público.

Vieja es la relación entre arte y ciudad, desde las antiguas civilizaciones que realizaron obras de arte público que perduran hasta nuestros días, siendo el arte en la

ciudad una vía de glorificación, de embelesamiento, de puntuación de hechos memorables y construcción de una determinada identidad e imagen de la ciudad.

Actualmente, en las calles, en las plazas, en las medianeras, en el metro de las ciudades contemporáneas, surgen nuevas concepciones de obras de arte público que ya no son apenas hechas en piedra y bronce, y tampoco glorifican al Poder. Son acciones, intervenciones que se exponen en espacios de uso común, sean estos públicos, o privados de libre acceso. Obras que tienen otra temporalidad, variable, más corta, pudiendo durar apenas unas pocas horas, unos momentos. Tan solo su registro (fotos, vídeos y textos) puede que sea “eterno” como las obras de arte de piedra y de bronce.

Ahora, todo es más rápido, más descartable. Tal vez estas obras sean el reflejo de una sociedad consumista, donde tiene siempre que haber algo nuevo: un juguete que nos relaja y divierte, acordes a las actuales tendencias de fugacidad en la perdurabilidad –de los objetos, de las relaciones, de las modas, de las construcciones sociales-. O tal vez, en la mejor de las hipótesis, estas obras están más preocupadas en su inmanencia y repercusión en las personas y en la sociedad, obras que hacen parte de la ciudad como práctica, como uso y como una nueva propuesta de hacer arte para la ciudad, o, incluso, de hacer arte con la ciudad.

Hemos de tener en cuenta que la ciudad, entendida como el hábitat en el que se desarrolla el fenómeno urbano, no se acota apenas en las estructuras rígidas como los edificios, residencias, calles, avenidas, los espacios públicos... La ciudad también se hace cada día con la gente que en ella convive, pasa sus días, usa sus espacios. En palabras de Italo Calvino “Las ciudades, como los sueños, están hechas de deseos y pesadillas”.

Seguidamente presentamos una serie de acontecimientos históricos que no marcan el comienzo o el final de una época histórica, sino que consideramos importantes en la conformación del modo de hacer del arte de acción política a través de ciertas situaciones, condiciones y actitudes. Para facilitar una visualización ordenada, presentamos estos acontecimientos en orden cronológico. Entendemos que los momentos de conflicto o convulsión política, como las guerras o las revoluciones, revelan la relación que pueden tener el arte o artistas con estas coyunturas, incluyendo eventos

importantes desde el aspecto institucional, relativo al triángulo arte, institución y política.

Los movimientos de vanguardia

Las Vanguardias se componen normalmente de grupos reducidos que se enfrentaron a situaciones establecidas y aceptadas por la mayoría de su sociedad. De forma que su postura contra-hegemónica podía resultar agresiva, provocadora y rupturista en su búsqueda de nuevos modos de hacer y por defender la libertad de expresión.

A modo de situar el recorrido de las vanguardias nos parece importante señalar que, a principios del siglo XX (hacia 1914), ya tenían un gran recorrido.

Prácticamente todo lo que se puede englobar bajo el término, amplio y poco definido, de ‘vanguardia’: el cubismo, el expresionismo, el futurismo y la abstracción en la pintura; el funcionalismo y el rechazo del ornamento en la arquitectura; el abandono de la tonalidad en la música y la ruptura con la tradición en la literatura (Hobsbawm, 1987: 183).

Encontramos que los artistas, después de la I Guerra Mundial, podrían haber buscado romper las estructuras sociales e impulsar cambios desde dentro del propio sistema social utilizando como herramienta la propaganda de masas, sería un hipótesis que llevaría a la relación del arte militante con la propaganda como un posible germen del arte de acción política.

Otros posibles gérmenes del arte de acción política podrían estar entre los movimientos en contra de la I Guerra Mundial, de los cuales destacamos el Dada (1916), que se opuso de una forma muy crítica al orden burgués. Utilizó todos los medios disponibles, desde pancartas, manifiestos, poemas y fotografías, entre otros, para expresar una repulsión a la “barbarie civilizada europea”. En este contexto, fue muy importante el Cabaret Voltaire, club fundado por Hugo Ball en 1916, situado en Zurich, que en aquella situación se concebía como una ciudad-refugio. El Cabaret fue el centro y punto de encuentro de una comunidad de artistas expatriados, se volvió un punto de encuentro de

los dadaístas que se reunían en las presentaciones del club y compartían sus lenguajes y su rechazo a la guerra (Mesquita, 2014: 18). Las vanguardias se posicionaron respondiendo a una presión social:

De hecho, la guerra y la revolución politizaron, tanto en Francia como en Rusia, a una serie de movimientos vanguardistas que antes no tenían color político. (Inicialmente, la mayor parte de la vanguardia rusa mostró escaso entusiasmo por la Revolución de Octubre). La influencia de Lenin, además de restituir al marxismo la condición de única teoría e ideología importante de la revolución social en el mundo occidental, consiguió que los vanguardistas se convirtieran en lo que el nacionalsocialismo denominó, acertadamente, “bolchevismo cultural” (Kulturbolschewismus) (Hobsbawm, 1987: 190).

Es decir, en este periodo se gestó una politización de la sociedad que se reflejó en las artes. Los movimientos de vanguardia se sintieron principalmente atraídos por las posiciones de izquierdas y a menudo de la izquierda revolucionaria.

En este breve repaso de los precedentes del arte de acción política no podemos dejar de citar al movimiento surrealista y la nueva objetividad, que eran corrientes artísticas al servicio de la revolución pero que el actual arte de acción política no suele citar como un precedente. La clave de esta negación podría estar en la relación con los partidos comunistas, respecto de los cuales el actual arte de acción política es ajeno, aunque reconozca a los productivistas soviéticos como un precedente.

Centrándonos en la condición del artista, Boris Arvatov, uno de los principales teóricos del Constructivismo -un importante referente en el debate sobre la modernización del arte soviético- explica que para que el arte se convirtiera en un medio expresivo o productor de ideas/filosofías/ideologías, tuvo antes que desvincularse de la vida cotidiana, lo cual, según Arvatov, ocurrió de forma gradual y debido a la incapacidad de los artistas de acompañar los cambios que se impusieron con la revolución industrial. El arte y la artesanía que caminaban de la mano en la Edad Media poco a poco se fueron separando, de manera que el artista fue abandonando la tarea de producir objetos útiles para la vida cotidiana y se fue transformando en un productor de piezas de lujo para satisfacer a su único cliente: la élite. Arvatov sostiene que: “El

Renacimiento tuvo una artesanía tan maravillosa no porque el artesano fuera artista, sino al revés: porque el artista era artesano” (Arvatov, 1973: 13).

Hasta finales del siglo XVIII el arte había sido una prolongación de la ideología de la aristocracia, sirviéndola para su adorno, su recreo, su instrucción o sus deberes religiosos. En las primeras décadas del siglo XIX los artistas se dividieron entre los que defendían los viejos valores y los que, considerándolos inmanentes, apoyaban otros. Estos últimos se convirtieron en portavoces de las clases a que pertenecían: la burguesía ascendente (Parreño, 2006: 25).

O sea, hablamos de un cambio. Anteriormente al refugio del arte en la producción de objetos de lujo, la producción artística existía únicamente como producción de objetos de consumo cotidiano y como tal influía en la realidad material del hombre. El arte y la vida cotidiana estaban absolutamente entrelazados, influenciándose mutuamente en la realidad laboral y social diaria y las formas de ese arte eran determinadas y verificadas por las necesidades sociales. Para el autor el cambio fundamental está en esta transformación de la concepción del arte como técnica, maestría, oficio que tenía la función de producción de objetos cotidianos a la concepción del arte como medio de expresión de ideas de clase, de estatus, entre otros (Arvatov, 1973: 21):

La producción pasa a satisfacer ese afán de ostentar. El sentido de ese cambio puede formularse así: la producción artística que antes cumplía misiones socio-tecnológicas ahora cumple misiones socio-ideológicas, el artista formador de objetos se transforma en formador de ideas, hace del objeto un medio en sí y dirige la producción material hacia fines que le son completamente ajenos (Arvatov, 1973: 22).

Este cambio de la función social del artista provocó consecuencias: el artista comenzó a aislarse, abandonó definitivamente el gremio, pues no convenía posicionarse en contra de su único cliente y formó corporaciones propias, independientes, las academias de arte bajo la tutela material y administrativa de la gran burguesía.

En el discurso de estos autores, Parreño y Arvatov, se defiende la idea de que toda expresión artística es un arte de clase. Esta afirmación es fundamental para entender la postura de los artistas productivistas que con su movimiento intentaron traer de vuelta el

arte a la vida cotidiana a través de la producción industrial para que el arte fuese accesible al conjunto de la sociedad.

Lo que permitió a los productivistas esa orientación fue gracias a su posicionamiento en la sociedad, a la oportunidad que tuvieron numerosos/as artistas de participar de forma destacada, durante los últimos tiempos del imperio zarista, en el proyecto de la creación de una república soviética. El término “arte de producción”, creado en aquel contexto, condensó la voluntad central del productivismo de unir arte, vida y producción industrial (Steidinger, 2013: 48). Es importante recordar que los artistas productivistas soviéticos seguían las directrices comunistas y entendían su producción como un instrumento de lucha y propaganda.

El movimiento productivista, fundado a principios del siglo XX por los artistas constructivistas Naum Gabo, Alexander Rodchenko y Varvara Stepanova, tenía como objetivo encontrar la función social del artista. Tras la revolución rusa, tenía por objetivo darle al arte un uso y una nueva función social dentro de la producción industrial, con la idea de producir objetos que uniesen estética y utilidad en producciones a gran escala y con el objetivo de ofrecer al conjunto de la población el “buen gusto”, entendido como una cotidianidad más elaborada y completa que englobara placer, estética, utilidad, facilidad. Se alcanzaron una parte de estos objetivos. Seguramente el diseño industrial es heredero de este movimiento, ofreciendo en la producción a gran escala objetos de diseño accesibles a una mayoría.

Formaban parte de las primeras vanguardias en la plataforma productivista del constructivismo del INKhUK (Instituto de Cultura Artística, fundado en 1920), entre otros, Stepanova, Wassily Kandinsky, Aleksandr Rodchenko, Liubov Popova, Alexander Vesnin. La ambición del productivismo era transformar la fábrica en un centro de investigación local de creatividad colectiva (Roberts en Mesquita, 2014: 20).

El Agitprop

Tras la Revolución de Octubre de 1917, la propaganda fue una herramienta política clave durante los casi cuatro años de guerra civil, en los que se utilizó muchísimo el dispositivo de propaganda soviética denominado Agitprop “propaganda de agitación”, término que describe las técnicas acción directa, inmediatas y emocionales de propaganda las cuales también incluían los festivales callejeros y el teatro de masas. Estas técnicas se revelaron como una versión del arte público que insistía en la implicación popular.

El Agitprop en general, aparte de los monumentos, no estaba hecho para durar sino para agitar, para mantener el entusiasmo revolucionario frente a las dificultades de la guerra civil. Fue llevado a cabo por grupos de agitación propagandística que eran los responsables de promover un ambiente festivo y colorista. Este tipo de acciones estaban inspiradas en parte en “los festivales de la Revolución Francesa, combinaban la tradición de las procesiones ortodoxas rusas con los estilos carnavalescos del espectáculo folclórico, incorporando payasos”, entre otros (Clark, 2001: 77).

El objetivo del arte al servicio de la revolución era el de transmitir una idea, la estética quedaba a servicio del mensaje, todo el ingenio debió servir esta cuestión objetiva: la transmisión de un mensaje político. Expósito, en su análisis del productivismo, destacó la importancia de la concepción en este contexto de una matriz reproducible y fácilmente entendible del arte activista y sostuvo que, seguramente, ya desde su origen el Agitprop presentó un contenido didáctico, una forma eficaz en su transmisión del mensaje y el uso recurrente de medios como la fotografía, las impresiones fácilmente reproducibles, portátiles, de bajo costo y fácilmente legibles.

Originariamente, en la época de la Rusia bolchevique, el Agitprop se consideró como una forma de arte que seguía las coordenadas del Partido Comunista. Aunque muchos artistas no estaban directamente vinculados al partido, tenían clara la “causa” para la que trabajaban. La obra del dramaturgo y poeta alemán Bertolt Brecht, entre otros, sería un buen ejemplo del Agitprop fuera de su contexto original, esto es, del teatro de agitación y propaganda siguiendo los objetivos del Partido. Una muestra de su teatro de

agitación es su obra *Santa Juana de los Mataderos*, profundamente emblemática en relación a la brutalidad intrínseca al capitalismo y el sistema económico global en general¹. En ella, Brecht (1982 [1931-32]) hizo una crítica muy dura a las organizaciones voluntariosas obstinadas en mediar en los conflictos entre explotadores y explotados y que, finalmente, acaban por pacificar toda protesta desactivando la fuerza política de los trabajadores, a diferencia de los sindicatos orientados a activar a las personas generando un poderoso sujeto colectivo capaz de exigir y negociar.

Resulta interesante la lectura que actualmente se hace del Agitprop: en diciembre de 2015 fue inaugurada en Nueva York, la exposición *Agitprop!* organizada por el museo Elizabeth A. Sackler Centro de Arte Feminista. En su página web, el Brooklyn Museum ofrecía un video de la exposición que incluía entrevistas con los artistas y sintetizaba la exposición de la siguiente manera:

En momentos clave de la historia, los artistas han llegado más allá de las galerías y los museos, utilizando su trabajo como un llamado a la acción para crear un cambio político y social. Durante los últimos cien años, el término Agitprop, una combinación de agitación y propaganda, ha reflejado directamente la intención de este trabajo (Brooklyn Museum, 2016).

La exposición presentó el trabajo de aproximadamente cincuenta artistas y grupos colaborativos que abordan cuestiones como: los derechos reproductivos, la encarcelación masiva, la guerra y el imperialismo, la justicia racial, la equidad económica y las cuestiones de representación y visibilidad. Resulta significativo que una exposición con el título: *Agitprop!*, presente obras tan variables de carácter artístico-activista, poco vinculado a la política de partidos y sus dinámicas y directrices, cuando en su origen el

¹ El escenario que hace de fondo a *Santa Juana de los Mataderos* es el mercado de la carne bovina en los mataderos de la Chicago de comienzos del siglo XX. Tal y como señala acertadamente Tilmann Köhler (2011), la obra se propone como “una especie de novela de denuncia sobre la matanza industrial de los animales y sobre sus matarifes *matándose* a trabajar, sobre las víctimas de la optimización de los procesos laborales en función de los precios”. Lo sorprendente, en esta dirección, es que, a pesar de que la obra fue escrita en plena crisis económica mundial de 1929, en ella aparece un sinnúmero de injusticias que reflejarían a la perfección el impacto social y las consecuencias político-económicas del capitalismo tardío.

Agitprop tiene como primera preocupación y motivación justo el interés del Partido.

La exposición incluía entre muchos otros a Gran Fury, Guerrilla Girls, Jenny Holzer, Yoko Ono, Martha Rosler, Amnistía Internacional, y a los colectivos Enmedio y Pussy Riot. También, a ImprovEverywhere, que siempre se ha representado como un colectivo de acciones con el objetivo único de divertirse al margen explícito de la finalidad política, como se podrá ver más adelante en un capítulo dedicado al tema. Es categórica en ese ejemplo de revisión actual del Agitprop, su desvinculación con la agitación y propaganda orientadas al fin político de partidos. Por otra parte, El Agitprop se instaaura como referente del arte activista especialmente en su capacidad de publicitar una idea a servicio del activismo independiente, autónomo que se relaciona con movimientos sociales, derechos humanos, entre otros.

El pensamiento crítico de la Escuela de Frankfurt

Cuando el filósofo Max Horkheimer asumió la dirección del Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt, fundado en 1923, reunió un colectivo a su entorno con el cual se alinearon en un programa de investigación interdisciplinar orientado a ser una base a una teoría crítica de la sociedad. Posteriormente, con el ascenso del nazismo, sus miembros continuaron su reflexión en el exilio en Estados Unidos. El trabajo desarrollado en esos años construyó un conjunto de ideas que, en el transcurso de los años 1960, conllevó a que se refiriera a este conjunto de personas (que varió conforme la época) como la Escuela de Frankfurt.

Theodor Adorno y Horkheimer usaban el término *industria cultural* para hacer referencia, de forma generalizada, a las industrias interesadas en la producción en masa de bienes culturales, se referían a la transformación de la mercancía en matriz de cultura consumible y también de la misma manera, la transformación de la cultura en mercancía (Rüdiger, 1999: 16).

A través de sus estudios vincularon la historia, la política y la filosofía en su

reflexión sobre la sociedad de masas, la cultura de masas, la comunicación de masas y la crítica al supuesto progreso que nos acaba por llevar a la barbarie que fue la II Guerra Mundial. Intentaron categorizar ese proceso de cambio estructural de la vida moderna que se había originado en el tránsito del siglo XIX al XX, cuando el capitalismo cambió de la libre iniciativa a la competencia corporativa y entonces el estado se tornó intervencionista, la sociedad se encontraba en pleno proceso de masificación y en este contexto emergió una cultura popular industrial la cual pasó a ser responsable de la formación subjetiva de gran parte de la población.

Dentro del amplio análisis crítico de la sociedad producido por la Escuela de Frankfurt están diversos estudios relacionados al campo de la cultura y del arte, entre estos, el estudio de la utilización del arte por sistemas totalitarios como el fascismo, que lo que hizo fue una estetización de la política (Benjamín).

Walter Benjamín, que estuvo vinculado a la Escuela de Frankfurt, reflexionó acerca de la pérdida del aura de la obra de arte, vinculada a su originalidad, como consecuencia de las nuevas posibilidades de reproducción técnica y como resultado el cambio de significado la obra única, inigualable en la cultura burguesa. Teoría que llevaría, posteriormente, a autores como Expósito a entender el arte de acción política como una obra de arte que se basa justamente en la facilidad de su reproducción. Desde esta perspectiva se entiende que el valor de la obra de arte de acción política está vinculado a su potencial como herramienta que favorece modos de organización política, teoría de la cual hablaremos más adelante.

Es evidente que el arte de acción política tal y como lo conocemos hoy es un fenómeno urbano relacionado con la sociedad de masas y la comunicación de masas, dentro de la cual la publicidad toma un papel de relevancia. Por esta razón la clave para comprender las transformaciones en las formas de relación entre el arte y la política desde antes de la I Guerra Mundial, durante y después de la II Guerra Mundial, está en el pensamiento crítico producido por la llamada Escuela de Frankfurt, sobre todo porque sus autores pudieron vivir el proceso de transformación social en lo que se refiere a la

comunicación de masas y su relación con la política, en base a lo cual generan sus reflexiones, con gran acierto.

La fuerza de los medios comunicación de masas

Como hemos explicado anteriormente, la Escuela de Frankfurt señaló la importancia de la emergencia de los medios de comunicación de masas y cómo estos pasan a ejercer un poder sobre la cultura, el imaginario y la política. Hemos identificado el periodo entre guerras como el ámbito temporal en el cual se dio el cambio de paradigma en la forma de comunicar con las masas.

Acerca de la fotografía documental, por ejemplo, nos pareció sumamente interesante que Jorge Ribalta, en sus declaraciones como comisario de la exposición *Archivo universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna* (MACBA, 30-25/10/2008), señalase que esta vertiente de la fotografía es un género ideológico que surgió, para la persuasión, entre los años 1920 a partir de las experiencias soviéticas y que volvió a ser utilizado en la guerra fría. En sus principios en los años 1920 y 1930, tanto en Europa como en Estados Unidos, estaba influenciada por las políticas sociales de la época, y más tarde la fotografía documental se relacionaría con la propaganda (Ribalta, 2008).

También se aprecia en la producción cartelera de las dos grandes guerras la relación de la política con la persuasión y los mensajes subliminales con lo que hoy conocemos como estrategias de marketing. En ese momento, lo importante no era tanto difundir la noticia de guerra, sino como ganarla a través de la “opinión pública”, convenciendo a la gente de que toda aquella destrucción masiva que devastaba al mundo estaba bajo control y era algo totalmente imprescindible. Se utilizó en aquel contexto la propaganda no para vender un producto, sino para vender ideas políticas y más bien para persuadir que para informar.

Ya en la I Guerra Mundial se constató la importancia de la propaganda y de la comunicación, de la creación de un trabajo de comunicación con un fundamento moral como un factor estratégico militar, así como la importancia de la creación y orientación de una determinada opinión pública. Tanto en la I Guerra Mundial, pero sobretodo en la II Guerra Mundial, la radio, el cartel y el cine se convirtieron en los medios más efectivos disponibles para los gobiernos y la persuasión fue una herramienta fundamental.

Es interesante pensar sobre la importancia de la propaganda política y del arte en esta estratagema. Toby afirma que: “La idea de que la producción artística debía estar motivada por las propias convicciones políticas del artista apenas existió hasta finales del siglo XVIII” (Toby, 2000: 10) y que: “Tanto el partido nazi como el partido comunista soviético tuvieron sus orígenes en movimientos de oposición semiclandestinos” (Ibidem, 11). O sea, que necesitaron un gran esfuerzo de difusión de sus ideas, muchos carteles, muchos actos, reuniones, charlas, etc.

A partir de la II Guerra Mundial los medios de comunicación de masas pasaron a ser un vehículo para difundir ideas políticas, de modo que el control y el acceso a estos medios pasaron a ser fundamentales también para el poder político. En este sentido entendemos la importancia de la conciencia de clase y de su capacidad de acceder a los medios de representación y difusión de sus ideales.

El movimiento obrero histórico no fue sólo la lucha por reapropiarse de los medios de producción y confrontar o tomar el aparato de estado burgués, sino también un dispositivo de subjetivación proletaria de masas: apoyo mutuo, solidaridad internacionalista, producción de conciencia de clase (Expósito, 2013).

Pensar la propaganda político-cultural como un medio de educar, seducir y convencer es clave. El arte ocupaba un lugar central en esta idea, la agitación cultural, política y social. Es el contexto en que se entiende el Agitprop.

Guarda relación con todo ello que entre 1920 y 1950 se duplicaron las ventas de los periódicos, que pasaron a ser un medio de comunicación mayoritario, seguido del cine, principal medio de comunicación de masas hasta ser posteriormente substituido por la televisión.

Además del desarrollo de los medios de comunicación de masas también se amplió el acceso a la educación y a los medios de producción. Este contexto en todo su conjunto alteró por completo la sociedad y el arte por ella producido:

Cada vez era más patente que el siglo XX era el siglo de la gente común, y que estaba dominado por el arte producido por ella y para ella. Dos instrumentos interrelacionados permitieron que este mundo del hombre común fuera más visible que nunca y pudiera ser documentado: los reportajes y la cámara (Hobsbawn, 1987: 195).

Por otra parte, un invento tecnológico, la televisión, alteró profundamente la comunicación política moderna. La televisión ya no sólo reflejaba los acontecimientos políticos, sino que además los producía y direccionaba la política hacia el espectáculo. Es a partir de la década de 1960, concretamente, a partir del debate entre Kennedy y Nixon, que la televisión pasa a ser el medio de comunicación de masas más eficiente e importante para la difusión de la propaganda política.

La televisión, por su particular tecnología, fue capaz de transmitir a millones de ciudadanos de forma simultánea un mensaje atractivo por su carácter audiovisual. Este aparato ocupaba y aún ocupa una gran parte de la vida cotidiana de la mayoría de la población occidental, y constituye para estas personas una fuente de información y ocio.

Ante la necesidad de evaluar opciones políticas y tomar decisiones electorales, se observa en los votantes una clara tendencia a recurrir a los medios masivos de comunicación (en especial a la televisión) en lugar de dirigirse a los comités u otras organizaciones partidarias (Pandiani, 2006: 66).

Es relevante para esta investigación observar que hoy día la televisión ya no tiene la misma potencia y pierde poder para las redes sociales como Twitter, Facebook, Instagram entre otros, fundamentales para los actuales movimientos sociales y para transmitir el espectáculo político y persuadir a los indecisos.



Figura nº 1: Fotografía del primer debate presidencial televisado, entre John F. Kennedy y Richard M. Nixon, Chicago el 26 de octubre de 1960 en el estudio de la CBS (Lemelson Center, 2012).

El orden mundial instaurado tras la II Guerra Mundial inauguró el formato de la actual globalización económica en 1944 con el tratado de Bretton Woods, y continúa con la creación del Fondo Monetario Internacional y la instauración del Plan Marshall en 1948. Fue en este momento que, en el mundo occidental, la cultura comenzó a utilizarse como medio para la desinformación, el entretenimiento y la publicidad, lo que Adorno y Horkheimer denominaron como *industria cultural*, como hemos apuntado anteriormente.

El grupo CoBrA

El grupo CoBrA, como otros movimientos artísticos del siglo pasado, por ejemplo, el Dadá, o el Surrealismo, también investigaba la idea de remplazar las artes tradicionales por una actividad más amplia y más libre. El CoBrA, como estos

movimientos, buscaba técnicas que sobrepasaran el arte, de alguna manera se propusieron a producir un estilo artístico más fresco, espontáneo, libre, accesible a todos, que no fuera elitista o academicista.

El grupo fue fundado en París en 1948 por artistas residentes en Copenhague, Bruselas y Ámsterdam (el nombre del grupo está formado por las iniciales de estas ciudades). Sus miembros: Christian Dotremont, Asger Jorn, Pierre Alechinsky, Karel Appel, Constant Nieuweñuys y Corneille Guillaume Beverloo, elaboraron pinturas gestuales, liberadas del academicismo, y ambicionaban derrumbar la frontera entre artistas y no artistas. Retomaron los imaginarios infantiles, los mitos y la relación entre hombre y naturaleza.

El grupo CoBrA encontró un modo de volver a trabajar críticamente los legados dejados por el Surrealismo y el marxismo, mostró una preocupación por un arte colaborativo que cuestionara las nociones estéticas y culturales tradicionales siguiendo un recorrido poético y educativo (Mesquita, 2014: 24).

Valoraban la potencia del gesto, la fuerza expresiva y su inmediatez, y consideraban a la pintura como una práctica libre. Actuaron, como grupo, desde una postura crítica, activista y politizada al negar el discurso dominante, interviniendo en el espacio urbano y reaccionando a la pasividad existencial, esencialmente a través de la creación de situaciones para ser vividas, la valorización del juego como un método de producción de un arte radical. Era su forma de valorizar la pérdida del control de la autoría de la obra frente a un control cada vez más intensivo de las fuerzas del capital.

A pesar de la corta duración de este grupo, ellos fueron un importante precedente para la Internacional Situacionista.

La Internacional Situacionista

También en respuesta a la opresión de la *industria cultural*, herederos del grupo CoBrA, surgieron colectivos de arte como la Internacional Letrista (1954) el Movimiento Internacional por un Bauhaus Imaginista, vanguardias todos ellos de la Internacional

Situacionista (1957). Este último, un movimiento impulsado especialmente por Guy Debord, sirvió de laboratorio de experimentación cuyo principal objetivo era el de “cambiar la vida”, en el sentido de acabar con la sociedad de clases en tanto que sistema opresivo, combatir el sistema ideológico contemporáneo de la civilización occidental: la llamada dominación capitalista.

El movimiento Situacionista se enfocó en el desarrollo del juego sofisticado del desmontaje del culto burgués por la originalidad y la propiedad privada, retomó el collage dadaísta, consistente en la apropiación de elementos estéticos preexistentes con el objetivo de crear nuevos significados. Para los Situacionistas la mejor forma de combatir la *Sociedad del espectáculo* estaba en subvertir el propio espectáculo -o sea, la propia cultura de masas-. Con fines críticos, utilizaban el comic, la publicidad, la calle, el cine. Desviaban los diálogos y cambiaban las secuencias de los cómics, intervenían en la publicidad, escribían frases en las calles.

La Internacional Situacionista fue constituida como una reacción a la concepción de vida urbana y moderna que se formulaba en aquel momento, fue el primer movimiento artístico que elaboró una crítica radical a la arquitectura y urbanismo modernos. Iniciando un proceso sin retorno que sigue vigente en la actualidad, propusieron que los artistas participasen activamente en la construcción de la ciudad, del espacio público, colaborando en proyectos sociales y complementando el trabajo del urbanista y del arquitecto. Los artistas actuarían en la ciudad directamente, porque esta sería para ellos el asunto y el espacio de la vida.

Los Situacionistas se posicionaron categóricamente en contra de una concepción de la ciudad que emergió tras la II Guerra Mundial, cuando las ciudades de toda Europa estaban siendo reconstruidas, y fue recuperada la Carta de Atenas, un manifiesto urbanístico, escrito en 1944 por José Luis Sert, aunque la versión que conocemos actualmente está firmada por Le Corbusier y es de 1957 (Midant, 2004:173). La Carta propone la ordenación de las ciudades basado en un concepto funcional. En la carta se identifican criterios para la planificación de las funciones básicas de la ciudad: habitación, esparcimiento, trabajo y circulación. Estos preceptos tuvieron una gran

influencia en el desarrollo de las ciudades europeas y en el diseño de Brasilia, la capital de Brasil.

Los Situacionistas, en desacuerdo con las propuestas de la Carta de Atenas, sostenían que el funcionalismo limitaría la vida libre y creativa, en base a lo cual elaboraron diversos proyectos y textos a favor de una ciudad más dinámica, hicieron estudios e impulsaron un espacio urbano lúdico a través del *Urbanismo Unitario* que oponía el *Homo Faber* al *Homo Ludens* y se presentaba como una superación del funcionalismo, de lo utilitario inmediato, proponiendo un entorno funcional apasionante. Un ejemplo de este trabajo es apreciado en New Babylon, un proyecto de Constant para una sociedad futura. Elaborado en 1956, se desarrolló a través de diversos medios: detalladas maquetas, dibujos, acuarelas, grabados, litografías, fotomontajes, manifiestos, ensayos, conferencias, entre otros.

Constant sostuvo que el funcionalismo racional y monótono, utilizado entonces, limitaría la vida libre y creativa. Si uno se pregunta ¿Qué es New Babylon? La respuesta sería que New Babylon es una utopía social, es una propuesta de diseño arquitectónico urbano y, a la vez, una visión artística sobre la ciudad, es una revolución cultural y una conquista tecnológica. El proyecto de esta utópica ciudad preveía una sociedad donde la arquitectura tradicional, así como las instituciones sociales construidas, se habrían desintegrado. Todas las razones para la agresividad habrían sido eliminadas y la ciudad a construir estaría pensada para una sociedad de personas creativas liberadas del trabajo cotidiano atroficante, una urbe construida para una nueva especie: el *Homo Ludens*, el hombre lúdico (*Tiempo como materia Colección MACBA. Nuevas incorporaciones* [exposición] MACBA, 15/05-31/08/2009).



Figura nº2: *New Babylon*, Constant, 1963, colección MACBA

El Urbanismo Unitario se centró en la pretensión de transformar el ambiente urbano en un ambiente lúdico, concepción absolutamente actual y vigente, aunque hoy día ha sido cooptada en tanto que consigna capitalista, por ejemplo, el disfrute de la ciudad como espacio lúdico para el turismo, un parque temático, aunque también existen iniciativas que tienen la voluntad de ofrecer un entorno más amable al residente.

La I.S. buscaba como fin último la obra de arte total. Los Situacionistas subvirtieron todo lo que les fue posible, criticaron la cultura burguesa vigente en plena guerra fría, actuaron en contra de la espectacularización de la vida y preconizaron la participación activa de las personas en los proyectos artísticos, precediendo los *happenings* de los años 1960. Para la I.S., el espectáculo aliena y promueve pasividad. Las situaciones se hacen así para ser vividas, el papel del público pasivo debía pasar a ser, como mínimo, de figurante, intentando siempre que este fuese cada vez más activo, pues entendían que hay que potenciar “la parte de los que no pueden ser llamados actores sino, en un sentido nuevo del término, vividores” (Río Rams, 1977: 20).

Es muy importante entender que la I.S. modificó el concepto de Agitprop que tenía como base hacer arte al servicio de la revolución siguiendo las consignas del partido. La idea de la I.S. era la de hacer la revolución teniendo como último fin el arte,

liberando la acción artística de un posicionamiento político individual o colectivo, pero sobretudo desvinculándolo de una organización política.

El Movimiento Situacionista criticaba la separación de los ámbitos estético y político. Sostenía que la reunión de ambos ámbitos debería desembocar en una superación de las contradicciones, en la sociedad ideal sin clases imaginada por Marx. El individuo podría, por fin, acabar con la “servidumbre voluntaria” y encontrar fuera de la esfera capitalista, de producción y de acumulación de capital, la libertad. Para Guy Debord, la revolución debería estar al servicio de la creación y no a la inversa, “superando la categoría misma de la política.” (Salazar, 2006: 128) Ideología que compartían los Yippies como se verá más adelante.

Hay que destacar que el Mayo del 1968 tuvo en la Internacional Situacionista un referente ideológico fundamental, fruto de la breve colaboración con el grupo *Socialisme ou Barbarie* en el que participó Guy Debord entre 1960 y 1961, en el contexto de su acercamiento al filósofo marxista Henri Lefebvre. El pensamiento Situacionista inspiró los Enragés, los universitarios de la Sorbonne y los anti-estudiantes de Nanterre en un París tomado por las huelgas de trabajadores ocupando las fábricas:

El arte se vuelve herramienta de comunicación gráfica y revolucionaria en las pancartas del colectivo *Atelier Populaire* y en frases grafiteadas anónimamente por los Enragés como: “no trabaje nunca”, “el tedio es siempre contrarrevolucionario” y “sean realistas; exijan lo imposible”, hacia una instantaneidad de la inscripción, que equivaldría a abolirlos (Matos, 1998: 64 en Mesquita, 2014: 33).

La popularización de la televisión propició el nacimiento de la Sociedad del Espectáculo, frente a la que intelectuales influenciados por el marxismo, herederos de un mundo completamente transformado por las dos guerras mundiales, vieron con claridad el poder del capitalismo basado en el espectáculo, la imagen y los medios de comunicación. Guy Debord, presentó su película *La Société du Spectacle* anunciando, en un alarde de ironía: “Esta paz social restablecida con grandes dificultades no había durado más que unos pocos años cuando aparecieron, para anunciar su fin, aquellos que iban a entrar en la historia del crimen bajo el nombre de ‘situacionistas’” (Debord, 1973).

Es conocida la argumentación de Debord de que la vida moderna se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos. La inmensa fuerza de los medios de comunicación, la televisión, el cine, las industrias del ocio, la prensa, la publicidad, y podemos actualizar su ensayo añadiendo las redes sociales, convirtiendo el individuo en un mero usuario o productor de espectáculos de corto alcance, simple espectador, incapaz de alterar el curso de los acontecimientos.

La influencia de la Internacional Situacionista

Las propuestas de la I.S. influenciaron a una cantidad innumerable de artistas y arquitectos. Un ejemplo es el proyecto *Basketball Billboard* (Cartelera Baloncesto) del artista Julio Cesar Palacio, que, a partir de la intervención con un pequeño objeto (canasta de baloncesto) subvirtió el uso normalizado del espacio público: “aprovechamiento del espacio público a través de la reutilización y reinterpretación de estructuras y mobiliarios existentes en el mismo” (Palacio, 2003). Palacio intentó con esta obra mostrar cómo se puede cambiar un espacio y crear nuevas situaciones y relaciones entre los habitantes del mismo. Observando que, para la intervención, Palacio utilizó canastas de baloncesto en la medida y a la altura oficial, las cuales fijaba en pancartas de compañías privadas o del Estado, utilizadas por estos para informar a los ciudadanos sobre los desarrollos urbanos.

También la política fue influenciada por la I.S. y se convierte en un espectáculo, y aún más en acciones de activistas. El uso del espectáculo como estrategia política, como una puerta de entrada en todas las casas a través de las noticias difundidas en la televisión, o por las redes sociales y las plataformas 2.0. En algunas ocasiones la propia manifestación es transformada en espectáculo participativo, y corriendo el serio riesgo de ser apenas espectáculo, espectáculo vacío sin política, un espectáculo entre muchos espectáculos, vacío de una efectiva acción con resultados políticos, apenas efímero acontecimiento.

Para citar más un ejemplo, la exposición *Playgrounds: Reinventar la Plaza*,

(Borja-Villel, Díaz y Velázquez [comisarios], MNCARS, 30/04-22/09/2014, Madrid) trató de la importancia de disfrutar de la ciudad, del espacio urbano, y la forma como las personas naturalmente adaptan el espacio urbano para el disfrute y usan, por ejemplo, el mobiliario urbano que es utilizado de una forma tergiversada. Estas ideas estaban reflejadas en esta exposición, en la que Expósito junto a Ribalta participaron con un proyecto expositivo de 300 obras mediante las cuales enseñaban el potencial socializador, transgresor y político que tiene el juego cuando aparece vinculado al espacio público:

Por un lado, la tradición popular del carnaval nos muestra que existe la posibilidad de utilizar la lógica lúdica para subvertir, reinventar y trascender, aunque sólo sea temporalmente, el orden establecido, lo cotidiano devenido en mero ejercicio de supervivencia. Por otro lado, el imaginario utópico ha tenido a lo largo de la historia dos constantes fundamentales: la reivindicación de la necesidad de tiempo libre (que se contrapone al tiempo de trabajo, al tiempo productivo) y el reconocimiento de la existencia de una comunidad de bienes compartidos, cuyo principal ámbito de materialización sería el espacio público.

(...)

El gran punto de inflexión de ese proceso de reconfiguración fueron los años sesenta cuando, como evidencian numerosas experiencias y prácticas artísticas y activistas de las últimas décadas, la subversión festiva y el desbordamiento antiautoritario propios de la lógica carnavalesca empiezan a ser usados como herramientas políticas con las que se intentan generar otras formas de hacer y pensar la ciudad, de organizar la vida en común (Expósito y Ribalta, 2014).

La Internacional Situacionista es, sin lugar a dudas, un referente para el arte de acción política. Un arte que, entre otras cosas, propone situaciones transformadoras siguiendo una de las máximas del Movimiento Situacionista: “El hombre es el producto de las situaciones que atraviesa” (Subirats, 1973: 13). El arte de acción política, con su propuesta de crear situaciones humanas, juegos, busca alterar la normalidad cotidiana y seguramente su objetivo, según otro lema Situacionista, sería el de “llevar a cabo la revolución, concebida como una fiesta y un juego”, estrategia absolutamente actual, y que fue muy utilizada por colectivos como Reclaim the Streets, Las Agencias, Yomango,

entre muchos otros.

Otros precedentes significativos del arte de acción política

En la conformación del arte activista en el siglo XX, tenemos a otros precedentes importantes como lo son los Beats (1950), así como diversos grupos de la década de 1960 como los Yippies, el Black Mask, los Diggers y el Rebel Worker Group (Grindon, 2009), entre otros. Estos grupos fueron significativos en relación a las prácticas político-artísticas del presente, herederas de sus formas diferentes de actuar.

Por todo el mundo occidental, pululan a partir de 1950 grupos de acción directa, creatividad y reivindicación política como el King Mob en el Reino Unido, un grupo radical anarquista influenciado por los situacionistas. En Ámsterdam, los Provos fueron un fenómeno irresistiblemente atractivo para la juventud holandesa que dio la impresión de haberse propagado alrededor del mundo. Sin embargo, desapareció en solo unos pocos años, asfixiado por su propio éxito. Intentaban fusionar arte y vida cotidiana como rechazo al capitalismo, e impulsaron *happenings* y *be-ins* (Voeten, 2009: 2, 3).

Los años 1960, según Jorge Ribalta, fueron el punto de inflexión de un proceso de reconfiguración del arte activista desde una perspectiva política cada vez más desprendida de enfoques políticos consolidados en formatos de política clásica. Una década repleta de numerosas experiencias en el campo de la subversión festiva y uso de la lógica carnavalesca como herramienta política. Las protestas manifestaban una crisis de valores. Los medios de comunicación eran controlados por los gobiernos, existía una censura y las protestas solían terminar de forma violenta en combates con la policía.

Destacamos como actores fundamentales en este proceso los Yippies (Youth International Party -YIP) una vertiente mucho más politizada y revolucionaria del movimiento Hippie y de la contracultura norteamericana de los años 1960. Para los Yippies la acción directa era el medio de relación y la herramienta de cambio.

Es importante resaltar que esta generación son los llamados hijos de la televisión,

la primera generación que creció mirando día a día el espectáculo transmitido por las redes de televisión. Su pensamiento se estructuró ya desde la lógica del espectáculo, y decidieron llevar el espectáculo a la calle: realizaban “teatro”, “juegos”, provocaban, les interesaba la realidad, el espectáculo real, sin escenario ni espectadores, un teatro de acción directa, la vida real que después sería mitificada por los medios de comunicación de masas.

Según Fernández-Savater, para los Yippies:

El arte solo tiene sentido si produce inmediatamente otras relaciones sociales, sin obligación de pasar por ninguna mediación cultural o institucional, como festival, manifestación, ritual comunitario. Un libro solo tiene sentido si es un arma que toca la vida del lector, disparando su adrenalina y dirigiendo la energía vital liberada hacia la lucha social (Fernández-Savater en Hoffman, 1968:18).

Además, los Yippies eran grandes oradores. Aunque creían que la acción se explicaba por sí misma y no hacía falta un discurso que la acompañara, sus mítines en diversas ocasiones impulsaron actos seguidos manifestaciones y disturbios.

No debemos olvidar tampoco la influyente contribución del grupo Fluxus (1962-1978). Simultáneo al espíritu crítico de la I.S., situados en torno al dadaísmo y a la figura de John Cage, el movimiento organizado por George Maciunas se nutre simultáneamente de la música, las artes plásticas y visuales, la literatura y la acción performativa. Rechaza el formalismo y el comercio del mundo del arte.

No podemos dejar de citar la participación performática en el movimiento pacifista llevado por parte de John Lennon y Yoko Ono, importante por su presencia en los medios de comunicación de masas. Lennon y Ono hicieron de su luna de miel una campaña en contra de la guerra utilizando estrategias publicitarias de impacto con su *bed-in* - inspirados en los *sit-in*, las sentadas, otra forma acción directa no violenta-, y también a través de sus pancartas, que anunciaban en las vallas publicitarias de las grandes ciudades del mundo: “War is over! If you want it - Happy Christmas from John and Yoko”. Un apunte interesante a la campaña realizada por Lennon y Ono es que ésta fue una respuesta contundente a la censura mediática de los acontecimientos de la guerra del

Vietnam, su *bed-in* fue un performance tan retransmitido en aquel momento que hasta hoy perdura su valor como un referente de arte de acción de protesta.



Figura nº 3: Lennon y Ono en su performance: *Peace*, 1969, Amsterdam.
(foto Getty H.)



Figura nº 4: *War is over! (If you want it)*, 1969,
valla publicitaria instalada en Times Square, Nueva York, © Yoko Ono.

Fue a partir del mayo francés de 1968 cuando la división política bipolar entre derechas e izquierdas comenzó a esfumarse, así como la conciencia de clase. En este contexto, hacía relativamente poco tiempo aún se sostenían estructuras políticas

“sólidas”, “estables”, como el partido, el sindicato, las instituciones. A su vez, por otro lado, estaba la práctica activista -en la mayoría de casos no partidaria, no institucional, en algunos casos incluso ilegal-; había una división clara. El mayo francés marca la confluencia del movimiento estudiantil y de la clase creativa - directores de cine, actores, artistas y cantantes - protestando juntos a la par que quitando protagonismo a los sindicatos, algo inédito. Este acontecimiento fue fundamental para la acción directa y el arte activista desde una perspectiva política, al desencadenar cambios en la forma de organizar la protesta y de llevarla a cabo. También en la conformación de un nuevo sujeto político independiente de la política de partidos.

Maurizio Lazzarato y Antonio Negri ponen en evidencia el protagonismo del movimiento estudiantil como sujeto antagonista en el mayo francés, argumentan que a partir de aquel momento los estudiantes son los que tienden a representar el “interés general” de la sociedad, una tendencia que tiene vigencia hasta los días de hoy:

La autonomía relativa respecto al capital determina en los estudiantes, entendidos como grupo social que representa al trabajo vivo en el estadio virtual, la capacidad de designar el nuevo terreno del antagonismo. La “intelectualidad de masa” se constituye sin tener necesidad de pasar a través de la “maldición del trabajo asalariado”. Su miseria no está ligada a la expropiación del saber sino, muy al contrario, a la potencia productiva que concentra en su interior, no sólo bajo la forma del saber sino ante todo en tanto que órgano inmediato de la praxis social, del proceso de la vida real (Lazzarato y Negri, 2006: 49).

El “arte ampliado”

Joseph Beuys, también es un importante precedente como artista activista, especialmente por la formulación del concepto del *Arte ampliado*: la auténtica obra de arte reside en la transformación de la conciencia del espectador para activar la realidad y el pensamiento. Además, consideraba que en todo ser humano reside una fuerza creativa universal que se revela en el trabajo, de modo que, desde esta visión, la tarea del artista no es, en su esencia, distinta de la de los no artistas (Rocca, 2007- 2008).

En la *documenta V*, (30/05-8/10/1972, Harald Szeemann [comisario], Kassel,

Alemania), Beuys realizó su obra *100 días: Büro für Direkte Demokratie durch Volksabstimmung* (Gabinete para la Democracia Directa por Referéndum) que consistió en una acción de cien días durante los cuales Beuys conversó y debatió acerca los fundamentos del sistema democrático y cuestiones relacionadas a este y su aplicación en la misma *documenta V*. Además, el artista recogió en esta ocasión experiencias para la realización de sus teorías “Tras cien días, *documenta V* finalizó el 8 de octubre de 1972. El 11 de octubre de 1972 Joseph Beuys fue despedido sin previo aviso por el ministro de asuntos científicos del Land de Nordrhein-Westfalia, Johannes Rau (Bodenmann-Ritter, 1975: 116).

Arte, activismo, espacio público y espacio institucional

Las prácticas artísticas activistas comprenden múltiples formas que combinan la militancia con cierta carga creativa o intención artística. Suelen ser llevadas a cabo por personas o colectivos anónimos, interesados en la intención política de sus acciones y no especialmente en ninguna proyección artística personal. Muchos casos de arte activista suceden en el espacio público, no se reducen a un estilo particular y por lo general abandonan marcos y pedestales, además de la predominancia de colectivos en esta rama del arte.

La mayoría de los artistas comprometidos con el activismo intentan hacer de sintetizadores a la vez que catalizadores; intentan combinar la acción y la teoría sociales con la tradición de las bellas artes, en un espíritu de multiplicidad e integración, más que guiados por un espíritu de opciones restrictivas (Lippard, en Marzo Ed., 2006: 56).

La mayor parte del arte activista tiene una condición fugaz, algunas veces incluso precaria, utilizando como escenografía, ornamento y elemento simbólico el repertorio de celebraciones culturales, populares, religiosas, profanas y políticas, variando desde los adornos en las fiestas de barrio a las esculturas en el hielo, en la arena, los grafitis, las intervenciones urbanas, hasta las obras de artistas consagrados por el sistema de arte

contemporáneo.

A través de autores como Judith Baca y Susan Lacy revisamos los inicios del arte en el espacio público. Lacy describe con lucidez la transición en EEUU en la década de los años 1960, cuando el *high art* salió al aire libre, constatando la autora como en aquel momento el espacio público del entorno urbano empieza a ser visto como “un nuevo espacio potencial de exhibición de un arte que antes se encontraba en galerías, museos y colecciones particulares” (Lacy, 1995: 21, trad. propia).

En los 1970 y 1980, artistas como Nancy Espero y Martha Rosler hicieron del arte político una herramienta de denuncia, social y política. Lucy R. Lippard explica que para entender el arte posmoderno activista hay que buscar sus raíces en el arte político de años anteriores (Lippard, 1979: 272).

En 1989, Martha Rosler, artista y activista norteamericana hizo un trabajo artístico pionero en el contexto del Arte Público de Nuevo Género en el Dia Arts Foundation de Nueva York. El proyecto, una obra elaborada de forma colectiva: personas sin techo, arquitectos y artistas. Recibió el nombre de *If You Lived Here* (Si vivieras aquí), se trató de un proyecto crítico que consistió en tres exposiciones: *Home Front*, la primera del ciclo que se enfrentó al desarraigo social de las personas sin techo; y las otras dos partes eran: *Homeless: The Street and The Other Venues* (segunda exposición) y *City: Visions and Revisions* (la tercera entrega) Además, el proyecto contaba con foros de discusión sobre diversas problemáticas: la vivienda, los sin techo, acerca del urbanismo y sus conflictos.

Rosler ha hecho eco de las dificultades de la fundación Dia ante un proyecto que se desmarcaba de la exposición clásica con objetos y obras exhibidas, sino que era participativo, propositivo de ideas y debates. El proyecto *If You Lived Here* es sin duda un referente para el arte de acción política en cuanto que proyecto abierto a la colaboración de urbanistas, arquitectos, activistas y también un referente en el debate relativo a la cuestión de la vivienda como un derecho (Vicente Aliaga en Rosler, 2009: 41). Para llevarlo a cabo, se apoyó en metodologías de investigación basadas en estructuras relacionales, participativas y lo enfocó como un trabajo a favor de un nuevo

institucionalismo. Según la historiadora de arte alemana Nina Möntmann, fue una obra clave que influyó en toda una generación de artistas, entre ellos Rirkrit Tiravanija, Renée Green, Fred Wilson (Möntman, 2009).

La importancia de este trabajo de Rosler sigue vigente en nuestros días, citado como referencia en muchas ocasiones, como, por ejemplo, en la actividad *Multitud Singular: El arte de resistir* (14/10-12/12/2009, MNCARS, Madrid) comisariada en 2009 por las artistas Perry Bard y Berta Sichel, que consistió en un programa de cine y mesas redondas que buscó examinar las relaciones entre arte y política según la configuración de la sociedad actual. En el catálogo del proyecto se publicó de manera destacada un texto de Rosler: *Lugar, posición, poder, política* (Rosler, Julien, Ospina, et al., 2009) pp.19-23). En este texto, Rosler escribió una interesante crítica a la inserción del arte en el mundo del entretenimiento, advirtiendo acerca de la necesidad de estar alerta al peligro del arte de transformarse en espectáculo fagocitado por el capitalismo:

La máquina de cultura de masas y sus motores de celebridad han redefinido hace tiempo las demás estructuras de significado cultural, de forma que los modelos de comportamiento y la estimación del valor en el mundo del arte se parecen cada vez más a los de la industria del entretenimiento, en particular a los de la televisión y la música popular (Rosler, 2009: 21).

Dentro del sistema del Arte y la relación del arte activista, el arte de acción política y otras variaciones del arte políticamente y socialmente implicado no podemos dejar de mencionar el trabajo de apoyo a estas prácticas contestatarias por parte de críticos de la cultura como Suzanne Lacy, Nina Felshin, Nicolas Bourriaud, Hal Foster, Martha Rosler, Rosalind Deustche o Rosalind Krauss, entre otros.

El arte político y el arte de acción política

A partir de la década de 1980 emergieron las primeras señales de un movimiento global de contestación, entre ellas el movimiento zapatista, que sin lugar a dudas representa una importante influencia en la conformación de las luchas antiglobalización.

Según Expósito, a finales de los 1980 y principios de los 1990 emergieron diversos movimientos de contestación política que tienen en su haber una producción simbólica importante, como Act Up, en Nueva York; El Siluetazo, práctica de señalización de los desaparecidos en Buenos Aires a partir de 1983; o, a principios de los 1990, el inicio del trabajo de Ne Pas Plier, en Francia (Acercas de estas colaboraciones tratamos con más profundidad en el capítulo acerca del Movimiento de los Movimientos).

De las diferencias entre el arte político y el arte activista, se destaca que el último no sólo reivindica una solución, sino que se involucra en la lucha, inspirándose en la idea de que, tras la revolución comunista, la obra de arte “pasa a ser una cuestión de segundo orden. Lo que importa son los diferentes efectos sobre el espectador que la práctica del arte provoca con o sin ‘obras’” (Expósito, 2013: 2).

Prácticas urbanas tras la caída del muro de Berlín

Actualmente, en las calles, en las plazas, en las medianeras, en el metro de las ciudades contemporáneas surgen nuevas concepciones de obras de arte público que ya no son apenas hechas en piedra y bronce, tan características de siglos anteriores y tampoco glorifican al Poder. Son acciones, intervenciones que se exponen en espacios de uso común, sean estos públicos, o privados de libre acceso. Obras que tienen otra temporalidad, variable, más corta, pudiendo durar apenas unas pocas horas, unos momentos. Apenas su registro (fotos, vídeos y textos) puede que sea “eterno” como las obras de arte de piedra y de bronce. Ahora, el tiempo es desechable. Tal vez, estas obras sean el reflejo de una sociedad consumista, donde tiene siempre que haber algo nuevo: Un juguete que nos relaja y divierte, acordes a las actuales tendencias de fugacidad en la perdurabilidad –de los objetos, de las relaciones, de las modas, de las construcciones sociales-. O tal vez, en la mejor de las hipótesis, estas obras están más preocupadas en su inmanencia y repercusión en las personas y en la sociedad, obras que hacen parte de la ciudad como práctica, como uso y como una nueva propuesta de hacer arte para la

ciudad, o, incluso, de hacer arte con la ciudad o apenas ofrecer una excusa para sonreír en un lunes de lluvia.

Una de estas nuevas prácticas urbanas es el *flashmob*, cuya traducción podría ser algo como: ‘multitud instantánea’. Mayoritariamente, los *flashmob* se organizan en convocatorias a través de las nuevas tecnologías de la comunicación (sms, Whatsapp, Facebook, etc.), y consiste en una acción efímera organizada en la que un gran grupo de personas se reúne de repente en un lugar público, realiza una acción que rompe la cotidianeidad de este espacio, generando un acto rompedor, inusual tras el que esta pequeña multitud se dispersa.

En el marco de esta investigación, se entiende que hay puntos de encuentro entre estas prácticas y el arte de acción política y éste es el aspecto que fundamenta la importancia de citarlas. Las acciones que comentaremos tienen un punto en común entre ellas: Se organizan fundamentalmente a partir de internet, a través de convocatorias e invitaciones vía correos electrónicos a listas de personas interesadas en tomar parte de la acción. También suelen utilizarse estrategias, las cuales podríamos decir que son tomadas del mundo del arte, como la *performance*, los principios situacionistas y las técnicas del arte efímero para llamar la atención de los medios de comunicación y ampliar el alcance de su acción a través de estos.

Los *flashmobs* son generalmente multitudinarios, espectaculares, efímeros y no necesariamente artísticos. Lo interesante de sus actividades es que al generar grupos que realizan actividades en espacios urbanos, fomentan estructuras de auto-organización a través de los medios telemáticos. Las versiones más sociales y políticas de estas actuaciones son los llamados ‘smartmobs’.

Uno de los autores más conocidos en el ámbito de los *flashmobs* es el Improv Everywhere fue fundado en 2001 por el comediante Charlie Todd, como un colectivo apolítico y abierto, compuesto por actores, comediantes y voluntarios. Alcanzó una especie de explosión mediática mundial con su “misión” en el vestíbulo principal de la Estación Central de la Gran Manzana de New York que consistió en detener el tiempo a través del “congelamiento” súbito de un grupo de 200 personas por algunos minutos

provocando un desconcierto general en los viajeros. Por supuesto, la acción fue perfectamente filmada, editada y difundida. Incluso, esta *misión* se ha vuelto un clásico, y ha sido realizada en Barcelona y en París, así como recientemente reelaborada en una nueva versión en la estación de Atocha en Madrid, el 7 de abril de 2008, cuando cientos de personas se quedaron inmóviles por cinco minutos en la estación, una iniciativa organizada por Madridmobs (Corral, 2008).

Otra “misión” realizada fue la ejecutada por centenares de personas, hombres y mujeres, que utilizaron sin pantalones el metro generando una vez más un clima surrealista en el cotidiano de la ciudad. “Creemos en la diversión organizada”, explica Todd, que dice que su motivación es la diversión y defiende que se pueden gastar bromas sin humillar ni incomoda a nadie. “Se trata de hacer que alguien se ría, o que se tome un instante para darse cuenta de lo que tiene alrededor” (Bernal, 2008).

Improv Everywhere ha llevado a cabo desde 2001 más de 70 “misiones”, como llaman a sus acciones en los espacios públicos. A cada voluntario que participa le llaman “agente”. El sistema de convocatoria se estructura a través de difusión vía correo electrónico a una lista abierta a la inscripción de personas interesadas y que incluso impulsa a aquellos que se encuentran en otras ciudades a realizar acciones cómicas en el espacio público de sus ciudades.

Otra propuesta interesante que partió de Improv Everywhere fue la de generar una red entre aquellos que realizaban acciones similares, lo que acabó por desencadenar un nuevo espacio virtual llamado Urban Prankster (Urban Prankster: urbanprankster.com) creado por el Improv Everywhere, donde diversos grupos de diversas partes del mundo han colgado sus materiales – fotos, videos, relatos e invitaciones-, visibilizando una enorme creatividad urbana.

La autonomía del activismo artístico

Las producciones creativas de denuncia política herederas del arte de agitación y propaganda que emergieron a partir de los años 1970 están en su gran mayoría

desvinculadas los partidos políticos. La autonomía de estas prácticas artísticas, que ofrecen su potencial comunicativo a los movimientos sociales pueden, en el parecer de Delgado (2013) favorecer el *movimentismo* al no apoyar un trabajo continuado vinculado a un proyecto político sólido y estructurado, pudiendo comprometer el avance de los cambios sociales.

Para algunos, como Delgado, las prácticas artísticas activistas o el activismo más creativo se inscriben en el ciudadanía, una forma de contestación que nace en este contexto en que ya ninguna fuerza se siente capaz de emprender la transformación radical del mundo (“Alain C.”, 2006: 3). Delgado lo contextualiza:

A diferencia de las creaciones artísticas al servicio de la agitación y la propaganda política y de clase, el arte activista, en nombre de una pretendida adaptación a las condiciones impuestas por la nueva etapa posfordista del capitalismo, abdica de cualquier principio de encuadramiento no solo organizativo sino hasta ideológico, y se pone al servicio de la agenda de movimientos sociales circunstanciales, reclamando una fantástica democracia real que habría de materializar un espacio público mítico. De hecho, los últimos grandes movimientos civiles que han conocido algunos países industrializados y que postulan la democracia como antídoto al capitalismo –15M en España o Occupy Wall Street en los Estados Unidos– no son sino la apoteosis de esta *festivalización* generalizada de la protesta que el arte activista presagiaba (Delgado, 2013a).

No todos tiene esta visión, muchos defienden, como Simona Levi, que todas las aportaciones son importantes y se trata de ralentizar el avance de capitalismo liberal (entrevista a Simona Levi, 29/03/2016).

Los artistas tienen tanta responsabilidad para ser activos políticamente como cualquier otro, pero eso no significa que consideren su arte como acción política. La revolución no vendrá por un cuadro o un sitio web, vendrá de la acción colectiva de la mayoría de la sociedad (On J. en Urroz Osés, 2005: 248).

Capítulo III

De 1992 a 2007

i. El Desalojo del Cine Princesa

Antifranquismo, 1968 a 1979

No podemos hablar de un movimiento antifranquista en el territorio catalán sin citar al Partido Socialista Unificado de Cataluña (PSUC), fundado tres días después del golpe de estado franquista, fruto de la unión de la Federación Catalana del PSOE, el Partido Comunista de Catalunya, la Unió Socialista de Catalunya de Joan Comorera, y el Partit Català Proletari en 1936 (*La Vanguardia*, 2014; Pascual, 2016). Los comunistas catalanes (PSUC) tuvieron un papel preponderante –que no absoluto– con respecto al resto de fuerzas democráticas de Cataluña, observando que Cataluña fue uno de los focos más importantes del Estado español en relación a la efervescencia de la producción intelectual antifranquista.

En este contexto de lucha antifranquista fueron muchas las publicaciones clandestinas que no se dejaron silenciar y tenían en la palabra su arma en contra del régimen (Figueres, 2017: 69, 72). De entre la diversa prensa clandestina producida en la aquella época destacamos la literaria y cultural: *Dau al Set*, publicación que emergió en los finales de la década de 1940 y siguió hasta 1956, fue un importante precursor de la práctica artística de cuestionamiento y resistencia al franquismo. En una época en la que la dictadura, en su ecuador, dirigía el país, incuestionada e incuestionable, esta publicación² llevada a cabo por nombres como Tharrats, Tàpies, Ponç, Cuixart, el poeta Joan Brossa y el filósofo Arnau Puig, tuvo el acierto de buscar sus raíces en las

² “*Dau Al Set* fue, en la posguerra española, el primer intento serio, capacitado y vivificador, por establecer una vanguardia artística con valor universal. En un mensaje que se limitó a pocos números, un grupo de nombres, respaldados por su inquietud artística y humana, comunicó desde Barcelona al resto del país una voz de preocupación ética y estética acerca del arte” (*La Vanguardia*, 23/03/1982).

vanguardias, conectar con las nuevas modas artísticas, a la vez que manteniendo un enraizamiento en sus valores autóctonos catalanes (Sureda y Guasch, 1993: 109).

A finales de la década de 1960, ideas de renovación y cambio llegaban, como un soplo de aire fresco, a una España sofocada por el franquismo. La dictadura franquista resistía a una oposición interna creciente influenciada por acontecimientos como el Mayo del 1968, la Primavera de Praga o, ya en 1974, la Revolución de los Claveles, sumado todo ello al empuje de la contracultura.

No obstante, las manifestaciones culturales se vieron inevitablemente condicionadas por la existencia de la dictadura, vigente y al acecho. Por consiguiente, el activismo, el accionismo y el arte más político se vieron inevitablemente restringidos por esta circunstancia que conllevaba que toda intervención no artística en el espacio público fuera interpretada en clave de manifestación antifranquista, y fuera habitualmente operada desde claves tradicionales del discurso marxista, para el cual las obras de arte debían actuar al margen del fetichismo económico e insertarse eficazmente en la lucha social y política (Marzo, 2015: 9).

Desde el mismo campo artístico, el antifranquismo se manifestaba en forma de rechazo al arte más estático y tradicional. Sin lugar a dudas, el accionismo activó su faceta transgresora y expresó su faceta política. En este momento se destacaban artistas individuales como Jordi Benito y colectivos como el Grup de Treball. Los artistas españoles, influenciados por el accionismo vienés, inauguraron nuevas prácticas y hacían uso del audiovisual, en consecuencia con el carácter absolutamente efímero de sus obras.

El arte en la visión de los conceptualistas herederos de Duchamp y de los emergentes accionistas debía transformar la sociedad y con ello la institución artística. Emprendieron en consecuencia una lucha desde el arte y en contra del régimen político y del arte académico que exaltaba desde el campo artístico al régimen, sus ideales y sus representantes (Parcerisas, 2007: 13, 526, 545).

Fuera de los cauces de la “cultura oficial”, en los barrios y en las calles, en Barcelona especialmente, se situaban en clave de resistencia los movimientos obreros y vecinales, los movimientos feministas y estudiantiles, así como todas aquellas

manifestaciones que se produjeron con obligada moderación impuesta por la dictadura. Jorge Ribalta resaltó la importancia de este momento histórico, en tanto que fundacional del movimiento de resistencia vecinal:

Para mí el punto de inflexión sobre toda esta relación entre movimientos sociales y representación, el punto de inflexión son los años 1970, con el surgimiento del movimiento vecinal que es lo que va a determinar en el futuro la forma urbana de Barcelona en los años 1980, que va a determinar en el periodo ya socialdemócrata y todo lo que ocurre con el movimiento vecinal en Barcelona es súper importante, quiere decir, toda la relación del Lefebvre y del 1968 francés en Barcelona a través de Jordi Borja, Castells, toda una crítica urbanística, creo que este es el momento inicial de la Barcelona contemporánea y sobretodo de la relación con el gobierno y los movimientos sociales tal como se están planteando desde entonces, creo. Este es el momento clave, los años 1970 y la constitución del movimiento vecinal y de la prensa del movimiento vecinal, es muy importante; tú sabes la prensa vecinal es muy importante en Barcelona en los 1970, están publicando sobre cincuenta revistas de barrio. ¡Cincuenta! Es decir, no es un movimiento menor, es un movimiento (Entrevista a Jorge Ribalta 7/12/2016).

Volviendo al mundo artístico y su relación con la lucha antifranquista, nos parece importante resaltar la importancia de Grup de Treball (GdT), fundado en 1973 por artistas e intelectuales como Pere Portabella, Carles Santos, Antoni Mercader y Antoni Muntadas. Además, es relevante el que varios de sus miembros estuvieran afiliados al PSUC, lucharon en contra la represión de las libertades impuesta por el régimen. Defendieron el arte conceptual más politizado y la inserción social del artista. Rechazaron las estructuras económicas del sistema artístico, fueron contrarios a la consideración del objeto artístico como mercancía, fomentaron la reflexión sobre los límites y la naturaleza de la práctica artística y la función social del arte, democratizaron la práctica artística a través de su producción, adoptaron modos de hacer propios del conceptualismo internacional (documentación a base de fotografías y fotocopias, definiciones de diccionario, redacción de textos teóricos, etc.) con la voluntad de incidir en la sociedad a través del arte. Fueron influenciados por figuras de la vanguardia como John Cage, David Tudor, Denis Oppenheim, Steve Reich y Martial Raysse. El grupo produjo poca obra plástica y muchos textos críticos publicados a través un Servicio

Permanente de Respuesta a la prensa en 1974. Hacia 1975 el GdT se disolvió coincidiendo con la legalización de PSUC (Albarrán, 2009: 46, 47).

Centrándonos de nuevo en Barcelona, al final de los años 1960 y bajo el influjo de diversos movimientos (desde el Mayo del 1968 hasta el hippismo, pasando por la psicodelia), vimos aparecer prácticas artísticas que heredaron las ideas de los Situacionistas y dignificaron la vieja tradición de la vanguardia, innovando el papel del cuerpo. Este tipo de movimientos eran cada vez más masivos y activos; de hecho, el periodo de transición se caracteriza por un conjunto de tendencias contraculturales en la Barcelona de los años de 1970, ejemplos de la emergencia de la cultura contestataria, apoyada en revistas, ateneos y otros grupos que pululaban en la ciudad. Se organizó en estos momentos el primer mitin de la CNT el 2/07/1977 que reunió en Montjuic aproximadamente unas trescientas mil personas (Maturana, 2012), poco tiempo después tuvieron lugar las Jornadas Libertarias Internacionales de 1977, en Barcelona, realizadas en el Parc Güell y que dejaron constancia de la presencia de toda una cultura libertaria en la ciudad, que creía que la revolución era posible (Malatesta, 2015).

Es así como, influenciados por la vanguardia barcelonesa y por los happenings de la década anterior, en 1979 se fundó La Fura dels Baus, que desde sus primeras actuaciones transgredió y cambió de pasivo a activo el papel del público, rompiendo la “cuarta pared”. Así, re-conceptualizó dos de los aspectos más importantes de todo arte dramático: el espacio y el público. Lo hicieron redefiniendo el espacio de actuación, trasladándolo a espacios no convencionales. El grupo es actualmente un referente mundial en performances en el espacio público, y fueron los responsables del espectáculo de apertura de los Juegos Olímpicos de 1992, el cual fue considerado uno de los mejores actos inaugurales de toda la historia de los Juegos.

Así mismo, no podemos dejar de citar a Ocaña, uno de los iconos de la resistencia a la dictadura en la transición española. Beatriz Preciado se pregunta cómo introducir a Ocaña en la historiografía del arte español, y dentro de este cuestionamiento reivindica la lucha de Ocaña frente a una cultura castiza y católica, lucha en la que Ocaña hizo confluir arte, vida y resistencia, haciendo de su propia existencia una expresión de arte y

activismo, especialmente en la práctica del travestismo, en sus actuaciones en las manifestaciones o cuando pintaba en las Ramblas de Barcelona. Su vida, en el análisis de Preciado, debe situarse en la actual historiografía en el campo de las luchas culturales (Preciado, 20/12/2012).

El desencanto 1976 a 1979

Volvemos a lo que se refiere a la transición española, especialmente cuando, en 1977, se inició el tránsito de una dictadura a un régimen de libertades democráticas a través de una transición bajo la jefatura de estado ostentada, una vez restablecida la monarquía, por Juan Carlos I, pensada y estructurada para conseguir una unidad pacificada de todo el estado español. Un ejemplo de esta política de apaciguamiento será la ley de amnistía de 1977 llevada a cabo por Adolfo Suárez que puso en libertad a todos aquellos que lucharon en contra del franquismo amnistiando delitos como rebelión, sedición, a la vez que se amnistiaba todos los crímenes, delitos y faltas cometidos por funcionarios, autoridades, agentes del orden público.

La legalización de partidos opositores al franquismo como el partido comunista, la lenta instauración de la democracia, la postura del rey en relación a la democracia, fueron factores que conllevaron una afectación orientada a una desactivación política que perduró veinte años.

A título de ejemplo citamos el Plan de la Ribera, un caso de desmovilización política ocurrido en Barcelona y que nos sirve para reflexionar acerca de las causas y efectos de esta desactivación generada por la tan esperada democracia. Este Plan, concebido inicialmente en 1965, respaldado por grupos de grandes empresas, fue aprobado por el gobierno municipal del alcalde José María de Porcioles (1957-1973). Cuando se presentó la planificación de implantación del mismo, hubo una gran oposición de las asociaciones de vecinos de los diversos barrios afectados, movilizados particularmente por su intención especulativa. Fueron tantas las protestas que en aquel momento se paralizaron tales reformas. Este plan se fundamentó en el análisis de que

Barcelona en su proceso de transformación debía encarar su futuro desde la proyección de ciudad industrial a ciudad de servicios y consumo, en continuidad de las líneas de transformación urbanística propuestas precisamente por el franquismo (Delgado 2007: 23).

Veinte años después, en plena coyuntura olímpica, se aprobó básicamente el mismo plan aunque bajo un nuevo nombre: Plan Especial de ordenación urbana de la fachada al mar de Barcelona en el sector del Paseo de Carlos I y de la Avenida de Icaria, esta vez sin apenas resistencia vecinal, como consecuencia del hecho de que aquellos que estaban involucrados en las luchas vecinales se habían incorporado de alguna manera a la Administración, como hace evidente Delgado:

Por supuesto que la oposición vecinal a las iniciativas urbanísticas actuales no se puede comparar a la tan intensa que conocieron los ayuntamientos del último franquismo, en el marco de un auge generalizado de las luchas sociales. Pero no es que no haya motivo para ello, sino que un buen número de asociaciones de vecinos han conocido un proceso de acomodamiento, que no ha resultado sino de su institucionalización por parte del Ayuntamiento, que las ha convertido, no en pocos casos, en protagonistas de simulacros de participación y en correas de transformación de sus intereses y argumentos (ibidem: 23).

Navas destaca que la vinculación entre ambos planes pasaría a ser visible una vez acabadas las olimpiadas, cuando queda en evidencia que la Vila Olímpica fue una operación especulativa de gran envergadura en comparación al Plan de la Ribera. (Navas, 2016).

Por otra parte, hay que sumar a este contexto el sentimiento de desencanto frente a la nueva democracia. Sentimiento mezclado con el presagio que al final acabó por confirmarse en sus primeros años. Como es de suponer, las personas depositaron una gran expectativa en los cambios democráticos, pero muy pronto esta expectativa se convirtió en un sentimiento de desencanto que se confirmó en las elecciones de 1979, cuando se formaron los primeros ayuntamientos en democracia, en los que poco cambiaron las estructuras de poder (Quirosa-Cheyrouze, 2011: 207-220).

Lo que aconteció fue una desactivación de los movimientos sociales ya que, por ejemplo, en Barcelona ganó la izquierda y una parte de las personas y estructuras que había sido la oposición al franquismo y el movimiento barrial pasaron a ocupar lugares de responsabilidad en el ayuntamiento o se incorporaron a la Administración. La fuerte tradición de lucha y resistencia de los movimientos vecinales entró en un receso. Los movimientos se desarticularon, comenzando por el grueso de las asociaciones de vecinos, que habían sido las protagonistas de las luchas vecinales de los años 1960 y 1970 contra el franquismo, que quedaron debilitadas.



Figura nº5: Reportatge en el qual se parla del PERI (*La Vanguardia*, 1984).

Verdú en su trabajo de revisión histórica en el cual analizó la crítica de arte publicada en el diario El País durante los años 1970 y 1980 lamenta la imposición del consenso que silenció diversas formas de movilización ideológica, de percepción crítica, de discrepancia intelectual y de praxis cultural, proceso que se dio de forma paralela y paulatina a los “pactos de olvido” y “de silencio” indisociables de los de la Moncloa o los que precedieron a la Constitución. En aras de un futuro mejor, la crítica fue sustituida por una ferviente unanimidad acrítica e irreflexiva en torno a una pintura joven, colorista, desideologizada y posmoderna. Verdú también revela un proceso desmovilización de la izquierda contracultural a través de la ocupación del espacio crítico por medios de comunicación mayoritarios como El País, lo que causó la desaparición de revistas vinculadas a la izquierda “conflictiva”, que hasta aquél momento expresaban la resistencia representada por revistas como Ozono, Nueva Lente, Star, El Viejo Topo o Ajoblanco (Pastor Verdú en Ortiz Heras coord., 2001: 162).

De la esperanza democrática 1979 a 1996

La transición de la dictadura hacia la democracia fue un proceso político y cultural que se desarrolló con diversas variaciones (Juliá, 2017; Labrador, 2017). Para algunos el punto de inicio fue el asesinato del almirante Luis Carrero Blanco en diciembre de 1973, y según otros, lo marcó la muerte de Franco el 20 de noviembre de 1975, apuntalada por la aprobación, el 4 de enero de 1977, de la Ley para la Reforma Política, instrumento jurídico para la articulación de la transición. También hay muchos estudios (Juliá, 2017; Cebrián, 1980; Florencio, 2010) y reflexiones sobre la duración de este proceso de transición. Algunos señalan su culminación en 1981, cuando el Rey Juan Carlos I, en respuesta al intento fallido de golpe de Estado del comando, entre otros, por el teniente coronel de la Guardia Civil, Antonio Tejero, confirma el estado de derecho. Otros autores lo sitúan a partir de las elecciones democráticas de 1982 (Vilarós, 1998: 32, 33). En cualquier caso, después de prácticamente cuarenta años de dictadura, represión política y económica, quedaron estructuras, políticas y valores de la dictadura, permanecieron las

marcas de los disparos en paredes donde se fusilaba a los presos políticos, las fosas comunes, quedaron franquistas en puestos de poder y en partidos políticos. Quedaron abiertas, y vigentes, muchas cosas.

La democracia fue recibida con una gran campaña para las elecciones del 15 de junio de 1977. Marín, Molinero y Ysáas apuntan a que no se economizaron recursos para favorecer a la coalición UCD, liderada por Adolfo Suarez, y formada por pequeños grupos demócrata-cristianos, liberales, socialdemócratas, regionalistas y políticos procedentes del Movimiento Nacional, heredero directo de la dictadura. En contrapartida, algunos partidos republicanos y de izquierda no pudieron concurrir puesto que todavía no habían sido legalizados (Marín, Molinero y Ysáas, 2001: 277). Pasadas esas primeras elecciones, Adolfo Suarez inicia el proceso constituyente, orientado a generar la política del “consenso”, que consistía en alcanzar acuerdos mínimos sobre la configuración del sistema democrático (ibídem: 281).

De 1979 a 1985 la economía española sufrió una gran recesión debido a un conjunto de causas como la subida del precio del petróleo, la incertidumbre empresarial frente al reconocimiento de las funciones institucionales de los sindicatos, la reforma fiscal. También, esta crisis tenía un carácter estructural: la industria se hallaba en un momento de reconversión, entendida como una actualización de la tecnología en el aparato productivo, innovación de los materiales y del sistema organizativo de producción. Como consecuencia de este proceso se implementa el crecimiento económico, pero se cierran muchas empresas. La industria automovilística, por citar un ejemplo, se moderniza: se robotizan muchas tareas, de manera que disminuyen drásticamente los operarios necesarios (Muñoz García, y Herrera Reyes, 1988: 8). En los peores años de la crisis se destruyeron más de dos millones de puestos de trabajo y el paro alcanzó niveles antes impensables, la conflictividad laboral fue muy alta, más de siete millones de trabajadores hicieron huelgas, pero si antes las huelgas eran para exigir, ahora las huelgas eran para defender, defenderse de la precarización de sus condiciones laborales, defenderse del desempleo, defender su puesto de trabajo, defenderse de la reducción de los salarios (Marín, Molinero y Ysáas, 2001: 306, 307).

La UCD fue barrida de la escena política en 1982, tras el citado golpe militar de febrero de 1981. Ascendió un PSOE adaptado a los límites de la transición democratizadora bajo los liderazgos de Felipe González y Alfonso Guerra, tras haber limpiado el socialismo de la esencia del partido, ascendiendo al poder con una política de culto al mercado y al dinero fácil y rápido favoreciendo un proceso de liberalización de lo económico y uniformización cultural (Muniesa, 2005: 175).

Así pues, en 1982 el PSOE de Felipe González ganó las elecciones con una mayoría absoluta tras una gran campaña en la cual “cambio” era la palabra clave (Ibídem, 176).

En ese periodo de adecuación a la entrada de España a la Unión Europea, el país se abrirá abruptamente a la liberalización de su economía, cambios en la producción, principalmente del sector primario hacia el secundario y los servicios. Pese a todos los cambios el Servicio Militar siguió siendo obligatorio. El movimiento popular de insumisión surgido en el franquismo ganó cada vez más adeptos, llegó a uno de sus puntos culminantes en el período de la primera Guerra del Golfo, en 1990, que impulsó un resurgimiento de los movimientos contestatarios (Ibídem: 235). Uno de los insumisos, Marcelo Expósito, hace referencia a su participación en este movimiento:

En aquel entonces había centenares de presos políticos repartidos por toda la geografía española y decenas de sentenciados a penas de inhabilitación absoluta. (...) El clima de la época no estaba para bromas (Expósito y Borja-Villel, 2015: 20).

También Jordi Claramonte, filósofo, profesor y activista, nos explicó que en aquel entonces tomar parte en el movimiento insumiso y posicionarse políticamente, significaba para su generación luchar en contra de la última institución de la dictadura que había quedado intocada, tal cual era bajo el Gobierno de Franco, que era el ejército franquista.

De hecho, habían hecho un golpe de Estado en España en el 81 y apenas cinco o seis años más tarde, en el 86, 87, me tocaba ser recluta de ese ejército a mí y a toda la generación que era más mayor que yo.

Entonces claro, a la raíz del golpe de estado del 81, y hubo otro intento en el 83 que estuvo a punto de triunfar también, por eso evidentemente era una prioridad política para la gente de mi generación hacer frente al ejército, y decir que no queríamos servir en ese ejército, pues era un ejército fascista, lógicamente, con unos mandos, unos generales y tal, directamente puestos por Franco, era una pelea dura. Ahora lo cuentas y parece que sea una cosa así, medio *hippie*, así, paz, amor y tal. Pero, no, ¡no! [risas] era una cosa muy seria en el sentido que en el 81 hubo gente, vecinos míos, que yo ví, que hacían las maletas para irse del país. La gente todavía tenía las cosas muy frescas. Entonces en ese frente fue una pelea dura porque siendo como era una disidencia política el gobierno español reaccionó, el gobierno socialista, del PSOE en concreto, reaccionó metiendo a la cárcel la gente, a las primeras oleadas de insumisos, que se le llamó a la gente. Se les metía en la cárcel, bueno, era durante dos años y cuatro meses que no es que sea una gran condena, pero, vaya, [risas] era una putada, pero sobretodo te metían o no en la cárcel... (Entrevista realizada a Jordi Claramonte, 11/03/2016).

Claramonte no fue encarcelado por su acto de insumisión, sino que fue inhabilitado por catorce años, durante los cuales le fue vetado el a becas de investigación, tampoco habría podido trabajar para el Estado. Lo más interesante es escuchar en primera persona la experiencia de quien participó en el llamado Movimiento de Objeción de Consciencia, movimiento pacifista español que se originó en el tardofranquismo y siguió durante la transición, actuando con fuerza hasta el fin de la obligatoriedad del servicio militar. El movimiento, pese a los obstáculos estructurales, emergió con la vocación de ser una expresión político-cultural de una minoría que defendía nuevos valores y que estaba insatisfecha con la nueva democracia, en una España que vivía un complejo y contradictorio proceso de modernización (Verdú, 2001: 459).

Tanto Expósito como Claramonte fueron, por consiguiente, juzgados por desobediencia debido al incumplimiento del Servicio Militar Obligatorio. Expósito, por ejemplo, fue condenado a inhabilitación absoluta. Más tarde, como se verá en esta tesis, el hecho de que ambos fuesen parte del movimiento de insumisión fue para ellos un punto de encuentro.

Por otra parte, y poco tiempo después de inaugurada la democracia en España, en una situación de crisis económica, y huelgas por todo el país, emergió, en medio de este ambiente convulso, la crisis del SIDA en el ámbito mundial, la cual conmovió el sector artístico y avivó a los movimientos de insumisión, ecologistas y feministas. El SIDA fue

la excusa perfecta para poner en jaque en aquel momento la libertad sexual, y consecuentemente la moral y cultural. También fue una fuente de fuertes reivindicaciones frente a la falta de acción de las administraciones públicas en la aplicación de políticas de prevención y atención sanitaria adecuada, en este contexto se levantó el activismo colectivo y surgieron diversos experimentos artísticos de denuncia especialmente entre gais y lesbianas.

Efectivamente, después de muchas reivindicaciones, la homosexualidad fue retirada de la Ley de Peligrosidad Social en Consejo de Ministros de la UCD el 26 de diciembre de 1978 y la orden apareció en el BOE de 11 de enero de 1979. Jordi Petit, uno de los líderes del movimiento gay en Cataluña, recuerda en una entrevista en Mundo Obrero (Fernández González, 2017) cómo se vivió la legalización de la homosexualidad en aquellos días, y agradece la función de diputados del PCE-PSUC, PSOE-PSC y Euskadiko Ezquerria que en los pasillos convencieron a Adolfo Suárez de asumir esas reivindicaciones.

Fueron unos años donde se respiraba en el ambiente un afán revolucionario que no pudo ser. La “modélica” transición fue muy *light*. Los últimos presos en salir de las cárceles fueron los homosexuales, quienes no recibieron compensación hasta el gobierno de Zapatero. Especialmente en Barcelona el movimiento gay tuvo sus escisiones libertarias y la transgresión de personajes como el pintor Ocaña y el dibujante Nazario. En cambio, Madrid tomó el relevo pocos años después con “la Movida”, respuesta cultural al desencanto de una transición frustrante. Una época de contra-cultura en torno a las revistas La Luna y Ajoblanco. Entonces Almodóvar publicó su osada “Yo, Pattydiphusa”, libro de culto editado en varias lenguas. Entre la progresía cundió el voluntarismo de querer alcanzar la “bisexualidad”, pero eso no puede llegar con solo probar. Tener amistades gays se puso de moda y recalaron en España musicales tan significativos como “Hair” y la película “The Rocky Horror Show”, así como varias otras de autores españoles. En medio del destape apareció un film lésbico que pasó con poco éxito protagonizado por Rocío Durcal y Bárbara Rey (“Me siento extraña”). En 1980 Víctor Manuel llegaba al número uno de las listas de éxitos con una canción de temática gay “Quién puso más” y en 1981 bailamos “El noa, noa” con Massiel, primer tema que mencionaba un ‘lugar de ambiente donde todo es diferente’ (Ibídem, 2017).

El movimiento mundial de lucha entorno al SIDA promueve un nuevo contexto y forma de reivindicar tal y como citamos anteriormente en el capítulo I. Arte y Política

cuando explicamos el movimiento ACT UP, que emergió en Nueva York a finales de la década de 1980. Indiscutiblemente, es uno de los movimientos sociales fundacionales de los llamados *movimientos sociales por afectación*, en este movimiento es fundamental la gran implicación que hubo por parte del movimiento LGTB.

Por otra parte y en lo que concierne a la política cultural del gobierno español en la época del PSOE, el PSOE no hizo más que dar continuidad al proyecto cultural franquista, mantuvo la visión heredada de la dictadura, favoreció un modelo desideologizado de bienestar e integración de una ciudadanía, un modelo capaz de responder adecuadamente a los retos de una naciente democracia que surgía de una adaptación del sistema anterior a nuevas reglas de juego y no a través de una ruptura institucional. En otras palabras, dando seguimiento al desarrollo del proyecto cultural basado en el modelo de “Estado Cultural” francés de Jack Lang, para el que la cultura es un instrumento de cohesión social (Marzo, 2015: 9).

Así, con el fin de evitar conflictos ideológicos, el gobierno favoreció una transición lo más apaciguadora posible, sirviéndose de diferentes estratagemas y herramientas para lograrlo. Por ejemplo, en el campo de las bellas artes, premiando y subvencionando una visión individualista y, a poder ser, abstracta. Esa estrategia era una forma sutil de no entrar en temas políticos. Como explica muy bien Marzo en su estudio sobre arte y franquismo cuando habla de un proceso tutelado, mercantilista y que busca expandir un arte más artístico y menos político, por explicarlo de alguna forma: “La creación de la vanguardia conservadora de los años 1950 parece anticipar el modelo cultural que asumió el poder a finales de los años 1970, basado, como siempre, en el divorcio entre arte y sociedad, y garantizado, ‘como es natural’, por las instituciones del estado” (Marzo, 2006: 118).

Por otro lado, José Luis Brea hace un interesante análisis de la relación entre el desarrollo de las formas del capitalismo y los cambios de la posición del artista en la sociedad. Partiendo del *capitalismo industrial*, siguiendo con el *capitalismo de consumo* y más, pero nos detendremos aquí, en estas dos etapas. En este momento, tenemos una

España que sufre un proceso de des-industrialización y que camina hacia un capitalismo de consumo.

En la primera etapa, de capitalismo industrial, las vanguardias clásicas desarrollaron prácticas de producción simbólica desplegadas en el ámbito de la visualidad a través de una estética antagonista correlacionada con “el progreso de un reclamo de los derechos de la igualdad” (Brea, 2004: 7).

Hacia los años 1980 la práctica artística antagonista se complicó, el horizonte del artista cambió y ya no era tan claro en contra de qué era su lucha. La burguesía ya no era un enemigo, sino un aliado. En el capitalismo de consumo todo es absorbido por la industria:

De este modo, la dinámica antagonista característica de la primera vanguardia desemboca en un juego un poco trampeado de tensiones de negación y absorción en el que las propias armas de recusación terminan entregadas en manos del enemigo (según una imagen que gustaba de usar Debord) como testimonios de rendición, trofeos cautivos al disidente recuperado (Ibídem, 8).

Este contexto es lo que llevó a la problemática de la constitución del sujeto social y político. Sobre esta problemática el historiador de arte Jorge Luis Marzo expuso claramente que hubo un esfuerzo de neutralizar cualquier fuerza política que la cultura pudiera albergar en el periodo de transición de la dictadura hacia la democracia:

¿Por tanto qué ocurre en la transición española?

Tenemos una dictadura de 40 años, que, curiosamente, la historia del arte y la historia política siempre ha vendido la idea de la dictadura por un lado y los artistas por otro lado. Esto no es verdad, en los años 40 y 50 buena parte, por no decir la mayoría de la vanguardia que no se exilió, que se quedó en España, colaboró abiertamente con el régimen. Antoni Tàpies, Saura, todos fueron colaboracionistas mucho más allá de lo que puedan decir los libros, todos forman parte de las exposiciones. Esto no es relevante para la pregunta que me haces, sino la cuestión que el franquismo entendió que es en la cultura donde podían engendrar una idea de una cierta libertad, de un cierto consenso: hay homosexuales, hay rojos, hay catalanistas, pero en la cultura nadie va a preguntar de qué color eres (Entrevista a Jorge Luis Marzo, 17/04/2015).

Durante los casi cuarenta años en los que Franco estuvo en el poder, la cultura española estaba limitada, encerrada por el providencialismo (Dios), el patriotismo y la dictadura. Aquellos que defendían posturas de izquierdas o no aceptaban estos valores como propios tuvieron que exiliarse para escapar de la cárcel o incluso salvar su vida (Muniesa, 2005: 143). Durante el franquismo aquellos artistas, actores, arquitectos que se quedaron o trabajaron para y de acuerdo con el régimen hicieron lo posible para no molestar. Un ejemplo de esta opción por un exilio interno fue Miró, que se refugió en Palma de Mallorca y que cuando verificó que el franquismo menguaba retomó su compromiso con causas públicas (Ibídem: 154; Boix, 2010: 134).

Ciertamente condicionados por la dictadura, artistas como Saura o Tàpies trabajaron en el franquismo. Seguramente también lo hicieron porque estaban de acuerdo con esta idea, que nos aclaró Marzo, de que la cultura estaba desposeída de ideología y que era desde la misma cultura “neutra” el espacio donde se podría construir la nueva ciudadanía en la nueva democracia:

Cuando llega la democracia, en la transición, hay un mensaje muy claro por parte de la izquierda: Es el hecho de que, gracias a nuestros artistas, cineastas, pintores y actores, escritores y etcétera, hemos podido mantener viva la llama de la democracia durante cuarenta años. Este mito crea la condición a través de la cual los nuevos dirigentes de la democracia consideran que la cultura es el canal por el cual se va a crear la nueva ciudadanía.

Estamos en la fase en que acaba la modernidad o la vanguardia y entramos en el discurso de la post modernidad, de la post. Por tanto, lo que se exige en España es el discurso que ya no esté contaminado por este franquismo o el antifranquismo. Porque parecía que todo lo habías de mirar si este escritor es franquista o antifranquista. Es una necesidad, además se escribe así por parte de los escritores de la gente: “¡No!, ¡juzgarme por mi obra únicamente!, ¡No porque yo haya sido rojo o haya sido facha!” Entonces en este sentido se produce una especie de unificación. Una especie de acuerdo general tácito entre todos los actores políticos de España, conforme la cultura va a ser el lugar donde los ciudadanos van a aprender a ser mejores demócratas (Entrevista a Jorge Luis Marzo, 17/04/2015).

Así que no fue por casualidad que la década de 1980 fue el momento de explosión del mercado artístico español, en el que se fomentará la imagen en el exterior de un “arte

español” que sería el de la representación de la unidad de España, que en la realidad no existe, pero se vehicula a través de esta imagen.

Muchas son las ayudas y subvenciones públicas que en paralelo condujeron a un auge en el mundo editorial vinculado al arte. También fueron muchos los eventos y festivales fomentados. Un ejemplo fue la fundación de la feria internacional de arte contemporáneo, ARCO, en 1982, y que se financió con el objeto de apoyar el desarrollo de un mercado del arte en España e impulsar el coleccionismo tanto privado como institucional y corporativo.

Por eso mismo también fueron muchas las inauguraciones de museos y centros de arte contemporáneo en esta década, en que la cultura era siempre enfocada como un instrumento de cohesión social orientada a compensar la falta de tradición democrática en España. La cultura fue el espacio social donde aprenderíamos como debemos comportarnos en pluralidad. La España empobrecida y debilitada por la guerra civil y la dictadura se abrió a la democracia y miró a los países del norte de Europa como su horizonte, aquel en el que las personas debían ser educadas y cultas.

Jorge Luis Marzo hizo una interesante reflexión sobre cómo la cultura, más específicamente las artes, son tratadas como espacio de cohesión social frente al campo de la educación, en el cual no hay este acuerdo:

Recuerdo que España tenía ocho museos en 1981 y hoy tenemos ciento sesenta y ocho. Entonces es evidente que ha habido un discurso por parte del Estado en construir los museos como lugar de encuentro y de civilidad: no la educación, los museos.

La educación, por ejemplo: tenemos una educación que a cada cinco años ha cambiado de ley. Desde 1982 cada cinco años. La educación es un caballo de batalla ideológico. La iglesia, la izquierda, la derecha, público, privado, es un campo de batalla. La cultura no. La cultura es un acuerdo general que de alguna manera debe estar desideologizado. En cambio, la educación, que sería el lugar natural desde donde crear buenos ciudadanos, ¿Buenos ciudadanos? ¡Lo qué significa esto! Lo que sea, en todo caso la idea de educar a la gente, a las masas... es evidente que en la educación esto no va a ocurrir (Entrevista a Jorge Luis Marzo, 17/04/2015).

La cultura en la nueva democracia también englobaba el paisaje urbano, tenía, entonces, el espacio público como el protagonista, el centro, el lugar en común donde los ciudadanos tenían acceso a la participación social, el espacio donde podían poner en práctica la nueva democracia y sus valores adscritos. Este escenario marcó las direcciones que deberían tomar las políticas artísticas en relación al paisaje urbano en la década de 1980 (Marzo, 2015: 66).

Nos encontramos de este modo ante lo que podríamos llamar artistización de las políticas urbanísticas, es decir, producción de efectos embellecedores del espacio público que han sido demasiadas veces puro maquillaje, destinado al auto enaltecimiento de las instancias políticas o empresariales que han hecho el encargo, o a ocultar fracasos estructurales, cuando no ambas las cosas a la vez (Ibídem, 67).

La transformación de la ciudad en producto

Por supuesto que esa directriz de las nuevas administraciones de enaltecer el espacio público no era casual; era la respuesta directa al aumento de la competencia entre ciudades a partir de la década de 1980. Fue entonces cuando el turismo empezó a ser para muchas ciudades una gran fuente de crecimiento económico, perspectiva que siguió aumentando. La ciudad y su entorno inmediato readquirieron protagonismo como actores activos en el proceso de competencia, la capacidad de una ciudad de tener una identidad propia y ofrecer una imagen de cohesión social jugaba y aún juega mucho a favor en esta competición (González Reverté y Pérez, 2009).

Para Delgado, la evolución de las políticas municipales en la llamada transición democrática se puede reconocer en cuatro etapas: la primera, desde la restauración parlamentaria a la designación de Barcelona como capital olímpica en 1987. La segunda: el paréntesis de crisis inmediatamente posterior a la celebración de los Juegos Olímpicos de 1992, seguida por la tercera, una desaceleración consecuente de las deudas municipales contraídas y la necesidad de acabar proyectos inconclusos. Y finalmente la cuarta fase, que sería la actual, caracterizada por la nueva economía y la renuncia a un proyecto global de ciudad (Delgado, 2007a: 34, 35).

Ahora bien, esta primera etapa a la que se refiere Delgado, se caracterizó por un momento pleno de ilusiones democráticas, fue cuando se materializaban algunas políticas públicas como el PERI de Ciutat Vella, una de las actuaciones de la década de 1980, que en su momento fueron vistas internacionalmente como un ejemplo de actuación urbanística, de renovación y esponjamiento, revitalizador de zonas consideradas víctimas de la degradación social y urbana del núcleo antiguo de Barcelona, ganando en 1996 el concurso de buenas prácticas celebrado en Dubai: pero fue en verdad una política de regeneración urbana poco democrática y que favoreció la expulsión de los vecinos y la gentrificación de los barrios. Estas políticas, que terminaban por fomentar la gentrificación, originadas antes de las olimpiadas, encontraron en los juegos olímpicos una forma de bendición que perdura hasta nuestros días.

Entre los barrios que iban a ser afectados por el PERI de Ciutat Vella estaban los de la Ribera, Sant Pere y Santa Caterina, al oriente de la antigua ciudad amurallada. El sector era habitado por una población de escasos recursos económicos, que se había ampliado con la llegada creciente de inmigrantes pobres (Monnet, 2002).

Empezaron a llevarse a cabo derribos y expropiaciones destinadas a generar nuevos espacios edificados que, lejos de realojar a las familias desalojadas y mejorar sus condiciones de vida, acabaron siendo destinados al asentamiento de clases medias y altas deseosas de sumergirse en un barrio tradicional y de repente elevado a la categoría de “multicultural”, supuestamente “desinfectado” de conflictos y problemas. Las víctimas de tal dinámica: los sectores más vulnerables de la población, en barrios con casi un 40% de las viviendas habitadas por una sola persona mayor. El resultado: una infinidad de pequeñas tragedias individuales o familiares que afectaron a personas que no pudieron mantenerse conforme a los nuevos tiempos urbanísticos para la zona. Siguiendo la misma lógica urbanística se construiría el MACBA a mediados de la década de 1990, orientados por una voluntad de rescatar para el capital privado el casco viejo de Barcelona, aunque siempre en nombre de principios presuntamente superiores, planteados en clave de redención de territorios depauperados tanto urbanística como socialmente (Yúdice, 2008: 47-61).

Jordi Claramonte cuenta como, una vez pasaron los juicios relativos a la insumisión y ya no se podía hacer nada a este respecto, aquellos que estaban muy involucrados con este tipo de movilización empezaron a utilizarlas para las luchas de orden vecinal en contra de la especulación inmobiliaria:

En esta época en España el fascismo dejó de ser tan importante, o tan claro en temas como el ejército y ya apareció un nuevo tipo de problema político que tenía que ver con la especulación urbanística, tenía que ver con la precariedad, en el sentido de que antes donde podías pagarte una casa con 10.000 pesetas, con 60 euros que pagábamos nosotros en Valencia, comenzó a ser imposible, los precios se triplicaron en pocos años. Vaya, España se convirtió ya en un país del capitalismo avanzado donde la opresión funciona a otro nivel, ya no es el fascismo cerril franquista si no el fascismo que te expulsa de tu barrio, que te expulsa de tu gente y que te hace la vida difícil (Entrevista a Jordi Claramonte, 11/03/2016).

La cuestión urbanística: el camino que lleva a la marca y al modelo Barcelona

Centrándonos específicamente en el contexto de Barcelona, es importante tener en cuenta que es una capital que no puede ser capital, puesto que la capital de España es Madrid. En Barcelona, a la burguesía del siglo XIX le interesa el urbanismo, el diseño gráfico, el diseño industrial, una burguesía que quiere una ciudad que esté al mismo nivel de las grandes capitales europeas como Roma, París, Londres, en el momento que aparecen arquitectos como Gaudí y Puig i Cadafalch. De modo que Barcelona entra en esta competencia entre las capitales europeas sin ser capital. El historiador Jorge Luis Marzo nos explica:

Porque en realidad veras que toda la historia del siglo XX, del siglo XIX, ves que cuando se acaba el Eixample, ves que todos los arquitectos dicen: ¡Ajá!, ¿Y esto? ¿Cómo podemos competir contra Praga? ¿Cómo podemos competir contra París, Londres, Roma, que son ciudades barrocas? Madrid, barroca. Barroca significa grandes monumentos y señalización del espacio urbano para generar ritmos de peregrinaje religioso o comercial, y en este sentido es cuando aparece Puig i Cadafalch y muchos arquitectos, Gaudí y etcétera. Comienzan a generar formas barrocas. Esta mentalidad es muy importante para entender qué mentalidad tiene la izquierda en el siglo XX. En el siglo XX la mentalidad es generar esta idea de marca, que lo que hace es generar no una capital de nación, sino una capital de sí misma, que lo que hace es producir civilidad a diferencia de Madrid que es aristócrata. No...

Barcelona es burguesa y por tanto somos útiles. ¿No? Esta idea de utilidad, muy propia, muy reflejada en otras muchas ciudades del norte (Entrevista a Jorge Luis Marzo, 17/04/2015).

Rubén Martínez nos comentó que, si se observa la historia de Barcelona a través de su arquitectura y sus transformaciones urbanísticas, se entiende por qué la proyección de la ciudad hacia afuera es a través de la cultura y de los grandes eventos:

Como el modelo de especialización de Barcelona, en términos económicos, estaba dentro del ciclo turístico inmobiliario del resto del levante de España, podemos decir lo del levante del Mediterráneo, sin duda alguna, Valencia, Barcelona, tal... Como esta era su especialización, el ciclo turístico inmobiliario, lo que le permitía los grandes eventos pues era ampliar este circuito de capital, es decir, pues de repente podías pues instalar la zona Olímpica, digamos, higienizar también ciertas zonas, ampliar circuitos para la inversión financiera externa, y esto la cultura también te lo permite, la cultura es un mercado que tiene una proyección hacia fuera, a través de un relato, una narrativa de ciudad mediterránea, etcétera, que atrae turismo y por otro lado también es una forma de construir... (Entrevista a Rubén Martínez, 27/05/2016).

Las ferias y congresos fueron las plataformas y las excusas para las grandes remodelaciones de la ciudad, así como también la forma de poner la ciudad a disposición de los intereses del capitalismo inmobiliario y financiero internacional: la primera Exposición Universal de 1888, la segunda Exposición Universal en 1929, el Congreso Eucarístico Internacional de 1952, las Olimpiadas en 1992, el Fórum Universal de las Culturas de 2004. Esa forma de actuar, siguiendo una clave internacionalizadora, fue mantenida por sucesivos alcaldes de los ayuntamientos franquistas y se concretará en el lema acuñado durante el mandato del alcalde franquista José María de Porcioles: “Barcelona, ciudad de Ferias y Congresos” (Delgado, 2014). También los alcaldes de la democracia continuarán este planteamiento. Un ejemplo es Pasqual Maragall, que trabajó como técnico en la administración de Porcioles. En 1982, Pasqual Maragall fue elegido alcalde de Barcelona y fue quien impulsó el “modelo Barcelona”. En 1985 se creó una comisión del ayuntamiento para mejorar el paisaje urbano, de la que nació la exitosa campaña: “¡Barcelona ponte guapa!”. Un año después Barcelona fue elegida como ciudad organizadora de la XXV Olimpiada, que se realizó en 1992.

Rubén Martínez nos condujo hasta los planes estratégicos de cultura de la ciudad de Barcelona. El Plan Estratégico de Cultura, según informa la página electrónica del Ayuntamiento de Barcelona, es un pacto “entre los distintos actores que intervienen en el desarrollo cultural de Barcelona, que marca las líneas estratégicas de futuro para la ciudad en el ámbito cultural”. El primer Plan Estratégico de Cultura de Barcelona se definió a lo largo de 1998 y se aprobó en mayo de 1999. En 2006 el plan fue revisado y actualizado.

El texto del nuevo *Plan Estratégico de Cultura de Barcelona, Nuevos Acentos 2006*, explica brevemente en su introducción que entre 1979 y 1985, con la llegada de la democracia a los ayuntamientos, se desarrolló una transformación de carácter político que consistió en la regularización de las actividades culturales contrarias al régimen franquista, es decir, la salida de la clandestinidad. En este momento el acento de las políticas culturales fue el de la democratización de la cultura y el equipamiento emblemático era el *centro cívico*, que tiene la misión de aproximar la cultura a todos los barrios y trabajar para la cohesión social en cada uno.

Nos equivocamos si pensamos que la cultura como fuente de beneficios económicos es un fenómeno relativamente reciente, ya estaba presente en 1920 en el movimiento cultural e ideológico Noucentisme, que fue y es todavía una gran referencia para las políticas culturales en Barcelona y Cataluña, en su modelo de institucionalización cultural, sus planes de regeneración y modernización urbanas que exigió, en su momento, el nuevo liderazgo del capitalismo financiero e industrial. El Noucentisme anticipó la utilización de la cultura como “entidad superior en nombre de la cual calmar y sublimar la dimensión más pasional de las ciudades” (Delgado, 2008). También, el Noucentisme fue un precedente de la visión de la ciudad como producto dinámico que enamoraría al visitante y daría prestigio a la ciudad, ya que más allá de su aplicación en la arquitectura, también contemplaba el desarrollo de políticas culturales que promoviesen la apropiación y la ocupación del espacio público, motivo por el que apoyaban las fiestas y las manifestaciones culturales en la calle: “La nueva ciudad ofrecía la oportunidad de mitificar la vida urbana en clave de nación y ofrecerla como símbolo de

civismo y catalanidad. La ciudad era considerada generadora de cultura” (Marzo, 2007: 136).

Entre los años 1986 y 1995 Barcelona sufrió una transformación de carácter económico, pasó de ser una ciudad industrial a una ciudad de servicios. La elección en 1986 de Barcelona como sede de los Juegos Olímpicos de 1992 generó muchas transformaciones físicas y afectó de manera masiva en el desarrollo urbanístico de la ciudad. El acento de las políticas culturales en este periodo estaba en equipamientos e infraestructuras de capitalidad, en la creación de las grandes infraestructuras culturales nacionales en Barcelona. Esta apuesta se culmina en el período entre 1996 y 2004 cuando, según el *Plan Estratégico de Cultura de Barcelona, Nuevos Acentos 2006*, se produjo una tercera transformación urbana que tuvo como eje central la consideración de la cultura como motor de desarrollo de la ciudad. Fue el momento en que se creó el Instituto de Cultura de Barcelona como organismo que lidera las políticas culturales en Barcelona.

El espíritu olímpico se apodera de Barcelona

Ahora bien, si nos ponemos en el lugar de aquellos a quienes interesa la lógica comercial de las ferias y festivales, podemos pensar la magnitud que tenía el proyecto olímpico en estos términos. Autores como Mari Paz Balibrea, Santi Lopez Petit, Horacio Capel, entre otros, señalan que a partir del momento en que Barcelona fue nominada en 1986 por el Comité Olímpico para organizar los Juegos Olímpicos de 1992, se empezó a crear la marca Barcelona. Esto significó la puesta en marcha de una estrategia de “marketing urbano” junto a una gran transformación urbanística, económica y social de la ciudad, enfocada a situarla como ciudad capital cultural europea dentro la globalización neoliberal (Espai en Blanc, 2004; López Petit 2007; Capel, 2007; Delgado, 2004).

Poco a poco quedó clara la transformación de la ciudad en un producto, se realizaron numerosas reformas urbanas, se modernizaron partes de la ciudad o zonas conectadas a la misma como, por ejemplo, el aeropuerto de El Prat. Se “regeneró” una

zona del Poblenou para la construcción de la Villa Olímpica. Se crearon nuevos hoteles y se reformaron algunos de los que ya existían. Se construyeron nuevas y modernas instalaciones deportivas, como el Palau Sant Jordi y el Puerto Olímpico. Se construyeron cinturones de circunvalación, remodelaron la fachada litoral. La ciudad se abrió al mar. La apuesta por el diseño y la innovación, así como la vinculación del urbanismo con los valores ecológicos y la sostenibilidad, tenían como objetivo convertir la capital catalana en una de las ciudades europeas más punteras en el terreno urbanístico, hecho que ha sido reconocido más tarde con numerosos premios y distinciones, como el Premio Príncipe de Gales de Urbanismo de la Universidad de Harvard (1990) y la Medalla de Oro del Real Instituto de Arquitectos Británicos (RIBA) en 1999. Es así como Barcelona sufre una exagerada promoción a partir de una estrategia de marketing urbano cuyo el objetivo es la venta de la propia ciudad³ (Delgado, 2007a).

El proyecto olímpico para el 1992 siguió las directrices de las nuevas administraciones surgidas tras la dictadura, pero que a su vez cambiaban poco o nada los planos diseñados en la dictadura: la exaltación del “espacio público”, y la artistización de las políticas públicas urbanísticas. La transformación de Barcelona en una ciudad de servicios y atracciones turísticas (Delgado, 2007a; Marzo, 2015). Además, el proyecto olímpico del 1992 se contemplaba como una herramienta más de la transición democrática:

Uno de los elementos clave que se desprende de la documentación consultada (aunque no quede expresamente explicitado) fue el de considerar a los Juegos como una herramienta que ayudara a pasar la página gris que significaban las cuatro décadas de gobierno militar en España. Barcelona’92 se veía como una oportunidad para la modernización del país y de la ciudad, y una aproximación a los estándares europeos, económicos y sociales (Pasqual, Serrano y Trillas, 2012: 30, 31).

³ De algún modo, ahí comenzó el nacimiento de la “marca Barcelona”, que será paradójicamente una marca registrada veinte años después (Sáez, Mediano Serrano y Elizagarate Gutiérrez, 2011: 125-156) por el Ayuntamiento de Barcelona.

Barcelona en su opulencia pre-olímpica y de nueva democracia, premió la inauguración del Centro de Arte Santa Mónica, un espacio de la Generalitat, espacio apodado de “la antesala del MACBA” (Museu d’Art Contemporani de Barcelona). También, el consorcio formado por la Diputación de Barcelona y el Ayuntamiento de Barcelona, aprobó la creación del CCCB (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona), en el marco de un proyecto de rehabilitación del barrio del Raval y de sus edificios históricos, con la intención de ubicar un complejo de cultura contemporánea en la antigua Casa de Caridad. Así mismo, cayó sobre Barcelona una verdadera lluvia de esculturas en los espacios públicos de la ciudad, un proyecto comisionado por Gloria Moure del cual son algunos ejemplos la gigantesca *Caja de Cerillas* de Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen; la *Cara de Barcelona* de Roy Lichtenstein; la *Estrella herida* de Rebecca Horn y el *Pez* de Frank O. Gehry, entre otras obras. Fueron muchas las críticas que se hicieron en aquel momento a Moure y su proyecto, especialmente por la completa falta de conexión de las obras con el territorio, la transformación del espacio público en parque temático, la pérdida de la identidad local. Barcelona era la nueva víctima de la tematización que conocieron tantas ciudades. “Finalmente” la ciudad tenía las obras de arte necesarias para subir su nivel artístico internacional.⁴

La verdad es que el clima preolímpico en Barcelona era el de un consenso poco saludable, puesto que a la mayor parte de las personas se les escapaba esta importante dimensión especulativa, directamente vinculada al montaje olímpico y que tendría una afectación directa sobre sus vidas. Pocas eran las protestas en contra del gran evento deportivo, y las que hubo, fueron reprimidas con brutalidad con el fin de que no

⁴ Aprovechamos aquí para abundar en una interesante reflexión a la par que crítica que presenta Martí Perán sobre el carácter permanente del arte público frente a las posibilidades cambiantes del arte efímero en el espacio público: “En oposición a esta pétreo tradición, parece sensato pensar que las actuaciones de arte público más pertinentes deben adecuarse a la fugacidad propio de lo urbano. Que las intervenciones o actuaciones sean de carácter efímero no implica ningún formato específico de temporalidad, naturalmente este extremo dependerá del registro de cada proyecto, abriendo una brecha que puede contemplar desde las denominadas “esculturas de un minuto” hasta laboriosos procesos de interacción con una comunidad que pueden prolongarse durante años. La cuestión, en cualquier caso, pasó por celebrar esta suerte de triunfo del tiempo – el lugar del acontecimiento real, vívido y en directo – frente al espacio – el lugar donde se dibujaron y predeterminaron los comportamientos” (Perán, 2012).

perturbasen el espectáculo. Las consecuencias de aquella gran transformación son patentes y conocidas hoy por sus habitantes, pero en aquel entonces había una voz unísona favorable por parte de la opinión pública. Pocas eran las voces que se levantaban para denunciar que el precio que pagarían por todo aquel festín, sería muy alto. Los activistas daban la voz de alerta, aunque esa voz fuera incipiente y desarticulada frente al gran consenso que generaba el proyecto Olímpico. El camino que tomaban las políticas culturales en España y el trabajo de los activistas en la denuncia de las consecuencias de esta política, según Expósito, fue el siguiente:

1991-1994 es el período en el que se dirime una inflexión histórica. En 1991 comienzan a manifestarse una serie de experiencias artísticas que atacan a “1992” como signo, conscientes de la importancia política que adquiriría ese año, apoteosis de celebraciones institucionales (sustancialmente el V Centenario del Descubrimiento de América, la Exposición Universal de Sevilla, los Juegos Olímpicos de Barcelona y la Capitalidad Cultural Europea de Madrid). “1992” se convierte en una diana material y simbólica para acometer una crítica, aún entonces en muchos aspectos incipiente e inarticulada, de las políticas culturales dominantes instauradas durante la década precedente y, a través de ellas, del modelo de democracia realmente existente erigido en la era socialdemócrata, cuyos pilares se hundían en los procesos de transición política de los años setenta (Expósito, 2005: 148).

Finalmente, en 1992 se celebran los juegos Olímpicos en Barcelona, vivenciados como un éxito. El resultado de las enormes inversiones en recursos informáticos y tecnológicos consigue el objetivo mundial de transformar los Juegos Olímpicos en evento global: la ceremonia de inauguración, a cargo de La Fura dels Baus, con música del creador Carles Santos (uno de los miembros del Grup de Treball) será seguida por 3.500 millones de espectadores. Cobi, la mascota simpática y naif diseñada por Mariscal, corona el evento con un toque posmoderno (Marzo, 2015: 659).

Pasadas las olimpiadas el clima social despertó sensiblemente del sueño. Una importante recesión económica se palpaba en el ambiente, y las políticas del último gobierno de Felipe González afectaron especialmente a la gente joven, que sufrió mayoritariamente las consecuencias en forma de una reforma laboral apuntalada con contratos basura, ETTs, nuevas escalas salariales, despidos más económicos, y, en

definitiva, más precariedad en un mundo laboral que nunca había dejado de ser lo que era: una forma de explotación social más.

En este contexto creció el movimiento de ocupación de casas, edificios, masías desocupados, el movimiento okupa, que transformó muchos de estos espacios abandonados en Centros Sociales Okupados Auto-gestionados (CSOA), transformándolos en espacios de encuentro y generación de ideas, acciones, iniciativas y movimientos políticos. Esta forma de hacer política fue resultado de un cambio generacional que hunde sus raíces en la larga tradición de los centros obreros y libertarios.

Es a partir de las olimpiadas que la ciudad se abrió al turismo, en consecuencia, ciertos espacios urbanos fueron “secuestrados” por los turistas. Es fácil hoy en día entender que, en gran medida, las reformas realizadas en las olimpiadas estaban pensadas para situar Barcelona entre las ciudades más turísticas del mundo y no tanto para mejorar la calidad de vida de los habitantes de la ciudad, pero en aquel entonces no era tan fácil verlo. Otra grave consecuencia fue el aumento de la especulación inmobiliaria, al constituirse los juegos olímpicos como el tiro de salida de la hiper-valorización inmobiliaria en la que Barcelona sigue inmersa.

Hay que destacar que Barcelona fue víctima de su propio éxito: el trabajo realizado y los reconocimientos recibidos por el proyecto olímpico exitoso, ya que fueron las primeras olimpiadas de la historia que además de transformar la ciudad no tenían déficit, en conjunto estos factores han llevado a la exportación del «Modelo Barcelona», que ha servido de guía para numerosas ciudades que han emprendido caminos parecidos. El reverso estaba en las dinámicas de especulación, desahucios y destrucción de barrios, con la consiguiente exclusión y miseria asociadas y en el que la cultura jugaba un importante papel como eje transversal que recorría y daba sentido a las transformaciones urbanísticas de la ciudad contribuyendo a su legitimación.

Martínez comenta que después de formarse en la universidad, junto a otros amigos, publicaron un libro, *Producta 50* (2007), una crítica al modelo Barcelona, especialmente al papel de la cultura en el modelo de gobernanza de la ciudad y a como la

cultura servía como un pretexto para la culminación de procesos económicos y políticos, al contrario de ser una inversión en la formación de las personas, la cultura era apenas un pretexto, un recurso, tal como critican Yúdice y Toby Miller.

Volviendo a la cuestión de la creación de la marca Barcelona, la publicación colectiva *La otra cara del "Fòrum de les Cultures S. A."*, denunció, años más tarde, cómo la cultura popular de Barcelona fue expropiada, dejó de pertenecer a los barceloneses y pasó a pertenecer al capital, alertaban que la ciudad pasaba a ser un producto en una campaña de marketing:

No se trata de que seamos turistas en nuestra propia ciudad. Si fuera únicamente eso hablaríamos de una simple sensación. Lo que la marca Barcelona expresa es que la ciudad pertenece al capital. Que toda ella está concebida y construida para que el capital pueda valorizarse y multiplicarse. La marca nos desposee así de lo nuestro. No es que antes Barcelona fuera nuestra, pero sí que podía –y, en ciertos momentos, conseguía– llegar a serlo. Aunque sólo en ciertos momentos, cuando la calle era una fiesta de fuego. ¿Alguien se acuerda de la «Rosa de foc»? Si la marca Barcelona fuera solo una imposición exterior sería fácil rechazarla. Lo que ocurre es que se trata de una auténtica creación colectiva, expropiada por el capital mediante un instrumento, la marca, que es un fenómeno comercial pero sobre todo comunicativo (Ariadna Pi et al., 2004:37).

El crítico de arte canadiense establecido en Barcelona Jeffrey Swartz nos ofrece una mirada crítica sobre la utilización económica de la ciudad y su transformación en marca y en modelo urbanístico. En su opinión el modelo Barcelona proporciona gran prestigio exterior a la ciudad, con varios premios internacionales de arquitectura y una marca urbana fundamentada en las soluciones de la planificación urbanística, pero por otra parte es un modelo que proporcionó la destrucción de barrios históricos y la pérdida de la herencia industrial y consecuentemente la memoria de la clase trabajadora. Además, el modelo Barcelona favorecía una especulación inmobiliaria desenfrenada y la idea de la ciudad escaparate (Swartz, 2010:129).

El movimiento Okupa

Tomando como referencia la dictadura, hubo un dilatado período de “paz social” que se prolongó durante los años 1980 y una parte de los años 1990, vinculado en buena parte a la desmovilización de lo que había sido las corrientes de protesta vecinal y por otra parte la propia consciencia de la derrota de la izquierda simbolizada por la caída del muro de Berlín. Tras de ese extenso periodo, se produjeron una serie de acontecimientos que advierten de la revitalización de la política activa, de la cual una expresión evidente fue seguramente el movimiento okupa (o *squatters* en inglés).

En la década de 1980 ya se detectaban las primeras ocupaciones por ideología, es decir, la ocupación más allá de lo que podría resumirse en la necesidad de un espacio en el cual habitar. Capel relaciona la emergencia del movimiento okupa con la escasez de vivienda cuando a la vez existen un gran número de viviendas vacías –no disponibles para ser habitadas-. El autor también destaca que puede haber ocupación de viviendas no relacionadas con el movimiento okupa (*squatters*) (Capel, 2013: 36). En Barcelona, la primera okupación ocurrió en el barrio de Gràcia, en 1984, con referentes del movimiento *squatter*, estética e ideología punk anticapitalista (Ibarra, Martí, y Gomà , 2002: 191).

El periodista Daniel Ayllón, en un artículo de prensa digital, explicaba en 2014 como el Colectivo Squatter de Barcelona –CSB, una veintena de chavales de entre 16 y 24 años, un viernes por la noche de 1984, okuparon cargados de escobas, brochas y colchones un pequeño edificio de la calle Torrent de l’Olla. Era un antiguo ambulatorio que llevaba 18 años abandonado. Uno de aquellos chavales que se hace llamar Joni D. recuerda:

“En los últimos cinco años, hay mucha gente que se ha dado cuenta de lo que planteábamos hace 30 años. En el fondo, la PAH está haciendo lo que nosotros: organizar las demandas individuales de forma colectiva... y actuar. No éramos unos visionarios, pero pusimos sobre la mesa el problema y una solución real” (Ayllon, 2014).

Pero debido al carácter demasiado efímero de esta primera okupación, que duró apenas unas pocas horas, la que fue considerada primera casa okupa de la ciudad fue el Centro Social Okupado en la calle Cros número 10 en el barrio de Sants, en aquel entonces conocido como l'Ateneu Alternatiu i Llibertari de Sants. Fue okupado por gente mayoritariamente joven y tuvo un carácter libertario, además ofrecía apoyo a presos políticos, difusión de la lucha insumisa, el derecho de los animales, entre otros. También será una importante referencia y precedente para las ocupaciones que la siguen. Así, en 1989 se ocupó el edificio de un antiguo puesto de vigilancia de la Guardia Civil, situado entre el barrio de Gràcia y el Parc Güell. Este centro social fue conocido como la Kasa de la Muntanya, hoy una de las casas okupas más antiguas de Europa y durante mucho tiempo un icono del movimiento okupa (Fernández Gómez, 2009).

Durante la década de 1990 el movimiento okupa creció de forma constante en toda Cataluña. Si a principios de 1994 se estimaba que había unos treinta centros y casas okupadas, en el año 1996 esta cifra se dobló, rondando ya los sesenta. “De manera constante, los desalojos son seguidos de nuevas okupaciones, con un saldo siempre superior de okupaciones que de desalojos. La represión no es demasiado dura, ni siquiera es considerada como un delito” (Ibídem: 109).



Figura nº 6: Fachada del centro Cros10, Barcelona, (foto: autor desconocido en en Ayllon, 2014.).

Parece interesante hacer una aproximación al movimiento okupa de aquellos años a través del relato de Leónidas Martín que, en su ciudad de origen, Zaragoza, y desde los 15 años, se vio involucrado con el activismo, las luchas antimilitaristas, por la insumisión y por la okupación. En sus palabras podemos observar la relación y la relación del artista con el movimiento okupa:

Después me fui estudiar arte y entonces descubrí todo el arte, lo estudié, lo fui descubriendo, y se daba una paradoja: El Leo activista y el Leo artista.

El arte, así, como aislado, me interesó poco. Enseguida dejó de interesarme el mundo, la carrera artística y toda esta cuestión. Sí que hice cosas por ahí en este sentido, pero enseguida me dejó de interesar, no encontré mucho sentido. Por otra parte, tampoco encontraba sentido en el activismo como lo había conocido hasta este momento.

Entonces, iba buscando una manera de combinar estas dos cosas, que eran las dos que me interesaban a mí y que dejasen de ser cosas aisladas. Cuando uno hacía algo cultural en un centro okupa, pues tenía que bajar los estándares... Pues entonces se hacía un arte utilitario: “¿Qué necesitas? ¿Un grafiti?” pues se hacía un grafiti... Era siempre esta cuestión, que la aportación así, más libre, se dejaba a un lado, porque se estaba siempre con otra cosa que tenía que ver con la utilidad política, el asunto.

Uno se sentía muy limitado en este espacio, entonces se subjetivaba como activista. Y en el mundo del arte sucedía lo contrario: tú podías desarrollar una actividad muy extensa pero no tenía ninguna vinculación con el social, estaba desarticulada, se quedaba en una esfera completamente aislada y tal. Entonces se dio una contradicción (Entrevista a Leónidas Martín, 9/03/2016).

El movimiento okupa era y es hasta hoy un movimiento mundial, aunque ha tenido más éxito en Europa y en estos momentos tiene mucha menos potencia que en las décadas de 1980, 1990 y 2000. Simona Levi nos narró su experiencia en diferentes casas okupas y la importancia que tuvieron en su formación personal:

Yo llegué en los noventa, de Italia, porque vengo, que era una ciudad muy triste – Turín- porque se desmantelaba la Fiat, que era lo que daba de comer a toda la gente. Vengo de un ambiente de okupas muy creativos, muy rebeldes, que me han enseñado mucho. Muy rebeldes y muy desesperados también. Muchos de ellos se han muerto de heroína entremedio en Italia. Muchos de ellos están okupando todavía en esta ciudad de Italia, que es una ciudad muy dura. Yo, a ellos, les debo mucho. Aprendí mucho con ellos (Entrevista Simona Levi, 29/03/2016).

Más tarde, Levi vive en una conocida okupación de Ámsterdam

Al mismo tiempo, he vivido mitad en Holanda, en una okupa muy grande básicamente de artistas. También allí aprendí mucho. Éramos básicamente setenta, ochenta personas en pleno Ámsterdam. Entonces, de todo esto aprendí mucho y empecé a hacer mis obras de teatro (Entrevista Simona Levi, 29/03/2016).

El Desalojo del Cine Princesa

El 3 de marzo de 1996 se celebraron las elecciones generales legislativas de España, en las cuales el aún entonces presidente del Gobierno, Felipe González, del PSOE, perdió las elecciones a favor del Partido Popular, siendo su líder en aquel momento José María Aznar. Felipe González gobernó desde en España desde 1982, hasta perder las elecciones generales de 1996.

Ese mismo mes de marzo, el movimiento okupa comenzó a habitar el Cine Princesa, un decrepito edificio construido a finales de los años 1920, de planta baja y terraza, en pleno casco histórico de la ciudad. Según publicó El País, el propietario del cine Princesa “no usaba el edificio desde el año 1991” (Noguer, 2003).

La ocupación se convirtió rápidamente en el emblema del movimiento en Catalunya y en un foco de cultura alternativa. Fue desocupado siete meses después, el 28 de octubre de 1996, en una espectacular y desproporcionada actuación policial iniciada en plena madrugada con gran despliegue de medios antidisturbios -entre los cuales incluso un helicóptero policial posado encima del desvencijado edificio e iluminando la zona con sus focos desde las alturas-, obligando a cortar el tráfico en la céntrica Vía Layetana, junto a la sede de Comisiones Obreras. Donde estaba ubicado el antiguo cine, hoy se levanta un moderno edificio de oficinas alquilado en parte por la Administración catalana (Ibídem).



Figura nº 7: La repressió no frenará la okupació, Col·lectiu Cruilla
(foto Jordi Tarrés, Illacrua, núm 39, contraportada, 1996)

La espectacularidad del desalojo y la desproporción de los medios utilizados por los agentes antidisturbios provocó una corriente social y popular favorable al movimiento okupa y desencadenó una serie de multitudinarias manifestaciones, algunas de las cuales se desarrollaron violentamente. En el desalojo del cine Princesa hubo más violencia que arte. De hecho, no era una okupación que destacara por la vertiente artística o creativa. Y fue por la violencia y la desproporcionalidad ejercida por parte de la policía que el movimiento okupa alcanzó sus gloriosos “15 minutos de fama”, y “okupó” los titulares tanto en la prensa televisiva como en la prensa escrita, ganándose a la opinión pública.

Todo este impacto generó al movimiento una oportunidad política y de posicionamiento social que perduró hasta que tomaron la escena los movimientos antiglobalización tres años después en Seattle, con la ola de protestas contra la Organización Mundial del Comercio, pasando entonces este movimiento al centro de otro

tipo de enfoque recibido por los medios de comunicación y por consecuencia también de la sociedad.

El alcalde, Pasqual Maragall, afirmó en aquel entonces que los okupas habían perdido el respeto a los vecinos y con ello la legitimidad de su conducta. Según los vecinos, la actuación policial fue desproporcionada: “Era como matar moscas a cañonazos. Lo que había en el interior del cine eran jóvenes que defienden el derecho a la vivienda, no mafiosos o terroristas”. Una mayoría de organizaciones juveniles de los partidos catalanes, salvo las del Partido Popular, criticaron la “desmedida” intervención policial (Pascual, 1996).

El desalojo del cine princesa, marcó también el inicio de la criminalización del movimiento okupa: hasta aquel momento, la ocupación de una propiedad deshabitada era juzgada por el Código Civil, no era un delito penal. En 1994 el gobierno de Felipe González se mostraba partidario de reformar el Código Penal criminalizando esta actividad. La aprobación de la reforma se llevó a cabo el 25 de mayo de 1996, poco después de la ocupación del cine Princesa. Esta reforma convirtió en crimen la okupación así como otras luchas por ejemplo la insumisión.

En resumen, este nuevo Código Penal significaba un endurecimiento generalizado de la represión por parte del Estado, a diferencia de la insumisión, que podía acarrear la inhabilitación para cargos públicos y multas, las cuales si no se pagaban significaban detenciones de fines de semana y trabajos sociales. En el caso de la okupación, esta pasaba a ser juzgada por la vía penal y, por tanto, pasaba a contemplar la posibilidad de entrar en prisión (Fernández Gómez, 2009: 116).

Aquel momento, señalado por el desalojo del Cine Princesa, también marcó una transformación en el movimiento okupa: se sumaron las simpatías al movimiento, el tejido asociativo y las asociaciones de vecinos entre otros. El desalojo del cine Princesa fue considerado por el movimiento okupa como una victoria.

ii. El Movimiento de Movimientos

En todos los lugares

El desalojo del cine Princesa marca un momento de empoderamiento del movimiento okupa barcelonés y el inicio de una mayor complicidad de la opinión pública, momento a partir del cual aumentó aún más el intercambio y la participación con los movimientos de resistencia. Los okupas de Barcelona acabaron entrando en contacto con diversos movimientos que participaron en los Días de Acción Global.

En el capítulo anterior se abordó como tema central el contexto que desembocó en el conflicto entorno al desalojo del cine Princesa, o sea entre el movimiento okupa y el gobierno de la ciudad y del estado español. Lo que no sabíamos en 1996, en la desokupación del cine Princesa, es que aquel desalojo sería apenas un señal más de un gran movimiento que emergía en Barcelona y en muchas otras ciudades de todo el mundo.

Un ejemplo de esta emergencia de un gran movimiento de resistencia en Barcelona fue la fundación, dos años antes del desalojo, en 1994, del proveedor de servicios de Internet Nodo50, un proveedor sin ánimo de lucro y orientado a los movimientos sociales. Era, también, un proyecto de contra-información que visibilizó discursos insurgentes y que aún sigue activo.

El aumento de los movimientos de resistencia se debió, entre otros factores, a que después de la caída del muro de Berlín el capitalismo entró en una nueva etapa que se caracterizó por la privatización de empresas públicas, liberalización del mercado, supresión de derechos laborales, siendo muchas de estas reformas impulsadas especialmente por los gobiernos de Margaret Thatcher y Ronald Reagan. Reformas que conformaron una a una lo que se pasaría a llamar neoliberalismo. Reacciones a este nuevo modelo económico emergieron en diversas partes del mundo, grupos, colectivos, asociaciones, sindicatos, movimientos y más movimientos, iniciándose un periodo de manifestaciones de ámbito global.

La investigación de los orígenes del Movimiento de Movimientos nos llevó a identificar sus primeros gérmenes en la cultura suburbana, en las fiestas *raves*, en el movimiento okupa o *squad*, en los *infoshops* anarquistas que eran especies de tiendas, librerías o bibliotecas en las que se podía acceder a toda una serie de publicaciones alternativas. En el contexto de los Centro Sociales Okupados (CSO) de Europa y Estados Unidos emergió toda una cultura de fiestas, encuentros, charlas y se experimentaron otras formas vivir, alternativas al sistema capitalista. Todo este contexto exploratorio de libertad, experimentación e información llevó a estos grupos a percibir que había otros parecidos a ellos, que eran muchos más. Eso sirvió de base para un sentimiento creciente de empoderamiento y catalizó en estos grupos⁵ una cierta unión entre ellos a través de las redes y encuentros. En conjunto sus acciones estaban orientadas a un objetivo común: cuestionar el *statu quo*.

No es el objeto de esta investigación profundizar en la importancia de los *infoshops*, o de los CSO, pero es importante destacar que ahí estaba el germen de todo este movimiento, ahí, en este espacio “libre”, con personas dispuestas y disponibles para generar crítica y debate, para reunirse y dinamizar acción al respecto. Dicho de otra forma, desde la lógica de la explotación, aquellas personas sujetas a patrones productivos del tipo: jornada laboral de ocho a doce horas, y el resto del tiempo sujetas a la gestión de cargas familiares o similares, no podrían permitirse dedicar sus esfuerzos a exigir cambios en el mundo. Pero, si la persona no tiene que trabajar ocho horas, o doce horas, para pagar su vivienda y su subsistencia, podía dedicar este tiempo a otras actividades. Se hace evidente la importancia de esta libertad para poder “apropiarse de la propia vida” como explica Gala Pin, activista y, actualmente, concejala del Distrito de Ciutat Vella de Barcelona:

Para mí, todo han sido escuelas políticas, donde he aprendido todo lo que sé ahora y muchas de las cosas que no sé reconocer. Pero... Y otro de los ejes

⁵ Esas corrientes fueron criticadas, más tarde, como el germen del ciudadanía.

conductores, es apropiarse de la propia vida, que aquí tiene diferentes fases en las que okupar, tiene que ver mucho con eso, la disposición de tu tiempo, okupar te permite tener trabajos precarios para no tener que pagar el alquiler y dedicarte a cosas. Dicen: ¡es que no trabajáis! No, yo curro mucho, lo único es que no curro de manera remunerada (Entrevista a Gala Pin, 14/06/2017).

Siguiendo, a modo de introducción, el Movimiento de Movimientos es heredero de las estrategias utilizadas en los movimientos contraculturales de los años de 1960 y 1970 y de los movimientos surgidos a la raíz de la crisis del SIDA (1980) sobre todo en EEUU, donde el movimiento Act Up (AIDS Coalition to Unleash Power, en castellano Coalición del sida para desatar el poder) fue uno de los primeros movimientos sociales de nuevo ciclo que hizo uso de la acción directa. Además fue, en este contexto, capaz de concienciar a las personas de que lo que a primera vista se entendía como un “problema” individual era, en verdad, un “problema” colectivo y sistémico. Act Up impulsó la lucha activista por la concienciación sobre el SIDA, buscó la promoción de leyes favorables a las personas afectadas y apoyó a los enfermos, así como la promoción de investigación científica en los EEUU. Expósito señala una importancia fundacional del arte de acción política en Act Up, citó como ejemplo sus carteles negros con un triángulo equilátero invertido, símbolo utilizado anteriormente en los campos de concentración alemanes para identificar a los homosexuales. Act Up dio un nuevo uso a este símbolo cuando encoló estos carteles a finales de la década de 1980 sobre las paredes de las calles de Nueva York. Con esta acción, este símbolo rápidamente se convirtió en el logotipo identificador del movimiento en ámbito internacional:

Act Up se ha caracterizado desde sus inicios por dos aspectos definitorios de los movimientos sociales que han venido naciendo en el interior de las crisis sociales provocadas por la hegemonía neoliberal en el actual ciclo histórico. Por una parte, se trata de un movimiento que abre un espacio antes inexistente de solidaridad y apoyo mutuo, donde el impacto de una crisis social sobre la afectividad y las vidas privadas de los sujetos puede ser mitigado mediante una puesta en común de la experiencia: un lugar donde trabajar juntos sobre la dimensión molecular de la existencia. Pero ese espacio común afectivo, por otra parte, se convierte en una precondition de la emergencia política colectiva: la crisis vivida como una experiencia privada o un problema particular de ciertos colectivos se transforma en conflicto público, que busca disputar hegemonías e influir en las relaciones sociales de poder. Proceso

instituyente y antagonismo, construcción de un nuevo común y movimiento de presión pública: entre esos dos tipos de procesos oscila por lo general la política autónoma del nuevo ciclo de movimientos (Expósito, 2014: 3).

Otro ejemplo, en la misma línea activista y absolutamente fundamental para sentar las bases para el arte de acción política será la lucha feminista, la cual tiene entre sus representantes artísticos el colectivo Guerrilla Girls.

Así, poco a poco, se fueron sumando elementos -activismo, acción directa-, configurando la forma de actuar que fue característica del Movimiento de Movimientos, el activismo como una postura política autónoma de partidos políticos oficiales y más vinculada a una causa. A esto se suma la concienciación de que muchos problemas que a primera vista parecían individuales, al fin eran colectivos y sistémicos. La respuesta fue la acción directa, la reivindicación, la manifestación. De este modo, en acciones reivindicativas, la política pasó a ser un fenómeno que trascendió las clases sociales y los partidos políticos, que empezó a estructurarse de una nueva forma diferente de lo que habían sido las luchas organizadas por sindicatos. La lucha política encontró otra vía que se centró en causas sociales que afectaban a una gran porción de la sociedad, se comenzó a hablar de afectación. Y el activismo como respuesta política ganó aún más fuerza.

Fueron incontables los brotes de este movimiento que, tomando la idea de Deleuze y Guattari, podríamos definir como un rizoma que, de manera progresiva, emergió en diferentes partes del mundo. Acciones de resistencia como las citadas, y otras también, como por ejemplo las Madres de la Plaza de Mayo, otro movimiento sin partidos políticos que emerge de la sociedad por una afectación común. O el movimiento zapatista, el antimilitarismo, la lucha contra los transgénicos, la Vía Campesina. De forma lenta pero continua estos movimientos fueron emergiendo, diferentes formas de resistencia, pero con muchos otros puntos en común.

Uno de los primeros encuentros mundiales de activistas fue en 1996 cuando el movimiento zapatista invitó a activistas e intelectuales de todo el mundo a un encuentro internacional en Chiapas, México, con el objetivo de debatir estrategias y problemas

comunes y soluciones. Estuvieron presentes en este encuentro cerca de seis mil personas (Pasquinelli, ed., 2002).

Oriana Eliçabe tuvo la oportunidad de estar en Chiapas en el levantamiento zapatista, y nos habló de la influencia de este movimiento en su trayectoria personal. Ella destaca la forma de acción del zapatismo como un ejemplo revolucionario que empoderó a las personas sin buscar la toma de poder. Eliçabe, en entrevista para esta investigación, nos explicó que cuando trabajaba para la agencia France Press, fue enviada a México un año después de comenzar la guerra, donde estuvo durante seis años, de los cuales tres entre 1995 y 1999 en Chiapas en plena época del levantamiento zapatista, en el que ella se movía todo el tiempo por todas las comunidades documentando todo el proceso. Durante estos años ella vivenció en primera persona la matanza de Acteal, los Diálogos de Paz, las creaciones de las Comunidades Autónomas, la Junta del Buen Gobierno, la Cuarta Declaración de la Guerra de la Selva Lacandona. Para ella, en su vida hay un antes y un después de Chiapas. El zapatismo tiene en su vida una gran influencia, especialmente en sus rasgos comunicacionales y estéticos.

Fue un gran aprendizaje, dado que más allá de la gran voz comunicacional representada por el Subcomandante Marcos, que era impresionante, aún más: la experiencia de vivir con la gente de las bases de apoyo zapatistas, inclusive milicianos zapatistas. Te das cuenta que verdaderamente era realmente un giro en la política y un giro en el cambio de vida. Antes del Zapatismo los indígenas en Chiapas tenían que bajarse de la acera para que pasásemos los blancos. Hoy en día una de las cosas que logró el zapatismo es el empoderamiento, es el estar orgullosos de ser indígenas y todo el proceso de la “no toma de poder” [enfatisa la voz al decirlo] es lo que más me interesó del zapatismo siempre. Hacer la guerra al Estado pero para ser reconocidos como indígenas dentro de la República mexicana. Sobre todo, eso, la transformación social y política a través de la no toma del poder (Entrevista a Oriana Eliçabe, 22/01/2016).

Después del encuentro en 1996 en Chiapas se llevó a cabo uno en España, donde la idea de hacer una campaña global más concreta nació con el nombre de Acción Global

de los Pueblos⁶ (People's Global Action, PGA) (Ned Ludd, 2002:14). Fundada en febrero de 1998, poco antes de la segunda cumbre ministerial de la OMC en Ginebra, al calor del Segundo Encuentro Intergaláctico por la Humanidad y contra el Neoliberalismo celebrado en el Estado español en agosto del 1997.

La PGA, según la publicación colectiva *Notes from nowhere. We are everywhere* (Ainger, et al., 2003) que cuenta entre otros autores con Naomi Klein y Brian Holmes, era de espíritu claramente anticapitalista, se definió como un instrumento de coordinación y no como una organización. Más bien fue un espacio de intercambio y encuentro de los movimientos sociales de resistencia y de grupos e individuos de todo el mundo.

Según un manifiesto de la propia PGA publicado en la página electrónica Nodo50, sus principales objetivos eran:

- (i) Inspirar al mayor número de personas, movimientos y organizaciones para que actúen contra la dominación corporativa a través de la desobediencia civil no violenta y las acciones constructivas orientadas a las personas; (ii) ofrecer un instrumento para la coordinación y el apoyo mutuo a nivel mundial para aquellos que resisten el gobierno corporativo y el paradigma de desarrollo capitalista; y (iii) dar más proyección internacional a las luchas contra la liberalización económica y el capitalismo global (Manifiesto de la Acción Global de los Pueblos, s.f.).

Fue la red de PGA, entre otros, la que lanzó los llamamientos a los días mundiales de acción contra el capitalismo, como las acciones del evento del 18 de junio de 1999, y las protestas del 30 de noviembre de 1999 en Seattle (Ibídem). Posteriormente, fue uno de los espacios más importantes de coordinación en Europa en la preparación del S26 de Praga (26 de septiembre de 2000 en Praga). Entre los grupos que asumieron el papel de convocantes de PGA en Europa se encontraba Reclaim the Streets (Reino Unido), Ya Basta (Italia) y el M.R.G.⁷ de Cataluña (España). Además de este último grupo, formaron parte de PGA otros grupos del Estado español como el M.R.G. de Madrid o Ecologistas en Acción (Comisión de Internacional) (Iglesias, 2004: 8, 9, 10).

⁶ Se puede consultar más información acerca de Acción Global de los Pueblos en: Archive of Global Protests (APG): <http://www.nadir.org/nadir/initiativ/agp>.

⁷ Las siglas M.R.G. se refieren a: Movimiento de Resistencia Global.

Citamos las palabras de Óscar García Agustín, que hizo una interesante reflexión acerca de la contra-hegemonía como movimiento y acción política:

Su sentido específico en la arena política actual debe entenderse dentro del vocabulario de una colectividad difusa de individuos y grupos activistas que, desde mediados de los años noventa (1990), han tomado la iniciativa de responder y proyectar alternativas al sistema económico y cultural dominante desde posicionamientos y modos de lucha muy diferentes a los de los partidos de izquierda surgidos tras la Segunda Guerra Mundial (García Agustín, 2005:11).

García Agustín habla del Movimiento de Movimientos como una alternativa a la izquierda política tradicional, aunque en aquel momento, en verdad no lo era, puesto que no había entrado todavía en el juego político de partidos.

El Movimiento de Movimientos impulsó una nueva forma de hacer política: no-jerárquica, no-burocrática, autónoma, que operó fuera de los partidos políticos oficiales. Un modo de hacer que se impuso como una característica de los nuevos movimientos sociales y basada en la autogestión organizada por grupos afines entre sí. Inauguró el fenómeno de las manifestaciones-bloqueo, acciones coordinadas de ámbito global como fueron los Días de Acción Global. Cuestionó también la legitimación de instituciones como la Organización Mundial del Comercio (OMC), el Banco Mundial (BM), el Fondo Monetario Internacional (FMI), la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN), entre otras.

Fue también conocido como Movimiento Antiglobalización, nomenclatura que no expresaba la diversidad del movimiento, sino que evocaba la idea de un gran movimiento único, lo que en ningún caso fue así. Más bien, este movimiento fue compuesto por la expresión de diversas organizaciones que exteriorizaban una voz disidente que se hizo escuchar en todo el mundo. El movimiento antiglobalización como un único movimiento en sí nunca existió, sino que fueron encuentros aglutinadores de grupos y activistas de todo el mundo, diversos, heterogéneos, como, por ejemplo, la amalgama de ecologistas, zapatistas, antimilitaristas, feministas, indígenas, entre otros muchos.

Se debe agregar que el Movimiento de Movimientos también fue conocido como

movimiento alterglobalizador o altermundialista. Junto a la variación de nombres que se han dado al movimiento, también le acompañaron muchos adjetivos como: contra-hegemónico, anti-hegemónico, antagonista, contrapoder. Adjetivos que además pudieron ser entendidos como conceptos que estructuraban intelectualmente el movimiento. Estos conceptos, a su vez, fueron trabajados a partir de la década de 1980 por autores con una clara postura activista como Eduardo Galeano, Pierre Bourdieu, Naomi Klein, Maria Mies, Antonio Negri, Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, entre otros, en el esfuerzo de buscar alternativas al imperialismo, al liberalismo, al capitalismo avanzado.



Figura nº 8: imagen de un café *squat* en Inglaterra, (foto: autor desconocido, s.f.).

El Reclaim the Streets

Reclaim the Streets (RTS) es sin lugar a dudas uno de los protagonistas de la historia del Movimiento de Movimientos, fue también uno de los principales impulsores de los Días de Acción Global. El movimiento RTS arrancó en 1989 cuando la entonces primera ministra del Reino Unido, Margaret Thatcher, impuso un nuevo impuesto

entonces conocido como Poll Tax para financiar las instituciones locales. Este impuesto causó una serie de revueltas en Gran Bretaña que culminaron en el acontecimiento que se quedó conocido como la *Batalla de Trafalgar Square*, el 31 de marzo de 1989.

Debido a la crisis generada en consecuencia de sus propias políticas, Thatcher, que había sido primera ministra por once años (1979-1989) se vio obligada a dimitir como líder de los conservadores y del gobierno en noviembre de ese mismo año. Dejó el poder, pero el daño ya estaba hecho, ya había sentado las ideas que serían las bases del actual momento de neoliberalismo: reducir el Estado para dar mayor poder a los mercados, implementando procesos de privatizaciones, recortes y represiones. Así, se alineó desde la práctica con la definición clásica de neoliberalismo de Lippman, Rougier y Rustow: una especie de liberalismo de Estado en forma de estrecha colaboración entre las administraciones públicas, el sistema de mercado y los intereses empresariales, constituidos en una suerte de capitalismo asistido. Este fue el principio de la crisis financiera e inmobiliaria que vendría a partir del 2005, y del retroceso y pérdida de derechos sociales, laborales, concretados, por ejemplo, en la pérdida de las subvenciones y apoyo a través de servicios sociales, sanitarios, acceso a la educación, afectación sobre el empleo - y el desempleo-, incluso, retroceso de los derechos humanos.

El sucesor de Thatcher, John Major, atendiendo a los intereses de la industria automovilística, dio continuidad al programa de construcción de carreteras de la dimitida: “Roads of prosperity”. La respuesta popular fue la emergencia de un movimiento anti-carreteras festivo que emprendía acciones espectaculares, de ánimo divertido y jocoso.

En 1993 se iniciaron las obras de construcción de la carretera M11, que supondrían además de la devastación de un bosque, la destrucción de tres barrios. El movimiento anti- carreteras se organizó de una forma no-jerárquica, basada en una estrategia de acción directa no violenta y ecologista con muchos puntos cercanos al movimiento Okupa, incluso okuparon las casas residenciales de Claremond Road destinadas a demolición para la construcción de la futura carretera M11. Claremond Road rápidamente ganó nuevos moradores, puesto que los originales habían sido obligados a dejar sus casas o venderlas a un precio muy bajo. El movimiento transformó aquellas

casas en un símbolo de su resistencia con una comunidad viva, festiva, artística, que transformó los muros en lienzos, transformó coches en esculturas y promovió muchas fiestas (Sams, 2013: 220).

El movimiento maduró y por su campaña *No M11*, fue bautizado con el mismo nombre. El movimiento No M11 hizo uso de la acción directa y de todas las estrategias de creación de imágenes impactantes, espectaculares y simbólicas. El movimiento obtuvo la simpatía de gran parte de la opinión pública, en gran medida, como fruto de este trabajo mediático, como por ejemplo el desalojo de Claremond Road al principio de los años 1990.

No se puede demostrar que el hecho de que el nuevo gobierno laborista abandonase la mayoría de los proyectos de carreteras a partir de 1997 tenga una relación directa y causal con la campaña *No M11* (Ramírez Blanco, 2014: 79), que, por su parte, será uno de los actores sociales que se mostrarán favorables al inicio de un proceso más amplio de revisión de los modelos de gestión del transporte.

Algunos autores como Luís Aznar Almazán y María Iñigo Clavo destacan que los artistas en aquel proceso activo se convirtieron en catalizadores para el cambio, posicionándose como ciudadanos activistas, que se comprometieron y se esforzaron en empoderar a los individuos y a la comunidad, asumiendo el objetivo de potenciar el espacio público y estimular el cambio social, aunque fuera a largo plazo. La eficacia política de la campaña *No M11* estaba en su capacidad de bloquear las obras por medio una performance continua:

En cualquier caso, para Reclaim The Streets, la función política pragmática consistió en paralizar las obras de la M11, con las consiguientes pérdidas económicas, mientras que la función representacional fue la producción de nuevas imágenes vistas por la mayor cantidad posible de público y que podían conseguir que la problemática concreta se proyectase sobre una gran cantidad de personas (Aznar, y Iñigo, 2007: 67).

En mayo de 1995, con posterioridad a la campaña *No M11*, se llevó a cabo en el norte de Londres la primera campaña urbana del movimiento anti-carreteras RTS,

movimiento no-violento de acción directa. Sus tácticas, en continuidad con las de sus precedentes: la fiesta, el carnaval, eventos espectaculares, coloridos, con juegos para niños, comida gratis y música. Mantenían como estratagema la localización de la ubicación de sus acciones en secreto hasta el último momento. Usaban el carnaval y la fiesta como una maniobra para detener el flujo cotidiano y su ritmo. Aunque empleaban la no violencia, tuvieron disturbios con la policía.

Ramírez Blanco nos llevó a entender que este movimiento tiene sus raíces en los Campamentos Por la Paz (1980) que estaban en contra de la política militarista del presidente estadounidense Ronald Reagan (Ramírez Blanco, 2014:30, 31). “Respecto a la historia de los movimientos sociales, muchos testimonios relacionan la okupación de Claremond Road con el origen de las fiestas ilegales organizadas por el grupo Reclaim the Streets en los años siguientes” (Ibídem, 79).

En definitiva, RTS fue uno de los primeros movimientos sociales de nuevo ciclo que, como Act Up, aglutinó personas alrededor de una causa o un malestar. No era un movimiento partidista, en el sentido de con un lugar en la actividad de los partidos políticos oficiales. Se organizó a través de la aparición y consolidación utilitaria de internet. Produjo su propio discurso, creó imágenes potentes utilizando la prensa a su favor para ganar la opinión pública. Citamos aquí como un integrante anónimo del movimiento describe la primera fiesta protesta realizada en Camden High Street, Londres, mayo de 1995:

Imagine una calle de la ciudad de Londres, llena de consumidores que se mezclan en la delgada franja de pavimento que separa la fachada de las tiendas de la calzada transitada. Dos coches se entrecruzan y bloquean la carretera. Los conductores salen y empiezan a discutirse. Uno de ellos empuña un martillo y empieza a destrozar el auto del otro. Los transeúntes están atónitos. De repente, gente comienza a salir de entre la multitud anónima de va de compras para saltar a la parte superior de los coches, mientras otros arrojan pintura multicolor por todas partes. Antes de que nadie tenga tiempo de recuperar el aliento, quinientas personas emergen de la estación de metro y toman la calle, recuperándola del comercio y de los coches para la gente y el placer. Un enorme estandarte se despliega sobre los dos vehículos destruidos. “Reclaim the Streets! (¡Recuperar las calles!) - liberar la ciudad - extinguir el coche”, proclama (Anónimo en Ainger et al. ed., 2003: 60).

En el texto publicado de forma anónima en el compendio *Notes from nowhere. We are everywhere* (2003), se relata que durante toda aquella tarde aquellas personas bailaron en un cruce de Londres, se sirvió comida gratis y fue así, según este relato, ni más ni menos, como se comenzó a utilizar la fiesta en la calle como una estrategia política. De forma organizada y consciente, una fórmula que se extendió rápidamente a través del mundo. Recordemos las palabras antes citadas de Expósito sobre *modus operandi* de los nuevos movimientos sociales, sobre la importancia de la facilidad de reproducción de una matriz, de hacerlo, de montarlo y desmontarlo como algunos dispositivos elaborados por Gustav Klutskis para la propaganda estalinista u otro cualquiera. A través de estas lógicas operacionales, la fiesta pasa a ser un *modus operandi*, una herramienta más en esta forma de presionar e incidir sobre las decisiones políticas.

La emergencia de RTS coincidió con la pérdida fuerza política de negociación de los sindicatos. Tenemos un otro ejemplo de cómo la forma de actuar del RTS se empezaba a propagar por todo el mundo a través de la huelga general de los trabajadores de servicios que paralizó a Francia durante 22 días en 1995:

Consumada la ruptura sindical, los manifestantes de a pie reflejaron igualmente una enorme disparidad de criterios. Entre bandas de música, globos y octavillas, el desfile era un mosaico cubierto de un barniz común: el malhumor y la antipatía hacia Juppé. Los estudiantes estaban irritados por la pobreza de las universidades; los funcionarios, porque se alargara de 37,5 a 40 años de cotización el periodo necesario para cobrar la pensión máxima y porque se congelaran sus salarios, cosa en la que coincidían con los empleados del sector público; los policías, varios miles en París, porque no se les gratificaran las horas extraordinarias forzadas por el plan antiterrorista Vigipirate; el común de los ciudadanos, por el paro, el aumento de impuestos y la percepción de un futuro sombrío (González, 1995).

La descripción que hizo González de los diversos colectivos, codo a codo en la calle para protestar, relata un tipo formalización que fue característica de los nuevos movimientos sociales, muy presente en las contra cumbres.

Citamos también una entrevista que Expósito hizo a Brian Holmes en 2006, en la cual Holmes habló de su participación directa en el Movimiento de Movimientos y cómo

vivió la huelga de servidores públicos de 1995 en Francia, que, en su lectura del acontecimiento, utilizaba un modo de protestar anticuado:

Es cierto que la huelga giraba en torno a la noción de servicio público, pero lo hacía con un lenguaje anticuado acerca de la organización y la solidaridad de clase que realmente no pudo proyectarse más allá de la detención puntual del proceso económico (Expósito y Holmes, 2004: 241).

La crítica de Holmes se relaciona al cambio en la forma de protestar que emergía en diferentes partes del globo en aquel momento, más festiva, más estética, más comunicativa, tal como empezaban a hacer el RTS.

La festiva acción directa del movimiento británico RTS, siguiendo la senda propuesta por los Situacionistas en el mayo del 1968 en el sentido de festivalizar la protesta, se convirtió en un catalizador para los movimientos anticapitalistas globales de finales de los años 1990, como bien ha explicado John Jordan en un artículo titulado *Reclaim the Streets* (s. f.) publicado en la página web *Beautiful Trouble – A toolbox for revolution*⁸, un espacio donde se comparten conocimientos y herramientas de acción directa.

En este texto, Jordan nos revela que el RTS veía las calles como el espacio de lo común para ser disfrutado por todos, o sea, de alguna manera ya era una forma de reivindicar el derecho a la ciudad, el derecho a disfrutar de la ciudad, a usar la ciudad y a vivirla. También, en este breve artículo Jordan narra que, en el verano de 1996, ocho mil participantes se apoderaron de una autopista mientras que enormes figuras carnavalescas con faldas enormes y cerradas se movían entre la multitud. Estas figuras eran en realidad “caballos de Troya”, puesto que debajo de sus amplias faldas, ocultas a la vista del público, los activistas perforaban el asfalto. Esta historia se transformó en un mito que circuló en los primeros momentos de la world wide web y animó a muchos colectivos de acción directa.

⁸ Disponible para consulta en: <http://beautifultrouble.org/case/reclaim-the-streets/>, consultado: 18/03/2018

RTS tuvo éxito porque no se veía o se sentía como una protesta típica. Mucha acción política es predecible y aburrida; Las fiestas de calle son todo lo contrario. Todo el mundo se involucró porque sabía que sería una aventura política transgresora y una fiesta brillante. La audacia política de RTS – “vamos a celebrar un carnaval de masas en el distrito financiero o una rave en una autopista” - encendió la esperanza, y la esperanza es el catalizador para la formación de nuevos movimientos. Otra de las razones clave de su popularidad era que se trataba de una fórmula simple y adaptable: difundir una invitación sobre una internet todavía joven, obtener un sistema de sonido y ocupar una calle. Su creatividad provenía de su diversidad - desde artistas hasta anarquistas, sindicalistas, ecologistas, ravers y ciclistas - todos se reunieron para experimentar nuevas formas de acción de masas (Jordan, s.f. [trad. propia]).

Lo que apunta la descripción de Jordan ayuda a entender por qué el movimiento pronto se extendió por todo el Reino Unido y, en general, por el mundo occidental.

Una de las fiestas promovidas por el RTS que tuvo mayor repercusión fue el Carnaval Contra el Capital, que tuvo lugar el 18 de junio de 1999 en Londres y a lo largo y ancho de todo el mundo coincidiendo con la reunión del G-8 en Colonia (Alemania), en lo que fue un acontecimiento fundacional en lo que se refiere a la operativa del Movimiento de Movimientos, tanto en su forma de organización y difusión de eventos, como en su organización a través de internet o en la elaboración de mapas y en la elaboración de informes de prensa autónoma sobre los acontecimientos relacionados.

Tanto el movimiento RTS como el levantamiento zapatista aportaron un cambio en la cuestión de la representación, de la forma de protestar, el uso de un lenguaje diferente creativo y festivo.

Fue a finales de los noventa, en torno a 1998, cuando oímos hablar por primera vez de Reclaim the Streets: una forma nueva de ocupar el espacio público y de dar cuerpo a una crítica a la economía global. Por supuesto, cuando oí hablar del Carnaval Contra el Capital del 18 de junio de 1999, quise unirme a ellos. Hay un momento en el que tomas conciencia de que algo está cambiando en el mundo, de que hay una posibilidad totalmente nueva y de que se abre un nuevo campo de acción. Se llamaba a la protesta de una forma muy original. Una de las primeras acciones populares consistió en que gente de muy distinto tipo se reuniera en un punto determinado e hiciera allí una gran fiesta con música, baile, cerveza y acción directa. Ello implicaba un conflicto con la policía, porque el lugar para la acción se había elegido simbólicamente entre aquellos lugares más significativos dentro de la economía global: la City de Londres, en un día laborable, un viernes. Fue algo

tremendo. Además, el hecho de saber que muchas otras acciones se estaban desarrollando simultáneamente en diferentes ciudades por todo el mundo, incluso acciones radicalmente diferentes en ciudades del hemisferio sur, era, este sí, un verdadero milagro social, y no simplemente uno proclamado por un intelectual [risas] (Expósito y Holmes, 2004: 241).

En aquella jornada del 18J de 1999 comenzaron las acciones coordinadas de protesta conjunta contra el G8. Internet facilitó la organización, difusión y la simultaneidad de las acciones en contra de las multinacionales, los bancos y los gobiernos (Ramírez Blanco, 2014: 137). La coordinación global en contra de la globalización económica, libre comercio y dominio de las multinacionales (Brunzels, 1999; Expósito, Holmes, 2004; Ramírez Blanco, 2014). Desde su principio fue un movimiento hecho por la convergencia de diversos movimientos.

Destacamos diversos artículos de prensa que se publicaron relatando el 18J. El debate en la prensa, como es sabido, es una forma de dominar la opinión pública. Por ello, aquellos que actuaban desde la acción directa muchísimas veces pensaban (y sigue siendo así) cómo generar la noticia en la prensa con el mensaje exacto que se quería transmitir, incidiendo sobre el mensaje que acabará generando la prensa a través de sus propias formas de hacer. Esta relación con la prensa fue madurando conforme pasaron los años y veremos más adelante en este estudio como Ariadna Pi o el colectivo Enmedio pensaban las acción directas ya con la idea de reconducir o de generar una determinada imagen y unos mensajes específicos en la prensa.

Volviendo al 18J, existen más de una versión de los acontecimientos de aquel día. Hemos intentado contrastarlos, desde la prensa inglesa más conservadora hasta la versión de los propios autores del Carnaval Contra el Capital. Empecemos por un artículo publicado en el diario inglés The Independent el mismo día 18 de junio de 1999, el artículo describió que el encuentro comenzó pacíficamente en forma de ocupación de espacio por unos 2000 ciclistas por la mañana y cómo, poco a poco, llegaron más manifestantes: desde ambientalistas, defensores de los derechos humanos, pacifistas, anticapitalistas, entre otros y cómo con el paso de las horas los nervios fueron aflorando y comenzó a haber ataques a diversos centros financieros (Davison et al., 1999).

Algunos describieron que la actuación de la policía fue “excelente” al intentar evitar problemas marcando presencia y apenas observando los acontecimientos, hasta que, finalmente los manifestantes atacan a la policía generando la confrontación (BBC, 1999).

Otros tienen un punto de vista radicalmente diferente sobre los acontecimientos, George Monbiot, autor del libro *The Age of Consent: A Manifesto for a New World Order* (2004), quien en un artículo de opinión publicado en el diario inglés *The Guardian* escribió que había policías infiltrados en el 18J y que se debía considerar la posibilidad de que el conflicto fuera incitado por estos agentes infiltrados (Monbiot, 2014).

Otro artículo, del 2001, también publicado en el *The Guardian* por los periodistas Vidal y Hopkins hablaba de una división en el movimiento *Reclaim the Streets* entre una facción en favor de la no violencia apellidados de *fluffies* y otra a favor de la violencia llamada de *spikies*. Además, relataban que la policía inglesa anunció que tendría una política de "tolerancia cero", más opresiva, incluso mencionaba que en aquel momento se tramitaba una propuesta de ley que podría clasificar a los manifestantes contra cuestiones ideológicas como terroristas (Vidal y Hopkins, 2001).

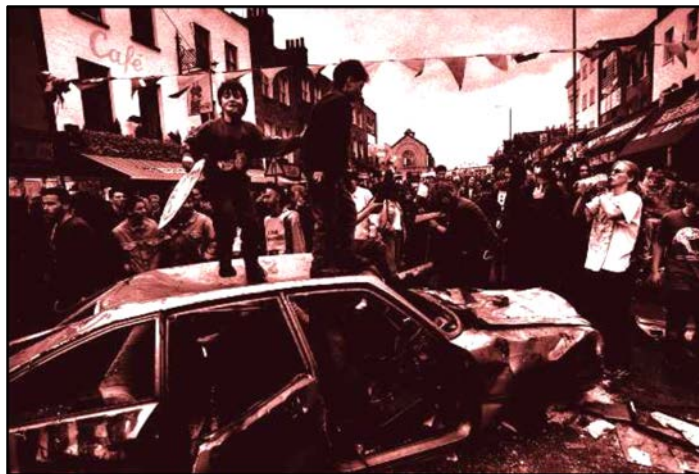


Figura nº 9: Imagen de fiesta en la calle Camden, 1995 (foto de Andrew Testa, 1995)

Precisamente, nos parece muy interesante la reflexión que hizo Jordan, que en aquel momento estaba en el centro de la organización del Carnaval Contra el Capital 18J, en la cual reveló como el proceso de criminalización del movimiento es una de las acciones que acabó por generar el fin del RTS:

Han pasado seis años, el grupo que inició el 18J, Reclaim the Streets, ya no existe, habiéndose partido por causa de la criminalización mediática, la represión estatal y las divisiones internas.

El sentimiento de esperanza que surgió entre los movimientos de acción directa durante la última década parece que se ha visto reemplazado hasta cierto punto por la aprensión, ya que nuestro mundo parece acercarse al borde de un escenario de apocalipsis bíblico, con guerras, revueltas, inundaciones, terremotos, masacres, deshielos, una enorme crisis energética pendiente y una pandemia global que continúa (Jordan, 2005).

Se hace evidente en este párrafo un sentimiento de resignación ante una supuesta nueva realidad casi apocalíptica. El propio Jordan, afirmó en el mismo texto que no sería posible volver a traer a aquel mismo sitio diez mil activistas rebeldes enmascarados en un viernes laboral. Apuntó que uno de los motivos que hace irreplicable una acción directa como aquella fue el ataque terrorista a las torres gemelas del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York, EEUU:

De todas formas, ocupar y causar daños a la propiedad privada en un centro financiero ya nunca tendrá el mismo significado después del soleado día de septiembre en que dos aviones fueron dirigidos contra el corazón del mismísimo distrito financiero de Nueva York (Ibídem).

Otro aspecto sumamente interesante de su texto es la importancia que Jordan apunta en relación a lo irracional, al amor, al baile, a la fiesta, a la importancia de incorporar el juego en la protesta, y al ecologismo como un aspecto fundamental para luchar en contra de una sociedad racional, fría, en la cual el capital tiene el máximo valor:

Paradójicamente, muchos de los grupos que organizaban en aquel entonces acciones carnavalescas, acciones en las que se lanzaban a las calles los cuerpos liberados en un juego rebelde, nunca incorporaban el juego, ni prestaban atención al cuerpo en

sus propios procesos creativos y organizativos: en efecto, el proceso de organización del Carnaval contra el Capital se parecía a cualquier otra reunión izquierdista, con grupos de gente sentados en círculo y hablando. Todo cabeza y poco corazón (Ibídem).

Este aspecto del movimiento era crucial y de él podemos decir que era heredero de la revolución hippie de los años 1960, un eje muy presente en el movimiento altermundista que no debe ser ignorado.

Se hace evidente la relevancia del RTS para esta investigación, Gerald Raunig afirma que las formas de acción no-representacionistas del Euro-Mayday tuvieron en los movimientos como RTS de los años 1990 sus predecesores, aprendieron de estos movimientos a hacer uso de la combinación de la reapropiación militante de la cultura callejera y la música tecno, y la fiesta Rave (Bradley y Esche, 2007: 393).

Aznar e Iñigo ofrecen una crítica desde el punto de vista artístico de la influencia de RTS, observan que el activismo político y el arte se han venido contaminando mutuamente. El arte por su lado respondió a la necesidad de creación de imágenes legibles y efectivas, de la auto-representación y la dinamización de las actividades. Consecuentemente, el híbrido arte activista se situó en las fronteras del mundo del arte y obligó a un replanteamiento de estas (Aznar e Iñigo, 2007: 67).

Además, RTS fue un movimiento muy productivo tanto en acciones como experimentalmente, en tanto que impulsor de nuevas estrategias de comunicación (observar carteles en anexos), del uso de la Internet, y de la forma de protestar. Otra característica del RTS es que era un movimiento que contaba con una importante producción intelectual, especialmente autocrítica, una gran capacidad de convocatoria y de publicación en los comienzos de lo que hoy es internet. Además, de una gran capacidad de registro y producción de carácter vídeo gráfico y fotográfico. Hay una inmensa producción de artículos críticos y reflexivos por ejemplo en la revista Do or Die, una publicación que comenzó en 1992 y se prolongó hasta el 2003, con un total de diez

ediciones, de las cuales podemos destacar especialmente el número 8, de 1999⁹.

En uno de los artículos autocríticos, titulado *Give up Activism*, un integrante del movimiento RTS cuestionó el activismo, levantando al respecto cuestiones muy interesantes, como por ejemplo al argumentar que el activismo participa en la estructura capitalista de la división del trabajo:

Una división del trabajo implica que una persona asume un rol en nombre de muchos otros que renuncian a esta responsabilidad. Una separación de tareas significa que otras personas cultivarán su comida y la vestirán y le suministrarán electricidad mientras usted logra un cambio social. El activista, al ser un experto en cambio social, asume que otras personas no están haciendo nada para cambiar sus vidas y, por lo tanto, siente el deber o la responsabilidad de hacerlo en su nombre. Los activistas piensan que están compensando la falta de actividad de los demás. Definirnos como activistas significa definir “nuestras” acciones como las que producirán el cambio social, sin tener en cuenta la actividad de miles y miles de otros no activistas. El activismo se basa en este concepto erróneo de que solo los activistas quienes hacen el cambio social, mientras que, por supuesto, la lucha de clases está sucediendo todo el tiempo (Andrew X, 2001).

Andrew X da continuidad a su reflexión con diversas consideraciones alrededor de hasta qué punto el capitalismo está dentro de nuestras vidas, de nuestras más íntimas relaciones, incluso en nuestros más íntimos pensamientos:

La clave para comprender tanto el papel del militante como el del activista es el auto sacrificio: el sacrificio del yo para 'la causa' que se ve como separada del yo. Esto, por supuesto, no tiene nada que ver con la actividad revolucionaria real que es apoderarse del yo. El martirio revolucionario va de la mano con la identificación de una causa separada de la propia vida: una acción contra el capitalismo que identifica al capitalismo como "allá afuera" en la Ciudad está fundamentalmente equivocada - el poder real del capital está aquí en nuestras vidas cotidianas- rescatamos su poder todos los días porque el capital no es una cosa sino una relación social entre las personas (y por lo tanto las clases) mediada por las cosas” (Ibídem).

⁹ Para mayor información se puede consultar la página electrónica de Eco Action donde se puede acceder a una especie de archivo de la revista Do or Die en: <http://www.eco-action.org/dod/index.html>, para ir directamente al número 8 de la revista consultar: <http://www.eco-action.org/dod/no8/index.html>.

Resulta interesante que Andrew X termine su texto afirmando que el activismo no es la forma correcta para aquellos que desean la revolución.

La publicación brasileña Urgencia nas Ruas (Ludd, N., 2002), recogió un compendio de artículos y entrevistas de grupos anti capitalistas y anti autoritarios que participaron de forma destacada en las manifestaciones-bloqueo de los Días de Acción Global, fue a través de esta colección de textos que hemos accedido a diversos artículos de integrantes del Black Block y del RTS, como por ejemplo “AGP e o inicio dos dias de açãõ global” de Judy un miembro del RTS que citó a su vez el artículo “Our resitance is as transnational as capital”, originalmente publicado en la revista Inglesa Do or Die! nº 8.

Otro integrante del RTS, que también participó en el 18J, se preguntó a su vez qué caminos deberían tomar para realmente lograr detener el sistema capitalista:

Tampoco estoy pidiendo el abandono de los eventos de estrategia en tiempo real, sino que estoy intentando sugerir un camino para salir del callejón sin salida del desafiante capital financiero a través de la ruta del "partido como protesta", que a pesar de su capacidad de movilizar grandes números riesgo de inducir un vacío político en el corazón de nuestra resistencia (Lancaster, 1999).

El RTS fue uno de los nodos del gran rizoma mundial del cual emergió el movimiento antiglobalización:

Reclaim the Streets fue un poquito el germen del movimiento antiglobalización, un poquito, porque eso dejó red en Londres importante y Londres fue un gran nodo, ya hay una manifestación contra el sector financiero muy clave previa a Seattle, hay un 18 de junio antes en Londres que es importante (Entrevista a Leónidas Martín, 9/03/2016).

El Movimiento de Movimientos y las contracumbres

Volviendo a la cronología de los acontecimientos y después del Carnaval Contra el Capital el 18J, llegamos, a finales del siglo XX, a la contracumbre de Seattle, que fijó para la historia el primer enfrentamiento entre los agentes de dominación global neoliberal y sus opositores. Entre el 30 de noviembre y el 3 de diciembre de 1999, se

desarrollaron en Seattle una ola de protestas contra un encuentro promovido por la Organización Mundial del Comercio, OMC, donde ciento treinta y cuatro jefes de Estado se reunieron en la ciudad norteamericana con el objetivo de discutir nuevas áreas para el comercio internacional y para las transacciones financieras. Cerca de cincuenta mil personas protestaron y lograron evitar las negociaciones. La suspensión de estas, resultante del esfuerzo de un movimiento activista radical, bien informado y creativo, llamó la atención de los medios de comunicación e impulsó el activismo en general de forma mundial (Mesquita, 2008: 30).

El movimiento tuvo continuidad en Londres, Génova, Niza, Gotemburgo, Praga y Barcelona en los años sucesivos, siempre en respuesta y protesta ante las manifestaciones más visibles del poder económico global. Estas acciones sirvieron de caldo de cultivo para otros modos de articulación política no estrictamente vinculada a la protesta de la calle, como el llamado Foro Social Mundial, que se reunió por primera vez en Porto Alegre (Brasil) en 2001.

Como se ha dicho, la primicia del movimiento antiglobalización residió en colocar el cuestionamiento del sistema económico mundial en el centro de las reivindicaciones y críticas, lo cual representó una novedad en el seno de la izquierda mundial no socialdemócrata.

Los autores de Movimientos Anti-sistémicos anticipaban la esencia de los movimientos globales como recuperación del sueño de liberación, de la idea de revolución, algo fundamental para comprender su éxito y las expectativas que despertaron. Los movimientos globales se han revelado en este sentido como la globalización frente a un espejo, como su contradicción, como cuestionamiento de una contrarrevolución victoriosa tras el éxito del Neoliberalismo en los años 80, la caída del Muro de Berlín y la Primera Guerra de Irak (Iglesias, 2004:4).

A continuación, examinemos brevemente la descripción que Iglesias presenta en este mismo artículo, en la que se observa el carácter activista y combativo de los grupos presentes en las contracumbres. Citamos algunas características más relevantes y de manera muy resumida apenas con la intención de vislumbrar su carácter activista:

- Acción Global de los Pueblos: reunió diversos colectivos como RTS, Ya Basta

(Italia) y el Movimiento de Resistencia Global (MRG) de Cataluña, tiene sobre todo un papel de coordinación (Ibídem, 8).

- Direct Action Network: (DAN) se reconocía en las experiencias de AGP y la inglesa RTS. Defensora de las formas de intervención no violentas. La mayor parte de su militancia estaba compuesta por estudiantes, muchos de ellos miembros de la United Student Against Sweatshops, organización estudiantil contra las condiciones laborales en el Sur del mundo (Ibídem, 9).

- Public Citizen: Con más de ciento cincuenta mil miembros, era un claro ejemplo de la importancia que ha adquirido en EEUU el movimiento de consumidores. Sus reivindicaciones abarcaban desde el plano de la sanidad, la producción energética, al medio ambiente y al comercio justo (Ibídem, 9).

- Indigenous Enviromental Network: Coordinaba organizaciones de los grupos indígenas en América del Norte llegando desde Canadá hasta México (Ibídem, 9).

- United Steelworkers of America (USWA): El sindicato de los trabajadores del metal, contaba con más de medio millón de inscritos entre EEUU y Canadá. Con todo, no puede asimilarse a lo que en Europa podría entenderse por izquierda sindical. Muy numerosos en Seattle, su presidente, George Becker, participó en las manifestaciones (Ibídem, 9).

- Black Block: El término *black block* (o bloc) no identificaba una organización política o una coordinadora más o menos estable, sino un amplio mosaico de grupos de diferentes ciudades de EEUU reconocidos en el anarquismo y en una forma concreta de practicar la acción directa.

No tenemos dudas a la hora de afirmar que, en Seattle, al contrario de lo que pueda parecer, el Black Block era uno de los grupos juveniles de mayor nivel teórico. Probablemente, sin sus acciones organizadas contra las multinacionales (Nike, Bank of America, GAP, McDonals, Levi's, Warner Bros, Planet Hollywood, etc.) y su gran capacidad de organización y movimiento capaz de burlar la acción policial, la dimensión de la movilización de Seattle no hubiera sido la misma (Ibídem, 10).

- Independent Media Center (IMC): El IMC inauguró sin duda una nueva forma de

periodismo a partir de una red de intercambios de noticias e informaciones abierta a la participación de todos, creada como una forma alternativa al periodismo oficial donde se vehiculaba la información desde una perspectiva muy diferente de las de los medios oficiales comprometidos de alguna forma con el poder establecido. La fundación de Indymedia fue uno de los hechos más importantes ocurrido en Seattle en este momento. Fue uno de los principales actores en la lucha mediática contra la globalización económica como una red extendida en los cinco continentes (Ibídem, 11).

También Expósito destaca la importancia de Indymedia como nueva herramienta de comunicación del Movimiento de Movimientos que favoreció una renovación absoluta de las relaciones inmediatas entre la acción y la reflexión política colectiva. Supera en su opinión la simple contra información, convirtió Internet en algo más que un canal de comunicación para la nueva política: ha revolucionado las nociones heredadas de la esfera pública. Son innumerables los portales de comunicación y listas abiertas de discusión y reflexión herederos de Indymedia, entre estos podemos destacar: Sindominio, Nodo50, Nettime, Samizdat, Rekombinant, entre otros. Además, estos portales y listas se han convertido en valerosos archivos donde se puede consultar la inabarcable producción de conocimiento por parte de un intelecto colectivo, que emerge de una nueva coyuntura impensable sin las nuevas técnicas de comunicación, como no se cansan de explicar activistas como Geert Lovink (Uncanny networks) o Franco Berardi Bifo (Telestreet) entre otros (Expósito, 2004: 28).

La siguiente cita del Movimiento de Movimientos fue en Praga con ocasión de la primera gran contracumbre europea, el 26 de septiembre de 2000. Este acontecimiento fue apodado como el “Seattle Europeo”, y visualizó una clara manifestación del desacuerdo y disconformidad con las políticas económicas impuestas. Ahí estaban de nuevo las personas haciendo uso de la acción directa y la desobediencia civil en el espacio público en tanto que herramientas de resistencia. Expósito relata que no fue tanto la gran concentración de activistas lo que le dio relevancia, sino más bien el hecho de que los manifestantes forzaron la clausura sobrevenida del encuentro del Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial, constituyendo un golpe seco que acabó con el

imaginario de consenso en torno a la globalización neoliberal (Expósito, 2009: 13).

Expósito se fija en datos aparentemente poco visibles, pero absolutamente relevantes para esta investigación:

Una de las ciudades desde la que más activistas se desplazaron a las jornadas de Praga fue Barcelona. Creo recordar que no menos de diez autobuses e incontables vehículos privados transportaron un gran número de activistas de movimientos sociales arraigados en Barcelona. Y se da la circunstancia de que estaba previsto que tuvieran lugar también en el MACBA, apenas un mes después del acontecimiento de Praga, unas jornadas que fueron llamadas “De la acción directa como una de las Bellas Artes (Ibídem, 14).

Tras esta cita, se llevaron a cabo otras dos contracumbres: el 20 de abril de 2001 en Quebec, el 20 de julio de 2001 en Génova, momento en el que todo cambió.

En efecto, Génova marcó un punto final y el replanteamiento de un movimiento que parecía imparable, como consecuencia de la muerte violenta del joven Carlo Giuliani por parte de la policía y de la violencia policial y militar generalizada con la cual se paró el movimiento en la ciudad italiana. Génova fue el último gran encuentro de estas características, el fin de un ciclo de manifestaciones del movimiento global, reprimido con violencia desmesurada. Hay que mencionar que las diversas fuentes consultadas sobre los acontecimientos de Génova, en aquellos días de julio, la describieron como una ciudad sitiada, donde se celebró una batalla de desmesurada violencia entre policías, soldados y manifestantes con el resultado final que todos conocemos. Un descriptivo ejemplo se encuentra en esta noticia de la prensa española:

Una ciudad sitiada, dividida en zonas de seguridad, con un área inexpugnable protegida por 20.000 policías y soldados. Así amaneció Génova el 20 de julio de 2001, donde horas después, mientras se celebraba la cumbre del G-8, se consumó una batalla urbana sin precedentes. La mayor manifestación del movimiento antiglobalización, que reunió a más de 150.000 personas, acabó con centenares de heridos en los disturbios y las cargas policiales, y con una víctima mortal: el joven italiano Carlo Giuliani. La violencia de aquellos días marcó un antes y un después en aquella etapa de movilizaciones masivas contra los grandes símbolos del sistema económico internacional que arrancaron en Seattle en 1999. Una década después, ¿qué queda del movimiento que marcó una generación y que pareció desaparecer tras Génova? ¿Qué relación hay con la nueva oleada de protesta que atraviesa

Europa? (Paone, 2011).

Génova marcó el fin de un ciclo y el comienzo de otro, de otra forma de acción, menos global, es decir, con lógicas de acción más locales, más a pequeña escala. En cualquier caso, ya no se volvería hacia atrás. El cambio estaba hecho y aquellos que habían estado involucrados de alguna forma o que asistían desde lejos pero conectados, ya no eran los mismos y actuarían en consecuencia.

Sabemos que movimientos sociales anteriores como el movimiento obrero o el feminismo infringieron cambios subjetivos, estructurales y también institucionales, tal como nos recuerda Expósito, ahora empezaba el turno del movimiento antiglobalización.

El movimiento obrero histórico no fue solo la lucha por reapropiarse de los medios de producción y confrontar o tomar el aparato de Estado burgués, sino también un dispositivo de subjetivación proletaria de masas: apoyo mutuo, solidaridad internacionalista, producción de conciencia de clase. El movimiento feminista histórico no fue solo el desmenuzamiento micro físico de la diferencia sexual y la heteronorma, sino también el desmantelamiento de sus instituciones sociales, un proceso de empoderamiento masivo mediante la ocupación anti patriarcal de la esfera pública así refuncionalizada (Expósito, 2012:19).

Con la voluntad de identificar los cambios impulsados por el gran esfuerzo de este movimiento antiglobalización tan diverso, volvemos otra vez nuestra mirada a Génova en busca de elementos que explicitaron los cambios consolidados en el actuar político, utilizados en los días de hoy por otros movimientos. Un ejemplo de ello son los Monos Blancos, que, así como otros movimientos citados, estaban fuertemente vinculados al movimiento Okupa italiano. Questionaban la nueva forma de vida propulsada por el sistema post fordista, con sus elementos característicos como la flexibilidad laboral, la pérdida de garantías en los derechos. Ante ello proponían la renta universal ciudadana (Iglesias, 2003:2).

Los Monos Blancos ofrecen respuestas a partir del uso político que hicieron de su imagen y como la manejaron como herramienta de comunicación y sobre su estructura como nuevo movimiento social. Además, fueron capaces de entender la potencia de su acción dentro de aquella nueva militancia no relacionada con el ciclo productivo

económico. Su capacidad de protesta era amplificada por su capacidad de comunicación en su misma acción, comunicación de sus ideas y de la acción a través del impacto visual, siendo en ese momento superior a la capacidad de protesta por los medios tradicionales, como la huelga de la clase obrera. Una hábil estrategia acorde a una realidad en la cual la mayoría de los manifestantes no estaba vinculado a las industrias, fábricas, sindicatos: muchos de sus integrantes estaban desempleados o en empleos temporales o precarios, o eran autónomos y su margen de negociación tenía por fuerza que ser otra. En un breve análisis de sus acciones, se descubre en la comunicación y las estrategias de acceso a ella al elemento central dentro de aquel nuevo escenario político.

Los Monos Blancos se apoyaban en la idea de que se hacía imprescindible construir instrumentos lo suficientemente contundentes para afrontar esta batalla de la comunicación. Es determinante la influencia de la rebelión zapatista, como señaló el propio movimiento:

Si los pasamontañas en el sudeste mejicano son el modo de la realidad chiapaneca para aparecer a los ojos del mundo, los Monos Blancos –le Tute Bianche- son la adaptación de la lección en Europa: cubrimos nuestro rostro para hacernos visibles y para poderlo mostrar cuando tengamos asegurada nuestra supervivencia, cubrimos nuestra figura para salir del limbo de las categorizaciones sopesadas sobre el sistema productivo y para defender los derechos de sujetos que no aceptan ya más estar en el centro del sistema de la producción pero a los márgenes de la percepción general y de la representación (Ibídem, 2, 3).

También Expósito (2009) resaltó el impacto visual de la confrontación entre los Monos Blancos y el cuerpo policial de uniforme negro, así como lo precario y frágil versus la imagen mecanizada de los antidisturbios:

Los Monos Blancos constituyeron una práctica que buscaba restituir la legitimidad de la acción directa por medio de un tipo de modelación de la ocupación confrontativa del espacio que tenía una doble función: simbólica y práctica (...) Ambas funciones se concretan en el señalamiento del cuerpo en la acción directa. Los manifestantes conforman un bloque de cuerpos que portan prótesis, protecciones para el cuerpo do-it-yourself: acolchamientos aplicados en las partes blandas y las articulaciones, cascos de motorista en la cabeza, junto con artefactos diseñados para proteger también el cuerpo colectivo: en el caso que estamos observando, escudos

trasparentes que, al mismo tiempo que compactan el bloque de manifestantes, sirven para proteger su periferia de los ataques de la policía antidisturbios (Expósito, 2004: 9).

La influencia del Movimiento de Movimientos sobre los acontecimientos actuales aun reverbera. Muchos activistas involucrados en el movimiento en aquel entonces, como John Jordan, se convirtieron en personas políticamente activas, como Marcelo Expósito o Ada Colau. Esta última, cuando fue preguntada en relación al origen de su pensamiento en el colectivo, respondió:

En el instituto ya tenía una inquietud social y política, pero mi politización fuerte fue a partir del movimiento antiglobalización y del espíritu zapatista, con el que me identifiqué mucho. Una de las cosas que más me convenció fue que se juntara tanta gente diferente sin necesidad de tener un carné, gente unida por una emoción y por la denuncia del poder económico globalizado (Tramullas, 2013).

Las palabras conclusivas de Expósito sobre el Movimiento de Movimientos en entrevista para esta investigación, nos ayudan a entender todo el proceso como un movimiento global y a la vez temporalmente muy corto:

El ciclo antiglobalización fue un ciclo muy intenso de muchísima radicalidad que pudo concentrar muchas cosas que venían dispersas de antes y que el estallido potenció otras cosas, pero fue un ciclo muy intenso, muy potente, pero de un tiempo muy corto. Que estaba basado además en una herramienta fundamental como era, dos herramientas, por una parte, las contra cumbres, los estallidos digamos puntales, momentáneos, de pocos días, allá donde se producían cumbres de las instituciones que representaban el poder del capital global: esa era una herramienta. Y la otra era la articulación de redes transnacionales (Entrevista a Marcelo Expósito, 9/03/2016).

La estetización de la protesta en los nuevos movimientos sociales

Uno de los aspectos del Movimiento de Movimientos que nos interesa especialmente en esta investigación es la gran inversión de energía, tiempo y capital que se hizo en su auto-representación, fruto de los cambios históricos que permiten un mayor acceso a las técnicas de producción, permitiendo así la capacidad de elaboración de la

representación directa. También a esto hay que añadir que este movimiento también disponía de las herramientas para escribir, publicar y difundir su propio discurso y, en este sentido, facilitando que la creatividad ganase aún más protagonismo.

Sobre la cuestión de la auto-representación característica de los nuevos movimientos sociales, nos parece fundamental relacionarlo con el texto fundamental de Walter Benjamin *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (Benjamin, 1936), en el cual señala la relación del arte con la política y la recuperación de su aura a través del ejercicio del arte como práctica política. Expósito nos explica la importancia de entender el arte en este contexto como un modo de organización política. Se trata, dice, de “refuncionalizar a Benjamin”, haciendo una nueva lectura del párrafo que cierra su texto: “La tarea del arte vuelve a ser hoy, o bien contribuir a la autodestrucción de la humanidad alienada, o bien cooperar en la emancipación social mediante una práctica revolucionaria” (Expósito, 2013:2).

En el análisis que Expósito elabora acerca del texto de Benjamin, traza un camino de transformación del autor de la obra de arte, del espectador y de la obra de arte, en la que el autor renuncia a su autoridad y la obra de arte deja de ser única y sacralizada para ser reproducible y, por último, el espectador deja su cómodo lugar pasivo para transformarse en autor y productor. El arte en esta reconfiguración pasa a ser un modo de organización y manifestación política. Para entender mejor esta transformación Expósito cita como ejemplo la obra de Klucis y el tránsito de la fotografía hacia el fotomontaje, que acaba derivando en una innovación técnica y del aparato de producción. Además, enfatiza la importancia del Agitprop como precedente del arte activista en el sentido del arte como modo de organización política. En esta nueva configuración, la importancia estaría en el acceso a las técnicas de producción, la posibilidad de difusión que permite la capacidad de elaboración de la representación directa y que genera la posibilidad de utilizar el arte como forma de organización política.

A partir del análisis de Expósito podemos observar que, de entre las características comunes de los movimientos sociales del nuevo ciclo de conflicto, se destaca la capacidad de pensar el arte como algo que va más allá de la figura del autor y

de la obra de arte como un objeto material único. Se exploran, como apunta Expósito, las posibilidades del arte como modo de organización, con capacidad de interrumpir un espacio y dotarlo verdaderamente de la condición de espacio público, aunque sea de forma temporal, empoderando a cuerpos que en esa circunstancia ejercen un contrapoder. El valor del arte de acción política no está en la obra única, sino al contrario, en su capacidad de ser utilizada políticamente, en su versatilidad en transformarse en herramienta de comunicación política, como explica Expósito cuando defiende la importancia de la elaboración de “matrices reproducibles”, haciendo referencia a la producción de representación directa y la producción de un arte político activista, colaborativo e independiente de las estructuras de oficiales de partido o de institución cultural, que en sí mismo son el retrato de esta nueva forma de organizarse y auto-representarse.

Desde este punto de vista sobre la producción artística activista Expósito destacó tres prácticas artísticas activistas que emergen entre finales de los 1980 y principio de los 1990, que en conjunto componen una matriz que nos sitúa el arte de acción política. Son estas: Act Up, que tiene inicio en Nueva York, 1980 y a las que hemos hecho referencia anteriormente; el Siluetazo, una práctica de señalización de los desaparecidos que arrancó en Buenos Aires en el 1983, y el inicio, a principios de los 1990, del trabajo de Ne Pas Plier, el colectivo francés que opera todavía en el cinturón rojo de París:

Me parece que son tres ejemplos interesantes de ver en relación uno con otro, porque uno es Norte América, Estados Unidos; otro es Latinoamericano; y otro es Francia, otro es Europa. (...) Además son tres ejemplos que me gusta poner juntos porque son formalmente muy diferentes entre sí, pero que son sintomáticos en conjunto, que componen una matriz, (...) en la que justamente, eso, por una parte especialistas profesionales de la producción simbólica empiezan a desbordar los límites de la crítica ejercida dentro de las instituciones, empezaron a articularse con movimientos que surgen de las crisis que ya de una manera muy manifiesta empieza el impacto con lo que son un cuerpo social cuando empieza el neoliberalismo, pero que a su vez son movimientos sociales que entienden que la dimensión expresiva y simbólica de la práctica política es fundamental, es vital. O sea, es como un movimiento de retroalimentación, que son quien saben manejar porque tienen herramientas de producción simbólica, quieren ir más allá de la institución articulando procesos de organización política que son conscientes que la producción simbólica es crucial, es

vital ¿no? En la construcción política y en la modificación también de la propia sociedad (Entrevista a Marcelo Expósito, 09/03/2016).

Es pertinente observar, tal y como destaca Expósito, que estos son tres ejemplos en que el arte se orienta ofreciendo una mayor visibilidad y que en cada uno de los ejemplos los artistas se sitúan de manera diferente. En Act Up, los artistas, trabajadores culturales, intelectuales, trabajaban produciendo algo que es la práctica expresiva del movimiento con una autonomía relativa. En el Siluetazo, el proceso es invertido y el movimiento social que reclama justicia para los desaparecidos en la dictadura en Argentina se apropió de un proyecto de intervención en el espacio público de tres artistas que se basaba en la técnica de señalar siluetas. Por último, Ne Pas Plier es un colectivo estable de profesionales, intelectuales y técnicos que trabajan con su comunidad y que aporta a esta las herramientas de articulación con los procesos sociales o políticos en cada circunstancia: sean movimientos sociales, como el movimiento de autónomos o de autogestión de personas desempleadas que hay en Francia.

Yo creo que es interesante porque para mí, poner tres ejemplos que formalmente son muy diferentes tiene que ver con la necesidad que yo creo que sí que nos tenemos que plantear a la hora de analizar las prácticas de arte activista, mismo cultural o artístico, nosotros tenemos que ir a descubrir la matriz de esas prácticas en lugar de quedarnos solamente en la forma o en las formas que producen estas prácticas. Quiere decir, ¿cómo te diría?, a ver, desde el lugar de la historia del arte, uno atendería por ejemplo a la producción iconográfica de estas prácticas ¿no? Desde el punto de vista de la, ¿cómo diría? A la hora de entender cómo operan estas prácticas para pensar cómo se pueden hacer multiplicables en otro lugar, que es lo que interesa en el fondo, no que se reproduzcan las formas, sino que se reproduzca la matriz de esa práctica. Tú tienes que ir al fondo, a la matriz, a la técnica de esa práctica ¿no? (Entrevista a Marcelo Expósito, 09/03/2016).

Específicamente dentro del ámbito de la historia del arte, Expósito nos alertó que las herramientas habituales de agrupación formal no nos sirven para correlacionar las prácticas de arte activista. Lo que tienen en común estas prácticas es la técnica de producción y no la forma, sino la técnica, lo que nos permite identificar una cierta práctica de arte de acción política que puede ser declinable en otros contextos y que se

ejerce como herramienta técnica a disposición masiva en un movimiento, un colectivo o una toma de la calle.

No es lo mismo que yo haga las siluetas en mi casa y saque los carteles y los ponga en la calle. No tiene nada que ver una cosa con otra. Formalmente, desde el punto de vista de la lectura, si quieres, más característica de la historia del arte y de la estética lo que tienes es la producción de siluetas para señalar desaparecidos. Si tienes la técnica de producción, en ese sentido del Benjamín productivista lo importante no es la forma que surge sino la técnica que produce que cosa (Entrevista a Marcelo Expósito 09/03/2016).

La técnica del arte de acción política se vincula a la misma acción, la acción política como parte de la misma obra.

Esto para mí es más interesante que la comparación de imágenes, más interesante que decir cuáles son los sitios donde se ha utilizado siluetas para señalar los desaparecidos, para mí es más interesante analizar cuál es la conexión de la matriz la técnica de producción de ciertas prácticas que las conecta por debajo o que formalmente parezcan muy diferentes. Para mí esta es la forma, esa es digamos la estrategia, ¿no? Que utilice, a la hora de pensar esa matriz que te decía, que conecta por debajo a la vez Act Up con Ne Pas Plier con el Siluetazo en finales de los 80 principios de los 90, porque para mí lo que ahí se conforma no es tanto un tipo de imágenes, sino una matriz técnica y un *modus operandi* y una manera de proceder que son las que finalmente se van multiplicando, se amplían, se van haciendo más sofisticadas, más amplias en el desarrollo justamente de esas articulaciones entre producción simbólica, producción expresiva, organización de movimientos sociales en la década de los 90 que estalla con el movimiento global y que sigue adoptando otras formas al largo de la década de 2000 (Entrevista a Marcelo Expósito 09/03/2016).

Observamos en sus palabras la conexión entre modos de hacer, entre estrategias de acción. Expósito tiene su enfoque puesto en la matriz técnica y en cómo ésta matriz puso en jaque la institución artística y el sistema del arte, acostumbrado a la obra de arte única de gran valor.

Entonces, cuando comencé a escribir, pensaba que eso era más interesante, pensar al utilizar el enfoque de descubrimiento de la matriz técnica que hay, que es lo que hay detrás de las imágenes que se producen, no tanto por oponer un método de análisis a otro, sino porque me parece que desde el punto de vista político lo que diferencia

una práctica circunscrita al ámbito de la institución a una práctica que pretende desbordarla, es ni más ni menos que para singularizarte en la vida de la institución: tú tienes que hacer cosas que sean únicas, que solo tú puedes hacerlas. Eso es lo que le da el valor a una práctica cultural dentro de la institución. Es que solo tú la puedes hacer. Lo que le da valor a una práctica que quiere desbordarla... Lo que le da valor al otro tipo de práctica es justamente que se pueda multiplicar. Aquello que se puede fácilmente reproducir dentro de la institución no tiene valor. Si tú y yo y veinte mil más pintan el mismo cuadro no tiene valor, sin embargo sólo tiene valor aquello que solo puedo hacer yo. Pero si sólo yo puedo ejercer una práctica de arte activista o una práctica de construcción simbólica o una crítica, tampoco tiene ningún valor. Es al revés, tiene valor que pueda ser apropiada y multiplicada, eso es lo que le da el valor. El uso, la multiplicación. Entonces, si uno quiere da un enfoque político a ese tipo de prácticas tiene que entender cuáles son las técnicas que permiten su multiplicación. ¿Por qué hay ejercicios de arte activista que se consumen en sí mismos y otros tienen la capacidad de multiplicarse? No por la forma, sino justamente por la técnica, esa es la clave que a mí me parece que es importante (Entrevista a Marcelo Expósito 09/03/2016).

Tal y como explica Expósito, los nuevos movimientos sociales trabajaban con matrices reproducibles de representación, como, por ejemplo, lo han hecho las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina que, ya en finales de 1970, se enfrentaban a la dictadura militar con un pañuelo en la cabeza, un símbolo de su identidad y de su denuncia que se hizo mundialmente conocido. Años más tarde, el pasamontañas será un símbolo de la resistencia zapatista. El arte activista en conjunto con la política de movimientos hizo uso de técnicas sencillas en su ejecución, eficaces en su capacidad de comunicación y virtuosas en su conceptualización (Expósito, 2013: 23).

La importancia histórica del Movimiento de Movimientos

A través de la fuerza que ha adquirido en el Movimiento de Movimientos, el IMC (Independent Media Center), podemos hacernos idea de la gran revolución que representó en términos políticos el acceso a los nuevos medios tecnológicos y principalmente el desarrollo de las nuevas formas de comunicación, en especial, internet, facilitadora y aceleradora del encuentro entre las personas, la comunicación y la circulación de la información, así como del trabajo colectivo. En relación a ello se desarrollaron nuevas prácticas culturales que, a su vez, apuntaron a sistemas cada vez más participativos. Estas

prácticas fueron la expresión de una búsqueda por devolver al usuario el control sobre los procesos, ya sea a pequeña o a gran escala, que es todavía parte de una búsqueda continua por el empoderamiento del individuo. Es en esta línea que creció en este momento la cultura DiY – Do it Yourself –:

Esta tendría tres formas de expresión: la creación de medios de comunicación alternativos (fanzines, videos, plataformas y redes de internet), la construcción de espacios propios (casas okupas, campamentos de protesta o cualquier otro intento de Zona Autónoma) y la acción directa (Ramírez Blanco, 2014: 51).

En todo caso, el mundo había cambiado, habían cambiado las grandes convocatorias, que pasaron a ser transnacionales y a ser mayor su poder de movilización, que podía compartirse por todo el mundo. Las movilizaciones ligadas a movimientos sociales de nuevo cuño: feministas, contra la especulación inmobiliaria, de derechos civiles, de minorías étnicas o sexuales, de trabajadores precarios o parados, ecologistas, ciberespaciales... Todo había sido reestructurado.

La diferencia en relación con otros movimientos políticos del siglo que acaba de finalizar es radical. El acontecimiento de Seattle no remite, por ejemplo, a la lucha de clases y a la necesaria toma del poder. No nombra al sujeto de la Historia, la Clase obrera, ni a su enemigo, el Capital, y la lucha mortal que deben librar. Se limita a anunciar que “se ha creado algo posible”, que hay nuevas posibilidades de vida y que se trata de realizarlas; que un mundo posible se ha expresado y que se debe cumplir. Hemos entrado en otra atmósfera intelectual, en otra constelación conceptual (Lazzarato, 2003).

Algunos, como Simona Levi, expresan que la lucha es constante y no debe parar nunca; no es una batalla victoriosa, sino que se trata de ir retrasando el avance del Capital sobre la vida de las personas y del planeta. Otros, como Delgado, apuntan que una de las características del Movimiento de Movimientos es la ruptura con la estructura oficial de partidos y sindicatos, que, a la larga, conllevó a que una de las debilidades del movimiento fuera la falta de un proyecto político estructurado o la falta de unidad política, lo que hizo con que el Movimiento de Movimientos tuviese un carácter movimentista.

Nosotros esto lo identificábamos como *movimentismo*, para referirnos a movimientos que no tenían otro fin que el puro movimiento y que parecían renunciar a horizontes políticos claros, a estructuras asociativas estables, a discursos fuertes (intervención de Manuel Delgado en entrevista a Nuria Vila 18/03/2015).

Posiblemente por esta cuestión algunos de aquellos que han participado en el Movimiento de Movimientos vuelven a creer necesario tener un planteamiento político institucional y una estructura partidaria. Después de unos años de actuación en este tipo de movimientos muchos activistas acabarían optando por fundar nuevos partidos políticos y entrar en las instituciones para cambiarlas desde dentro del sistema político, como por ejemplo Expósito y Colau, entre otros. Es cierto que la cuestión sobre entrar o no entrar en las instituciones siempre generó mucho debate. La ruptura con la estructura sindical, por ejemplo, se venía gestando desde mayo de 1968 o incluso antes.

iii. El MACBA

El MACBA y la gentrificación

Es imposible hablar del MACBA y no hacerlo de la planificación urbanística del distrito de Ciutat Vella de Barcelona, la gentrificación y su relación con las instituciones culturales, la posible utilización política de estas, la innovación institucional dentro de las mismas, el activismo y su relación con las instituciones artísticas.

Comencemos por el barrio donde está ubicado el MACBA y un poco de su historia. El Raval es uno de los barrios del Distrito de Ciutat Vella de Barcelona. En la Edad Media, el Raval estaba fuera de las murallas medievales que, con su ampliación, pasó a formar parte de la ciudad. Desde la aplicación del Plan Especial de Reforma Interior (PERI) de Ciutat Vella en 1985 (Busquets, 2003), el Raval, históricamente un barrio popular, pasó a ser un barrio con un peso en relación a lo cultural y lo turístico.

Tal y como ya se comentó en capítulos anteriores, el PERI de Ciutat Vella, inicialmente redactado en los años de 1981 y 1982¹⁰, fue el instrumento de planeamiento para la reforma y rehabilitación de los barrios del centro de Barcelona. La aplicación del PERI es un ejemplo de la continuidad y aplicación de los planes elaborados por los ayuntamientos franquistas por parte de los ayuntamientos democráticos (*La Vanguardia*, 09/09/1984).

Conviene saber que este PERI se articulaba a través de una colaboración público/privada concebida para dar impulso económico, social y cultural al barrio. No hay dudas de que el barrio del Raval necesitaba una reforma, ya que la delincuencia y la poca salubridad eran incuestionables en los años 1980, pero ¿Cuál era la reforma que necesitaba el barrio? ¿Cuál era la reforma que convenía a los residentes? ¿Qué tipo de intervenciones eran necesarias?: ¿Sólo urbanísticas e inmobiliarias, o de otra índole? Y, ¿Cuál es la reforma que convenía al capital privado que invertía en la reforma de la zona “degradada”?¹¹

Hay diversos estudios sobre la reforma urbanística del Raval, uno de ellos encargado por el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) con motivo de su 10º aniversario, en el año 2004, justifica la necesidad de una reforma en el barrio en los años 1980:

Algunos de sus principales problemas eran (y en algunos casos continúan siendo) la falta de espacio público (plazas y zonas verdes), la infradotación de equipamiento de barrio y ciudad (entidades de carácter popular, centros cívicos, bibliotecas, museos, etc.) y de infraestructuras, la degradación de los edificios y, muy especialmente, del parque de viviendas, viviendas de muy pequeñas dimensiones y escasamente dotadas de equipamientos básicos (alumbrado, agua, sanitarios, duchas...), una densidad demográfica muy elevada y la falta de salubridad de las calles. Las políticas de transformación urbanística del barrio, por tanto, se orientaron a la superación de

¹⁰ El primer Cuaderno Central de la revista *Barcelona. Metròpolis Mediterrània* (octubre 1985, dossier nº 0) explica el compromiso municipal en este proyecto urbanístico.

¹¹ En anexo a este capítulo tenemos un mapa crítico de la reforma urbana en el Raval producido por Sitesize, una plataforma de la cual son parte Elvira Pujol Masip y Joan Vila Puig, que, desde el 2002, se dedica a la creación y la investigación sobre la metrópolis contemporánea y que participó en un proyecto del comisario de arte Valentín Roma de la Bienal de Venecia de 2009.

algunos de los déficits estructurales básicos que el Raval había ido acumulando a lo largo de su historia (Subirats y Rius, dir., 2004: 12).

Hay que mencionar que este estudio presenta un gráfico relacionando las reformas urbanas con la subida del precio del alquiler en la zona, la ampliación de los recursos educativos y socio sanitarios entre otros, y menciona que, pese a todo esto, aún había en el momento en que se realizó el citado estudio una gran población de muy baja renta en la zona que convivía con los nuevos vecinos, de otras capas sociales de mayor poder adquisitivo, atraídos por las reformas urbanísticas.

No podemos hacer caso omiso de la importancia de las instituciones culturales en las grandes actuaciones urbanísticas: el gran *clúster* cultural compuesto por la rehabilitación del complejo de la Casa de Caritat, donde en 1994 se inauguró el CCCB, la construcción del edificio icónico del MACBA en 1995, más tarde en 1999 el FAD cambió de sede y abrió sus puertas en la plaza dels Àngels. También la facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona, que se inauguró en el 2006, se ubicó en la zona (Ibídem,13). Este gran *clúster* “cultural” situó Barcelona en un mapa internacional de edificios icónicos además de ofrecer actividades culturales y formativas especialmente orientadas a clases sociales que en este momento no vivían en este entorno.

Un ejemplo inmejorable de la política de asignar obras de gran singularidad a arquitectos-estrella, contribuyendo a dar imagen de distinción a ciudades que encuentran en su propia imagen de excepcionalidad una fuente de recursos al servicio de sus propios sectores hegemónicos y, sobre todo, de los de un capital financiero internacional cada vez más interesado en invertir en territorio. La imponente presencia del MACBA, al margen y de espaldas al entorno, se subraya con una gran plaza –la Plaça dels Àngels– que, frente a su entrada principal, garantiza al mismo tiempo una zona de seguridad y la debida contemplación de su arrogante grandiosidad, constituyendo un conjunto que contrasta con las duras condiciones sociales de un barrio al que de algún modo se suponía que debía rescatar –cabría decir a redimir– de su postración (Delgado, 2008).

Agregamos el análisis de Jorge Ribalta, quien identifica en el museo un elemento atrayente de nuevos sujetos al barrio y que, al fin y al cabo, favorece el incremento del valor de mercado de la vivienda:

Desde mediados de los ochenta, el poder municipal ha promovido la transformación social del barrio, constituido históricamente por población de clase trabajadora y sub-proletaria. En este contexto, las instituciones artísticas y culturales (como universidades, teatros, centros de arte, el MACBA mismo) han jugado un papel crucial a favor de esa transformación. En los últimos años está claro que algunas partes del centro histórico del Raval han sido conquistadas por las nuevas clases medias urbanas, como se constata de la reciente apertura de un número creciente de tiendas de moda, librerías, restaurantes, bares y clubs. El incremento del precio de la vivienda en la zona, que hasta hace poco era la más barata de la ciudad, está favoreciendo la llegada de nuevo capital (Ribalta, 2004).

La conversión del Raval de barrio marginal a barrio cultural no era, según Subirats y Rius, el objetivo de la reforma urbana, sino que más bien se presentaba como uno de los posibles resultados, una posibilidad más:

El Raval como barrio cultural es un futuro deseado, pero tampoco existe un discurso demasiado definido en este sentido. No hay planes, medidas o campañas dirigidas a favorecer este fenómeno más allá de plantear que hay espacios vacíos que los artistas pueden ocupar (cada vez más escasos y más caros a causa del auge inmobiliario). El Raval como barrio de artistas se plantea, pues, más como una expectativa que como un fenómeno incentivado por los agentes privados o por una política pública específica y articulada (Subirats, y Rius, dir., 2004: 43, 44).

La cuestión está en que Subirats y Rius eran conscientes del proceso de “aculturamiento” que estaba sufriendo el barrio, conllevando un inevitable aburguesamiento, pero un aburguesamiento “dulce”, es decir, sin expulsión explícita. En este punto, apreciamos conexión entre su enfoque y el de estudios sobre los procesos de gentrificación que apuntan que los colectivos de artistas, creativos y afines son más propicios a convivir con colectivos autóctonos de barrios marginales, favoreciendo su transformación gradual y que su llegada no comporta un cambio brusco o radical de uso social del barrio (Deutsche, y Gendel Ryan, 1984: 91-111).

Aunque no fuera el objetivo de la reforma urbana, la gentrificación del barrio, tal y como apuntan Subirats y Rius, era en verdad una consecuencia previsible de los procesos de transformación del Raval. Efectivamente, lo que hizo la reforma urbana fue convertir *El Chino* en barrio *cool* mediante el cumplimiento de las consabidas premisas cada vez más comunes en estos días contemporáneos: recalificaciones del suelo urbano,

especulación inmobiliaria (subiendo los precios de los alquileres), mercado libre, modificación del tejido social y cultural tradicional, imposición de nuevas pautas de consumo como la abertura de tiendas, restaurantes y bares de diseño cuyo público seguramente estaría constituido sobre todo por jóvenes de clase media, cosmopolitas, con una capacidad adquisitiva muy por encima de la de la mayoría de habitantes “autóctonos” del barrio. Lo cierto es que Subirats y Rius, en su optimista reflexión en *Del Chino Al Raval* admiten:

Produce la llegada de nuevos habitantes al barrio, que dependiendo de sus características podríamos calificar de varias formas, pero que son claramente distintos de los de siempre y diferentes de los inmigrantes. Así, hablamos de modernos, artistas, profesionales, erasmus y alternativos (Subirats y Rius, dir., 2004: 25).

Los autores también confiesan los riesgos del desarrollo de dinámicas de “parquetematización” ya ocurridas en barrios como Soho y Bronx en Nueva York, Malasaña o Lavapiés en Madrid, por poner algunos ejemplos.

La cuestión es que todo ello está relacionado con una concepción de la ciudad como una empresa o, dicho de otro modo, como una unidad de producción de plusvalía. Y desde esta dinámica se implementaron las políticas de reforma urbana en las cuales el protagonismo asignado al valor cultural se traduciría en la utilización de la cultura para la capitalización –económica- del barrio, y no para el usufructo de los habitantes del mismo. En el análisis de Rubén Martínez, es cínico el uso que se hace de la cultura como herramienta para desconflictivizar la ciudad y pacificarla, para producir turismo y consenso.

La cultura en Barcelona ha sido un agente de producción de consensos. El MACBA de Barcelona, ¿A qué demanda responde? O sea ¿Por qué se construye el MACBA? A parte de toda la historia que hay por detrás, que es cierta, hay un documental que hizo Jorge Luis Marzo, es cierta, del Fainé que conoce a tal y aquel edificio, vale, muy bien, pero ahí se responde a una demanda, varias a la vez y una de ellas es el acceso a la cultura en un barrio pauperizado, otra de ellas es la necesidad de un edificio, de un arquitecto reconocido y que Barcelona tenga otro icono arquitectónico en la ciudad, otra de ellas es el intento de ennoblecimiento de

gentrificación del barrio que luego tendría el resto de su trayectoria con la filmoteca, la Rambla, etcétera. Otra de las demandas que responde, claro, tiene que ver con constituir un modelo de gestión pública nuevo, ¿no? Un patronato privado que es el que invierte dinero en la construcción pública. Otra demanda que responde tiene que ver con el propio modelo de ciudad, la construcción en zonas que, digamos, todavía no estaban higienizadas y el intento de producir esto, una especie de relato de la Barcelona moderna hoy. O sea, en su momento construimos la red de Centros Cívicos y esto era, digamos, un proyecto progresista para la ciudad. Ahora que ya tenemos Centros Cívicos, continuamos con esta línea construyendo grandes museos y el Museo Nacional de Arte Catalán. Es decir, que un proyecto como el MACBA responde a muchas demandas a la vez (Entrevista a Rubén Martínez, 27/05/2016).

Esta forma de actuar, lamentablemente, marcó la historia del MACBA, que no dejó de ser parte de la coronación de un proceso de usurpación de la propia ciudad. El MACBA se convirtió en símbolo del ingrediente “cultural” gentrificador, en emblema de la perversidad de las instituciones-empresa y le ha valido una creciente antipatía por parte de los movimientos sociales contrarios a la especulación inmobiliaria (Delgado, 2008).

Todo este proceso de reforma urbana en el Raval encontró una fuerte resistencia de vecinos, por ejemplo en 1996 la Associació de Veïns en Defensa de la Barcelona Vella hizo un comunicado en el cual acusó al gobierno de Pasqual Maragall de silenciar a aquellos que eran contrarios a las reformas urbanas en el casco antiguo a través de la aplicación del PERI (França, 2017: 147) No nos detendremos en este punto de la historia pero hubo historias muy penosas de complicidad de la Associació de Veïns con las cúpulas municipales, que al parecer propiciaron la fundación de plataformas como la Coordinadora Contra l'Especulació al Raval (Coordinadora Contra l'Especulació al Raval, 2005).

La resistencia a las reformas urbanas que se realizaban en Barcelona fue un punto de encuentro unos años más tarde, a partir de 2000, entre diversas plataformas ciudadanas y parte del movimiento okupa, que se involucró en la defensa del derecho a la vivienda. Especialmente las casas okupas conocidas como Magdalenes y Miles de Viviendas que elaboraron la página electrónica Xarxa de Promoció del habitatge Realment Public. Conviene subrayar que fue en este contexto que se formaron políticamente Ada Colau y Gala Pin, entre otras, personas que actualmente ocupan cargos de responsabilidad en el

consistorio barcelonés. Otro rasgo que nos parece importante destacar, es que ésta resistencia era festiva, con un espíritu comunitario, lúdico y bienhumorado.

Fundación

Conviene mencionar que el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, MACBA, abrió sus puertas por primera vez el 21 de junio de 1960 en la cúpula del cine Coliseum y su director era el crítico e historiador Alexandre Cirici i Pellicer. La puesta en marcha del museo fue la culminación de un esfuerzo en favor de la creación de una plataforma de irradiación del arte contemporáneo en Cataluña. La apertura del Museo, a pesar de su precariedad, culminaba después de una trayectoria que se había iniciado diez años antes. Este primer MACBA tuvo una vida activa de veintiuna exposiciones de artistas coetáneos, catalanes y foráneos, y tuvo que cerrar sus puertas apenas tres años después (MACBA, s.f. a).

A lo largo del siglo XX, la lógica relativa a la formación de un museo sufrió cambios: ya no se seguían los pasos clásicos -disponer de una colección, adquirir un edificio, organizar la exposición de la colección y de obras asociadas a la colección-, fórmula con la que se erigieron la mayoría de los museos nacionales que pasadas las revoluciones burguesas emergieron de la apropiación de las antiguas colecciones reales y nobiliarias que habían tomado siglos en conformarse. En el siglo XX, el orden de estos factores cambió constantemente: surgen museos sin colección. Y este fue el caso del MACBA, aunque en 1982 la Generalitat de Catalunya tuvo la oportunidad de recibir una donación de toda la colección del escultor Julio González, original de Barcelona, la cual decidió no aceptar. Sin embargo, en 1985, sólo tres años después, comenzó a crearse un museo de arte contemporáneo sin colección alguna (Cócola, 2009: 90).

En 1985 la Generalitat de Catalunya puso en marcha el Pacto Cultural, impulsado por Joan Rigol, Conseller de Cultura del gobierno catalán en aquel momento. En resumen se trató de una política cultural que respondió, en su momento, a una concepción “noucentista” y ecuménica de la vida social, que respondía a la voluntad de vertebrar las

políticas culturales de las diferentes administraciones públicas catalanas con la perspectiva de favorecer “un espacio transversal e ilustrado cuyas acciones permearan de arriba abajo con el objetivo de crear lenguajes de confianza en donde expresar la bondad del ‘encuentro’ social, político y económico”. Era una forma de ablandamiento ideológico post-dictadura desde la cultura, que establecía ésta -la cultura- como un espacio de entendimiento entre izquierdas y derechas en la nueva democracia. Es decir, era un momento de apaciguar las diferencias y dar paso a la voluntad de alcanzar estándares de vida mejores (Marzo, 2014: 18, 19).

El Pacto Cultural afectó a las políticas culturales animando a que las instituciones culturales promoviesen una educación ciudadana, democrática y plural desde el ámbito de la cultura cuando el campo idóneo para este pacto sería en realidad el de la educación:

Entonces en este sentido se produce una especie de unificación. Una especie de acuerdo general tácito entre todos los actores políticos de España, conforme la cultura va a ser el lugar donde los ciudadanos van a aprender a ser mejores demócratas. España no tiene tradición democrática y gracias a los museos vamos a poder aprender a comportarnos en pluralidad, a entender cuáles son las reglas del juego, a entender que en realidad Europa es el horizonte en el cual nos tenemos que ver, que la gente es educada, la gente va a los museos, hay exposiciones. Recuerdo que España tenía ocho museos en 1981 y hoy tenemos ciento sesenta y ocho. Entonces es evidente que ha habido un discurso por parte del Estado en construir los museos como lugar de encuentro y de civilidad: no la educación, los museos. La educación, por ejemplo: tenemos una educación que a cada cinco años ha cambiado de ley. Desde 1982 cada cinco años. La educación es un caballo de batalla ideológico. La iglesia, la izquierda, la derecha, público, privado, es un campo de batalla. La cultura no. La cultura es un acuerdo general que de alguna manera debe estar desideologizado. En cambio, la educación, que sería el lugar natural desde donde crear buenos ciudadanos, ¿Buenos ciudadanos? ¡Lo qué significa esto! Lo que sea, en todo caso la idea de educar a la gente, a las masas... es evidente que en la educación esto no va a ocurrir (Entrevista a Jorge Luis Marzo, 17/04/2015).

La idea de hacer en Barcelona un museo de arte contemporáneo tuvo como punto de partida la visión de la burguesía catalana de Barcelona como una capital que no puede ser capital, ya que Madrid es la capital del Estado español. En consecuencia, una parte de la burguesía catalana guardaba la eterna voluntad de hacer de la ciudad una “gran capital” como Paris, Nueva York, Londres, Berlín y, siguiendo esa lógica, se entendía que a una

ciudad de primer nivel no le podía faltar un museo de arte contemporáneo (Entrevista a Jorge Luis Marzo, 17/04/2015).

Quizá fue desde este mismo enfoque que Pasqual Maragall y Leopoldo Rodés se preguntaban cómo era posible que Barcelona no tuviera un museo importante de arte contemporáneo. Este cuestionamiento acabó llevando al alcalde Pasqual Maragall a implicar al empresario Leopoldo Rodés (con quién ya había coincidido en el desarrollo previo al acontecer de las Olimpiadas en Barcelona) y al presidente de la Generalitat de Catalunya, en aquel momento Jordi Pujol, en la construcción y fundación del Museo d'Art Contemporani de Barcelona, el MACBA (Trujillano et al., 2013).

Hay que tener en cuenta que aquel era un momento oportuno para proponer la construcción de un museo de aquel tipo por diversos motivos. En primer lugar, España estaba consolidando la salida de la dictadura a través de una nueva etapa democrática. En segundo, también habría que mencionar que era un periodo de éxito del arte español en los mercados internacionales. Para ilustrar un ejemplo de este éxito, en Madrid a principios de la referida década de los 1980 se inauguró la feria de arte ARCO. Finalmente, otro punto relevante está en el hecho de que Barcelona fuese elegida como ciudad organizadora de los Juegos de la XXV Olimpiada¹². Resultaba evidente que eran años favorables para invertir en la construcción de una nueva institución artística.

A continuación, Leopoldo Rodés¹³, en 1987, involucró a una parte importante de la sociedad civil catalana que, como él, compartía la misma convicción de que una ciudad con una tradición artística, de diseño y de vanguardia como Barcelona necesitaba un museo de arte contemporáneo. Fue así como un grupo de personas y empresas de la sociedad civil creó la Fundación MACBA con el objetivo de adquirir obras de arte para la colección permanente del museo.

¹² Barcelona también dará en este momento la bienvenida a un proceso de artistización de sus espacios públicos bajo las directrices de Pasqual Maragall, que además promocionará en los años siguientes las restauraciones de fachadas con la exitosa campaña ¡Barcelona Ponte Guapa!

¹³ Rodés, hasta su fallecimiento, fue vicepresidente tercero del museo, miembro del consejo general del MACBA y de su comisión ejecutiva, así como presidente de la Fundación MACBA. Cabe apenas citar que también fue presidente de Inversiones y Servicios Publicitarios (ISP) y consejero de Caixabank, entre otras empresas importantes (Fundación MACBA – www.fmacba.es, consultado: 01/10/2017).

Un año más tarde, en 1988, la Fundación MACBA, el Ayuntamiento de Barcelona y la Generalitat de Catalunya crearon el Consorcio MACBA¹⁴, órgano rector del museo. También fue en este mismo año cuando el MACBA se instaló provisionalmente en el Centro de Arte Santa Mónica (CASM), un espacio de la Generalitat de Catalunya en Barcelona bajo la dirección de Josep Miquel García, donde se empezó un primer trabajo de centralización y organización de colecciones y bibliotecas artísticas. Según Marzo, su voluntad original era la de ser un centro de exposiciones de arte avanzado contemporáneo y sin colección (Marzo, 2015: 25).

Así es como, en su contexto, el MACBA resultó en esos momentos parte de un conjunto de construcciones de grandes equipamientos y reordenaciones urbanas previstos en relación al gran evento de los Juegos Olímpicos de 1992. Un proceso en el cual la cultura¹⁵ jugaba un papel ambiguo: por un lado, modernizaba y ofrecía un servicio a la ciudadanía, y por otro era parte de un proceso de gentrificación, especulación inmobiliaria y reforma del barrio siguiendo un modelo turístico y elitista que sería muy criticado (Torres, 2006).

La primera piedra

En 1985 el diario La Vanguardia publicó una noticia en la que informaba que la comisión técnica tripartita¹⁶ encargada de dictaminar sobre la viabilidad de la ubicación del futuro Museu d'Art Contemporani de Catalunya en el conjunto urbanístico de la Casa de Caritat, terminando su informe con una serie de conclusiones positivas:

Manifiestan en su informe que la ubicación del futuro Museo d'Art Contemporani de Catalunya en los terrenos del actual conjunto de la Casa de la Caritat resulta muy adecuada, tanto por su situación urbana en un área central de la ciudad, como por el

¹⁴ Más adelante, en 2007, se incorporará el Ministerio de Cultura.

¹⁵ Más adelante se tratará con más profundidad el tema de la utilización de la Cultura por el capitalismo avanzado y por parte del poder político.

¹⁶ La comisión técnica estaba compuesta por Ignasi de Solà-Morales (por parte de la Generalitat), Lluís Domènech (representando el Ayuntamiento) y Josep M. Huguet (por parte de la Diputació de Barcelona).

entorno de instituciones y servicios culturales que se levantarían a sus alrededores, así como por las posibilidades de ocupación en superficies e infraestructura que se citan en la zona (*La Vanguardia*, 8/02/1985).

Esta noticia, además de informar sobre la complejidad del proceso de selección de los terrenos para la construcción del MACBA, nos ayuda a entender que, en ese momento, el Consorcio del MACBA entendía el MACBA como un museo de Cataluña. Fue más adelante que pasó a ser concebido como un museo de Barcelona, en parte por una cuestión de marca, ya que la marca Barcelona tenía más fuerza a nivel internacional que el nombre de Cataluña. Cabe suponer que este proceso no fue una cuestión fácil, puesto que la Generalitat había invertido en el museo.

Quizá este cambio de enfoque, que reconfiguraba el MACBA como un museo de arte contemporáneo de la ciudad de Barcelona, tuvo algo que ver con una circunstancia que no ha sido posible aclarar: durante un periodo de tiempo que no hemos podido determinar exactamente, se utilizó en la prensa la abreviación MACB para referirse al museo y más tarde se normalizó el de MACBA, especialmente una vez inaugurado el museo.

El 29 de octubre de 1988, *La Vanguardia* publicó una noticia en la cual afirmaba que Richard Meier firmó un contrato en el palacio de la Generalitat de Cataluña junto al presidente Jordi Pujol; el alcalde de la ciudad, Pasqual Maragall; y el presidente de la Fundación MACBA, Leopoldo Rodés. La noticia explicaba que el equipo de Meier, con gran experiencia en el campo de los museos –Atlanta, Frankfurt, Los Angeles–, tenía previsto trabajar junto con Daniel Giralt-Miracle, director de la futura institución museística, “quien ha insistido en la necesidad de que haya coherencia entre el contenido y el continente del centro.” La noticia terminaba informando que el Consorcio del museo disponía de un presupuesto de 476 millones de pesetas para el año 1989 (*La Vanguardia*, 29/10/1988).

El 7 de julio de 1990 otra noticia informaba que estaba prevista la colocación de la primera piedra para septiembre de ese año y destacaba un retraso en el inicio de las obras: “El inicio de la obra lleva ya varios meses de retraso en relación a lo previsto” (*La*

Vanguardia, 07/07/1990). El 28 de julio del mismo año se hizo la previsión de que la obra sería inaugurada en el otoño de 1992; el coste se situó en unos 3.000 millones de pesetas (*La Vanguardia*, 28/07/1990).

Más adelante, Josep Subirós, consejero delegado de OCSA y responsable de las exposiciones previstas para la Olimpiada Cultural, S. A. (OCSA) de 1992, hizo una declaración afirmando de que la obra no estaría terminada para las olimpiadas –que era lo que debería haber sido-:

“Se está verificando ahora que las obras de los nuevos equipamientos culturales de la ciudad — Museu d’Art de Catalunya, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Auditori, Teatre Nacional y Liceu remodelado — no cumplen lo previsto, y se empieza a estar fuera de plazo para su uso en el 92” (Vila-San-Juan, 1990).

Además de todo el trabajo entorno a la ubicación del museo, de su propia forma arquitectónica o el retraso de las obras, también el proyecto museológico del MACBA fue un tema muy debatido. El debate estaba en lo que se entendía por un museo de arte contemporáneo de Cataluña o de Barcelona desde los diferentes puntos de vista que sobre el tema tenían diferentes actores como: la Fundación del MACBA, el Ayuntamiento, la Generalitat, la Junta de Museos y el director del museo en aquel momento.

Agravaba esta delicada cuestión el hecho de que la situación del entonces director del museo Giralt-Miracle al frente del MACBA estaba marcada por la precariedad desde su nombramiento en 1988, especialmente tras el rechazo de un primer proyecto museográfico de su autoría, cuando el Consorcio lo nombró como asesor pero con competencias de director, ya que recibió el encargo de diseñar el contenido museográfico al museólogo francés Jean-Louis Froment, director del Centro de Arte Contemporáneo de Burdeos.

En 1991, Froment en colaboración con Giralt-Miracle, centró el proyecto museológico en el arte de los 1980 y 1990.

La radical opción por los ochenta y los noventa, además de casar con el sentido del concepto contemporáneo, responde también a criterios de mercado. El alza de los

precios ha convertido en inaccesibles las mejores piezas de las vanguardias clásicas que, desde hace poco menos de un decenio, ya no están al alcance de los museos públicos (Moix, 1991).

No obstante, a finales del año 1992 la Junta de Museos dependiente de la Generalitat vetó este proyecto de Froment en colaboración con Giralt-Miracle. Las dos administraciones públicas -Ayuntamiento y Generalitat- quisieron forzar una reforma de los estatutos del museo generando una crisis. La Junta de Museos y la Fundación MACBA entendían de manera diferente cual sería el proyecto idóneo para el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Para citar un ejemplo de los puntos del conflicto: para algunos el movimiento Dau al Set debería marcar el inicio de la colección, mientras que para otros no tenía esta importancia.

Por el vaciado de noticias realizado relativo a este tema llegamos a comprender que Miracle y Froment tenían propuestas diferentes para el museo. Dicha crisis empezó a resolverse cuando las tres partes que integraban el consorcio procedieron a una reforma del organigrama y reafirmaron provisionalmente a Daniel Giralt-Miracle en su función de director. En cualquier caso, al cabo de poco tiempo, este dejaría el cargo (*La Vanguardia* 7/10/1994).

Froment, apoyado especialmente por la Fundación MACBA, siempre defendió un proyecto museológico que respondiera al arte actual, la época actual, contemporáneo, y declaró en aquel entonces que Manuel Borja-Villel podría ser una buena opción para la nueva dirección del MACBA:

Tengo mucho afecto a Barcelona y, por lo que respecta al MACB, pienso que debe salir cuanto antes de ese 'impase' en que se halla, pues con esta situación se penaliza al arte y al público. Últimamente se ha hablado mucho de Manuel Borja Villel como posible director. Creo que funcionará, pero lo importante es que, sea quien sea el elegido, se tome una decisión pronto (Spiegel, 1994).

Por último, otra polémica del ámbito museográfico giró en torno a las colecciones de arte que harían parte del fondo del museo, como por ejemplo la colección de Peter

Ludwig o, finalmente, la polémica por la compra de la colección Riera en 1993, criticada por muchos.

Tras tantos años y polémicas, el MACBA se materializó en un edificio de raíz arquitectónicamente racionalista, blanco, diáfano, transparente. Una combinación de las líneas rectas con curvas en un diálogo constante entre los espacios interiores y la luz exterior que penetra a través de galerías y lucernarios. En aquel momento, aún estaría por configurarse, por parte de aquellos que se dedicarían a dirigirlo, qué tipo museo sería, cuáles serían sus exposiciones, actividades, publicaciones, en un momento en el que todo eran posibilidades.

Finalmente, el MACBA fue inaugurado públicamente el 28 de noviembre de 1995 con Miquel Molins como director y contando en la inauguración con la realeza de España, así como importantes personalidades del mundo de la política, de las finanzas y por supuesto de las artes.

No podría faltar una anécdota de los acontecimientos inaugurales del museo. Dicen que en aquella inauguración preguntaron a Maragall por qué él había construido un museo de arte contemporáneo en el Raval:

Y él dice: “Porque la cultura tiene que ser para todos”, que qué querían: “¿Que se lo construyera en Sant Gervasi?, yo quiero que la gente del Raval tenga un Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.” Por esto te digo que es muy honesto, pero es muy cínico a la vez (Entrevista a Rubén Martínez, 27/05/2016).

Pero, infelizmente todo apunta que el hecho de hacer un museo de arte contemporáneo en un barrio maltratado por la pobreza no quiere decir que se haga un esfuerzo en el sentido de popularizar la cultura.

Yo siempre he tenido dudas si eran más o menos conscientes de eso, pero tú sabes que, si montas un gran equipamiento como el MACBA y una plaza dura esto tiene efectos, sube el plus valor urbano, sube el precio del suelo, expulsas a la gente, es un dispositivo securitario, tienes a la policía ahí. Dejan que estén los *skaters*, pero según quien no puede estar por ahí, solo los *skaters* porque molan, entonces nunca llegaron con su proyecto, pero tienen una parte muy cínica. En el fondo, no es democrático montar un museo de arte contemporáneo si además no tienes en cuenta que va tener

efectos sobre la vivencia de la gente que va tener que irse o va ser expulsada, que no puede pagar su alquiler, etcétera. Pero que tampoco pasa del todo, en el Raval no hubo gentrificación como puede haber en otras ciudades (Entrevista a Rubén Martínez, 27/05/2016).

El acierto de la incoherencia

Después de tres años bajo la dirección de Molins, comenzó en 1998 como nuevo director del museo Manuel Borja-Villel, quien implementó un programa crítico que proponía intentar, pese a toda la polémica en torno al papel gentrificador del museo, el situar el museo como un referente del arte contemporáneo mundial, así como proyectarlo en tanto que una estructura política y de conocimiento -algo que en sí mismo podría parecer incoherente, lo cual no fue un impedimento para Borja-Villel-. Según Yúdice, este enfoque fue un gran acierto: convertir esa tensión generada por todo el proceso de gentrificación del barrio en un proyecto museológico, no tanto de exposición, sino de debate y programas públicos (Yúdice, 2008:4).

Conviene subrayar la trayectoria de Borja-Villel antes de llegar al MACBA: de origen humilde, valenciano, formado en Historia del Arte por la Universidad de Valencia, completó su formación en Estados Unidos como Special Student en la Yale University. Recibió una beca Fulbright, realizó un Master of Philosophy del Departamento de Historia del Arte de la City University of New York y obtuvo la beca Kress Foundation Fellowship para Historia del Arte y, en 1989, el Philosophy Doctor en el Departamento de Historia del Arte de la Graduate School de la City University de Nueva York (Museo Nacional de Arte Reina Sofía, s.f.).

Durante sus estudios en Historia del Arte de la City University of New York tuvo como profesores y como colegas personalidades como Benjamín H. D. Buchloh, Linda Nochlin, Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Abigail Solomon-Godeau y Rosalyn Deutsche¹⁷ entre otros (Expósito y Borja-Villel, 2015: 43, 44).

¹⁷ La historiadora Rosalyn Deutsche en la década de 1980 estaba trabajando justamente en una visión crítica sobre la relación de los sistemas de arte y la especulación inmobiliaria.

Además, durante su estancia en Nueva York tuvo la oportunidad de trabajar como guía en el Metropolitan Museum y para la Hispanic Society of América. En relación a esta primeriza experiencia profesional con las instituciones artísticas, comentó: “Acabé teniendo conciencia de lo poco que le importaban al mundo de las artes las situaciones sociales de ese tipo y qué escenarios tan falsos la institución puede crear” (Ibídem, 41).

Concluyendo, Borja-Villel tuvo una formación infrecuente en el contexto español, la cual le proporcionó el contacto con dos nociones escasamente conocidas en España en aquel entonces: la crítica institucional y el arte público crítico (Ibídem, 38).

Miremos con atención ambos conceptos crítica institucional y arte público crítico, ya que son ejes fundamentales en la gestión de Borja-Villel en el MACBA. Comencemos por la crítica institucional. Borja-Villel propuso una renovada relación del museo con la ciudadanía, permitiendo que el museo fuera mucho más que un espacio expositivo o de coleccionismo, siendo también un laboratorio de experimentación de nuevas prácticas, un espacio de debate y de encuentro, abierto estructuralmente a la crítica y la disensión.

Ahora, fijémonos en la importancia histórica de la crítica institucional, heredera de las luchas políticas e ideológicas de 1968, que tuvo su emergencia en Occidente a lo largo de siglo XX, y de manera especialmente consistente en Estados Unidos, impulsada en parte por el movimiento feminista y el movimiento antirracista. La crítica institucional puso en evidencia la política en las instituciones artísticas y la presión sobre las instituciones de las fuerzas del mercado, fomentó el debate de cuál es el papel de las instituciones artísticas en medio a toda esta constelación de fuerzas e intereses. Además, impulsó el debate de diversas cuestiones, entre las cuales destacamos la relativa a cuál es el espacio de la crítica, puesto que cuando la institución asume una función crítica también pone en riesgo la independencia de la misma crítica. ¿Estaría el museo, a través de la crítica institucional, usurpando el espacio natural de la crítica e institucionalizándola?

Es cierto que la crítica institucional se ha convertido en un género en sí mismo y que, como género, su capacidad de “redención” pasa más por la estructura de sus enunciados que por su propia efectividad política. Pero, por otro lado, no sé cuál es

el lugar natural del espacio crítico de que me hablas. Me cuesta mucho pensar en un afuera del mundo en que vivimos en el que la pureza del juicio crítico sea factible. En este periodo del capitalismo cognoscitivo que nos ha tocado vivir no hay un adentro ni un afuera y más bien creo que ese espacio crítico se produce en las fracturas del sistema (Torres, 2006).

Nos parece clave en este momento mencionar una exposición producida antes de la entrada de Borja-Villel en el MACBA, seguramente una de las primeras exposiciones del museo: *Situacionistas* (13/11/1996 al 06/01/1997), realizada en 1996 y comisariada por Libero Andreotti y Xavier Costa. Tenía a Constant como una figura central y destacaba su proyecto *Nueva Babilonia*. Esta exposición fue importante dentro de la crítica institucional como un referente de un movimiento que reexamina en su conjunto el arte y la sociedad de su tiempo a través de medios diversos y para el cual la ciudad, el espacio urbano, era el espacio en el cual debería acontecer la obra de arte total, el verdadero Gesamtkunstwerk. Costa defendía de forma no explícita que el legado Situacionista está indiscutiblemente presente en el pensamiento actual, incluso en propuestas vitales sobre las ciudades de nuestros días, absolutamente vigente.

Si, como Lefebvre dictaminó, la Internacional Situacionista constituyó el último movimiento de vanguardia, el último intento de transformar la sociedad de su tiempo desde el pensamiento crítico, el arte y el urbanismo, debemos considerar si su propuesta de ciudad fue también un momento de plenitud de ideas, de una visión holística del urbanismo en la que participaban a la vez un sentido de espacialidad, una ética social, una crítica radical a la ciudad heredada, una propuesta arquitectónica precisa, y una visión entusiasta de futuro (Costa, 2014: 205).

La artista y activista Martha Rosler, referencia en el campo de la crítica institucional, realizó una de las primeras exposiciones¹⁸ en el MACBA bajo la gestión de

¹⁸ Exposición: *Posiciones en el Mundo Real*, 20/11/1999 al 10/01/2000. La exposición presentaba un conjunto de obras de la artista más relacionadas con el activismo que con las bellas artes. Rosler es una artista referente en el desarrollo de nuevas formas de trabajar desde la práctica artística políticamente muy especialmente las vinculadas al feminismo y a la reflexión urbanística, es decir, fomentar la interacción entre el arte y las fuerzas sociales. Su obra tiene como referencias la tradición de la práctica fotográfica de izquierdas de las vanguardias productivistas de los años 1930. Fue la primera gran exposición retrospectiva dedicada a la artista en el Estado español. (Expósito, M., y Borja-Villel, M., 2015:120; <https://www.macba.cat/es/expo-martha-rosler>).

Borja-Villel. Para Rosler, en los intentos de liberar el arte de las fuerzas del mercado se experimentaron diversas estrategias como la circulación del arte por correo -mail art-, happenings y performances. Añade que el movimiento de la crítica institucional, sumado a la retórica de la democratización, permitió que los artistas obtuviesen apoyo estatal para el establecimiento de “espacios de artistas”, lo que les permitía estar al margen del sistema de mercado y poder investigar formas experimentales (Rosler, 2007: 158).

Rosler también expone en sus textos la dificultad de las instituciones para superar la visión mercantilista del arte, quedándose en un debate sobre costes y beneficios. Otra cuestión de la que trata y también muy importante es acerca de la relación del arte con la política en las instituciones y el interés en mantener el arte como un campo aparte de la realidad, especialmente por parte de las políticas de derechas, quedándose tan solo en forma y estética, “sin ninguna función social que cumplir, lo cual es ya en sí mismo una poderosa función ideológica” (Ibídem, 157). Por fin, pesimista, Rosler afirma que ya en los años 1980 se había completado la conversión del objeto artístico en objeto de consumo, que la crítica institucional no ha podido hacer frente a la mercantilización de la cultura y su conversión en simple entretenimiento:

La revuelta anti institucional fue un fracaso y hoy en día el mundo del arte ha completado lo que puede ser considerado un cambio de paradigma. La máquina de la cultura de masas y sus motores de estrellato han redefinido profundamente el resto de las estructuras de la cultura, de tal modo que los roles de comportamiento y las valoraciones expresadas dentro del mundo del arte se parecen cada vez más a los de la industria del entretenimiento, sobre todo en el modo en que son representadas en la televisión y en la industria musical.

De hecho, se considera al mundo del arte como una rama de la industria del entretenimiento. Su vertiginosa reverencia a las modas, su necesidad de nuevos talentos y sus modos de presentación apoyan esta opinión (Ibídem, 159).

Rosler también se muestra crítica con la relación de las instituciones artísticas con la industria cultural y su posición en el mercado como un artículo de lujo dirigido a un sector de la sociedad específico.

Es más oportuno pensar en el mundo del arte como si de una rama de la industria de la moda se tratase, por su habilidad innata de transformar la sustancia en estilo, una maniobra que se rodea de timidez y enmascaramiento colectivo para elaborar nuevas y audaces jugadas. Al igual que en el diseño de moda, los productos de lujo están hechos a medida, son únicos o poco comunes y los eligen y exhiben (los llevan puestos) la gente rica (Ibíd., 160).

A su vez, el otro concepto con el cual Borja-Villel entró en contacto durante su formación en EEUU es el de arte público crítico, nomenclatura que se refiere al conjunto de prácticas que emergen a partir de la década de 1980 en el espacio público y muy diferentes del clásico arte público de carácter monumentalista. Al contrario de éste, su planteamiento es efímero, crítico, en especial con la especulación inmobiliaria, y se posiciona a favor de la lucha por la solución de problemas relativos a colectivos locales, una práctica que se relaciona mucho con el activismo como se ha visto en capítulos anteriores.

Prosigamos con la trayectoria de Borja-Villel: en 1990 comenzó a convertirse en una persona conocida públicamente debido a que fue contratado como el nuevo director de la Fundació Antoni Tàpies, donde incorporó un modelo de programación crítica y osado para aquel momento, que cuestionaba la función del museo en su contexto urbano, planteaba el modelo *vernáculo*, al uso del que era defendido por el arquitecto Vincent Scully en su campo. El museo debería estar enraizado con el territorio, con su contexto específico y con la memoria local. A la vez, Borja-Villel situaba la Fundació Tàpies dentro del debate internacional de la crítica institucional.

Veamos ejemplos: en 1995 Borja-Villel organizó una exposición y un simposio, *Los límites del museo* (15/03/1995 – 04/06/1995, Fundació Tàpies), del cual surgió un catálogo y un libro monográfico, cuestionando y llamando a la reflexión sobre las actuales posibilidades de la institución museográfica en un momento en el que apenas había alguna literatura sobre el tema y prácticamente era nula la reflexión o práctica sobre las posibles relaciones entre institución museográfica, público y entorno urbano.

Seguidamente, en el mismo año 1995, la Fundació Tàpies recibió la exposición *Obra Social* de Hans Haacke, un artista históricamente crítico con el papel de las

instituciones artísticas, de la cual Borja-Villel fue comisario. A su vez, Haacke es autor de un texto referente para Borja-Villel: *Museums: Managers os Consciousness* (Expósito, y Borja-Villel, 2015: 58). Borja-Villel explica cómo la lucidez de este texto le orientó en su llegada a la dirección de la Fundación Tàpies, especialmente en el tema relativo a la función que cumplían el arte y la cultura en la transformación vertiginosa de Barcelona y, además, haciéndole evidente el silencio paradójico desde el campo cultural:

La reflexión de Haacke me sirvió para interpretar cómo se empieza a hablar en Barcelona sobre la cultura de un modo bastante cínico, en el que la gestión cultural va de la mano de la modernización de la ciudad, que tiene un componente importante de desarrollo urbano especulativo. Para las olimpiadas de 1992 se plantea todo un programa, que se denomina Olimpiada Cultural, mediante un organismo que se crea ya en 1988. Además, en ese proceso de transformación barcelonesa juega un papel central la construcción de equipamientos culturales como lo que más tarde fue el MACBA (Ibídem, 58).

Otro ejemplo fue uno de los proyectos expositivos más críticos e interesantes realizados bajo su dirección: *Craigie Horsfield. La ciudad de la gente* (29/05/1996 – 28/07/1996, Fundación Tàpies), exposición inaugurada en 1996, comisariado por Jean-François Chevrier y el propio Borja-Villel junto a Horsfield. Se trataba de una exposición fotográfica compuesta de retratos fotográficos hechos por Horsfield de vecinos anónimos de barrios de la periferia de Barcelona: Ciutat Meridiana, Vallbona y Torre Baró. Un proyecto realizado justo dos años antes de iniciar su trayectoria laboral en el MACBA. Sobre *La ciudad de la gente* Expósito comenta que fue un resultado de un largo proceso de colaboración entre: “a) institución museográfica, b) intelectuales y profesionales críticos con el modelo de modernización urbana impulsado desde los años ochenta por Pasqual Maragall y c) ciudadanos vinculados a luchas vecinales originadas en los últimos años del franquismo y en la Transición” (Ibídem, 23).

Para Expósito esta tríada es la clave de todo el planteamiento que correlaciona políticamente las instituciones, la ciudadanía soberana y los profesionales comprometidos. Incluso Expósito enfatiza en la circunstancia de que conoció a Borja-Villel justo cuando este hizo su tránsito al MACBA, y que este tenía como objetivo de su

trabajo en el museo implementar a mayor escala una serie de experimentaciones institucionales que apenas había ensayado en la Tàpies. En aquella ocasión, Borja-Villel le explicó que su objetivo era el dar un salto institucional que permitiera promover nuevas relaciones entre la institución museográfica y los profesionales críticos externos al campo cultural, los movimientos sociales y la sociedad civil organizada. Es decir, el proyecto de Borja-Villel para el MACBA ofrecía una nueva oportunidad al museo: reinventar su función pública en medio a un conflicto del cual el propio museo era uno de los protagonistas.

La actividad de Borja-Villel en este sentido en la Fundación Tàpies, antes de comenzar a trabajar en el MACBA, es ampliamente reconocida.

Me parece que la actividad en la Tàpies, en términos de seminarios y demás en los años 1990 fue muy importante y el proyecto de Craigie Horsfield fue importante, es decir, puedes criticarlo, puedes decir que fue malo, puedes decir que era una esquizofrenia, puedes decir lo que quieras, pero abre un espacio de pensar la institución de otra manera y es un precedente, en el 1996, es decir, yo creo que es importante eso, ¿no? (Entrevista a Jorge Ribalta, 7/12/2016).

El testimonio de Ribalta fue fundamental para entender la importancia de la otra dimensión de la institución artística que no es tan visible como los proyectos expositivos: las charlas, los seminarios, los debates, una dimensión muy valorada por Borja-Villel durante su gestión en el MACBA y de la cual Ribalta era el profesional responsable:

Digamos, hay toda una dimensión de la institución que no está representada en ningún sitio, que son pequeños seminarios, que son pequeños debates, pequeños grupos de trabajo, quiere decir, eso es la institución también, pero eso no está representado (Entrevista a Jorge Ribalta, 7/12/2016).

También Expósito piensa que la Fundación Tàpies bajo la dirección de Borja-Villel venía estableciendo un diálogo crítico con estas ambivalencias de los procesos de modernización de la ciudad, en los cuales la cultura ocupaba un papel muy importante y a la vez muy ambiguo:

Cuando Manolo Borja se traslada de la Fundación Tàpies al MACBA, de la dirección del museo de la Fundación Tàpies a la dirección del museo del MACBA. Es un punto de inflexión interesante porque justamente salía de la década de 1990 en Barcelona, bueno, la cultura venía siendo una herramienta muy importante como técnica de gobierno, y también como motor de desarrollo económico y de modernización de la ciudad. Y eso había generado, yo creo, bueno, una relación o una situación de la cultura muy ambivalente, la de que, por una parte, efectivamente, la cultura era un motor de cambio, pero por otra, también era una técnica de gobierno en el sentido más clásico, más foucaultiano, era una herramienta justamente de incorporación de dinámicas de cambio e innovación de participación, a una lógica de gobierno de la ciudad, que cada vez estaba más decantada, yo creo, a un proceso de gentrificación, de neo-liberalización de la economía, etcétera (Entrevista a Marcelo Expósito, 9/03/2016).

El traslado de Borja-Villel al MACBA coincidió con la emergencia en Barcelona de un movimiento crítico con el modelo de ciudad que se había fomentado en el proceso olímpico del 1992. Aunque internacionalmente el modelo urbanístico de Barcelona fuera un éxito, *in situ*, una parte de los habitantes de la ciudad no estaba de acuerdo y sentían en su vida cotidiana el impacto de la industria turística. A su vez, en otros casos eran víctimas de la gentrificación. El MACBA, como hemos explicado antes, era uno de los epicentros en el cual se materializaba todo el conflicto. De hecho, se convirtió en un símbolo de este conflicto.

Tal y como explica Expósito en el traslado de Borja-Villel al MACBA, éste pasa de dirigir una institución familiar pequeña a una que, aunque siendo un museo pequeño, es un dispositivo de otra envergadura, y que justamente es un enclave simbólico, político, institucional, económico, en el que literalmente se materializaban todas estas contradicciones que se venían arrastrando en el proceso de modernización de Barcelona en los últimos años previos.

Lo que Manolo plantea con el MACBA es, ni más ni menos, el problema que empiezan a plantear un poco los movimientos. O sea, las prácticas críticas en aquel entonces y que sigue resonando en la situación política que estamos viviendo ahora. En definitiva, lo que se plantea es como ejercer una re-democratización, pues eso, una democratización radical de una institución pública. En un momento que está en crisis el consistorio público por muchos motivos. Evidentemente lo que el neoliberalismo genera es, como bien sabéis, una crisis de lo público, porque por una parte lo público es sometido a la hegemonía de lo privado, a la hegemonía del

mercado, hay un relajamiento sistemático del poder de las instituciones públicas en todo el proceso de construcción de la hegemonía neoliberal, porque en muchos sitios como en el estado español, en Cataluña también hemos vivido con mucho impacto lo público también ese..., utilizado de forma corrupta para establecer minorías... Pues, en ese momento de crisis de lo público lo que Manolo Borja plantea es: ¿Cómo se puede volver a convertir en democrática una institución pública? Como te digo, eran realidades, la pregunta que muchas prácticas críticas siguen haciendo en esa época en muchos planos, en muchos niveles. En aquel momento era raro plantear ese tipo de cuestiones en el ámbito de la cultura o en el ámbito de las instituciones artísticas. Era muy raro. Lo que planteaba el MACBA, ahora parece relativamente de sentido común, ¿no? Cómo en instituciones artísticas utilizar un concepto como político, democracia, qué se yo... en aquel momento era muy raro. Lo que él quería implementar a mucha gente le parecía que era una cosa completamente extra-artístico, era como hacer uso de la institución cultural para algo que no tenía que ver aparentemente con la cultura (Entrevista a Marcelo Expósito, 9/03/2016).

Según Expósito, lo que planteaba Borja-Villel era cómo utilizar el museo para ir más allá de los experimentos que él había puesto en práctica en sus últimos años de dirección en la Tàpies. Uno de estos experimentos, que buscaba relacionar el adentro y el afuera crítico de la institución, había sido la exposición *La ciudad de la gente*, en la que plantearon introducir una contra-representación, una contra-imagen de la ciudad.

Bueno, Manolo se plantea un proyecto, en un principio muy modesto, que consiste en cómo construir una contra imagen de la ciudad, una continuación que tiene varias capas. Primero una contra imagen que justamente se opone a la imagen dominante de la ciudad que viene construyendo en todo ese largo proceso de construcción del maragallismo de los 1980 para los 1990, pero también la contra-imagen de cómo mostramos la contra-imagen de aquello que está fuera, que está fuera de cuadro, aquello que el relato dominante no muestra. Las zonas de la ciudad, también los imaginarios colectivos, que no están incorporados en este relato hegemónico. Esa era una postura muy interesante, porque lo que Craigie Horsfield, Chevrier y Manolo hacen es, por así decir, sistematizar sus agendas de contactos con agentes críticos de la ciudad e intentar que esos agentes críticos les vayan dando entrada a aspectos de la ciudad que justamente no son los hegemónicos. Ellos hacen un recogido de muchos meses en los que van contactando con asociaciones de vecinos, en fin, pues, con todo tipo de agentes que en la ciudad pueden ser los sujetos con los que interactuar para producir una contra imagen. Y lo que Manolo estima, cuando yo le conocí en el 1999, creo, eso está relatado en el libro, a mí me sorprende porque él hace una lectura muy crítica de ese proyecto, él dice: el proyecto, bueno, pues evidentemente sugiere una propuesta política necesaria, qué sé yo. Pero al mismo tiempo, él dice: Lo que nosotros producimos fueron fotografías en formato tablón, en formato gran retrato pictórico en soporte fotográfico. Y él me contó el mismo día que nos conocimos una anécdota interesante, que me parece muy sintomática de

cómo funciona la cabeza de Manolo Borja y de cómo eso más tarde da lugar al proyecto de Las Agencias del MACBA, él dice: Que el día de la inauguración, por una parte se produjo una situación muy potente, porque gente de los barrios, vecinos de la periferia de la ciudad que habitualmente no pisan el centro y que desde luego no pisa nunca instituciones culturales, y menos en aquel momento, estaba en la inauguración. Claro, se generó una imagen de una inauguración, tarde o temprano, completamente diferente a lo que era el ambiente de las inauguraciones del entorno artístico. Entonces eso era una imagen muy potente y los vecinos estaban encantados, todos viendo sus retratos, qué sé yo, pero, al mismo tiempo, Manolo decía que estaba muy descontento, porque: “mi expectación era de que habíamos hecho algo así como traer a los indígenas a la corte”. Ellos estaban contentos con aquello que se había producido, pero al mismo tiempo, “yo me preguntaba realmente como eso les estaba empoderando a ellos de manera continuada como sujetos políticos en ese contexto de la ciudad (Entrevista a Marcelo Expósito, 9/03/2016).

En el análisis de Expósito, la cuestión de Borja-Villel estaba en cómo empoderar a las personas desde un punto de vista político, desde una producción interna del museo que se relacionase con el afuera del museo. Algo que en el análisis de Borja-Villel no se había logrado con la exposición *La ciudad de la gente*. Pero este era su proyecto para el MACBA: investigar cómo una institución puede empoderar a los ciudadanos de una manera continuada para que estos sean agentes de cambio con una capacidad de agencia. Yendo más allá de su experiencia en esta exposición, se trataba no solo ampliar el público que frecuentaba el museo, sino la función de éste como institución pública, buscando cómo ofrecer herramientas para empoderar a los sujetos que puedan ejercer una u otra transformación.

Bueno, lo que él explicaba era lo que él quería en el MACBA, era justamente que esa matriz del proyecto de *La ciudad de la gente* se convirtiera en el conjunto, en la matriz del conjunto de un proyecto que sería todo el MACBA, todo el MACBA debería ser un avance en esta dirección de este dispositivo pequeño. Originalmente había sido *La gente de la ciudad*. Entonces, el museo respondiendo a esa matriz, debería pensar diferentes formas, justamente, de articulación del adentro y el afuera para dotar de una agencia, un empoderamiento, a una agencia crítica a sujetos que operan dentro del museo y sobretodo también aquellos que operan fuera, teniendo en cuenta que en aquel momento, mucho más que en la década de los noventa, empezaban a emerger muchos sujetos críticos, comenzando a operar justamente desde el interior de las crisis del neo liberalismo.

Entonces, la reflexión que él hacía era muy benjaminiana, tú sabes que en el texto *El autor como productor*, Benjamin lo que plantea es la colaboración, te lo digo con las palabras de ahora, la colaboración entre el intelectual y el trabajador. El sujeto

revolucionario no es una colaboración de identificación directa, tú tienes que buscar las formas de mediación de articulación que permitan esa colaboración. Sabes que el intelectual no hace el trabajador y el trabajador no hace el intelectual, la identificación tiene que ser mediada, en realidad es un principio muy brechtiano ¿no? Tú tienes que articular la mediación que permita tener la representación de la realidad, que se le apropia y dota la gente, un sujeto que sea capaz de intervenir modificándola.

La idea es: No sirve de alguna manera como *La ciudad de la gente* en confundir el papel de la institución con la función de los sujetos que están fuera, porque tú lo que necesitas son las herramientas adecuadas para que la institución dote de agencia para que esos sujetos doten de capacidad de intervención política, pero también eso en definitiva tiene que afectar a una transformación de la propia institución que forma parte de ese contexto que también se critica. Es una herramienta de potenciamiento crítico, pero también es una herramienta de esas técnicas de gobierno ¿no? Estas enfocando críticamente y política... Entonces es ahí donde aparece el concepto de agencia (Entrevista a Marcelo Expósito 9/03/2016).

Cuando Borja-Villel inició su período profesional en el MACBA, en 1998, exploró los límites de la institución consciente de que el museo había sido construido de arriba para abajo y no en coherencia y respeto con el entorno. Una de sus primeras intervenciones fue cambiar el Departamento Educativo, pensado en su origen para hacer la obra de arte más accesible al público y también como herramienta para ampliar el número de visitantes al museo. Borja-Villel reemplazó el Departamento Educativo por el Departamento de Programas Públicos y puso al frente de este departamento a Jorge Ribalta, quien en aquel momento estaba justamente elaborando una reflexión sobre las instituciones artísticas como servicio público.

Borja-Villel también introdujo “lo político” en el museo llamando a ofrecer seminarios, charlas y debates a personas como Chantal Mouffe, Ernesto Lacau, entre otros representantes de la intelectualidad que estaba pensando lo político en aquel momento. También intervino en la estructura arquitectónica del museo introduciendo un auditorio, una biblioteca y un centro de documentación (Expósito y Borja-Villel, 2015: 106, 107, 113).

Además, Borja-Villel posicionó el MACBA como un agente activo que participó de las tensiones entre la cultura y la contracultura en Barcelona en el contexto de las

contracumbres y del Movimiento de Movimientos, y de las repercusiones políticas y artísticas de esta tensión.

Sobre la faceta expositiva del MACBA, las primeras exposiciones en el proceso de transición en la dirección del museo fueron *Descubierta de la colección* (24/10/1997 al 08/03/1998) (MACBA, s.f.,b) y *Colección. Últimos años* (09/03 al 20/10 de 1998). Ambas exposiciones eran nuevos montajes utilizando las obras de los fondos de la colección del museo. La primera fue la más amplia que se había realizado hasta la fecha con los fondos del centro, y en ambas se observa una voluntad de explorar y conocer a fondo la obras de la colección del museo (MACBA, s.f.,c).

También es importante comentar las primeras exposiciones fuera del ámbito de la colección, de las que podemos destacar *Arte y acción- entre la performance y el objeto, 1949-1979* (16/10/1998 al 06/01/1999) y una exposición que destacaba la desmaterialización del objeto artístico (MACBA, s.f.,d).

Así mismo, nos interesa especialmente el ámbito de las actividades del museo, por ejemplo, el curso de arte y culturas contemporáneas que se planteó como una actividad permanente: *Arte y sociedad: los últimos cincuenta años - 1949-1999* (01/10 al 12/12-1999). El curso, seguramente un precursor de lo que se configuraría más tarde como el Programa de Estudios Independientes (PEI), contó en su primera edición con referentes como Martí Perán, Josep Ramoneda y Marcelo Expósito (MACBA, s.f., e).

Acerquémonos a Jorge Ribalta¹⁹, que fue el director del Departamento de Programas Públicos del MACBA entre 1999 y 2009. Ribalta era público frecuente de la Fundació Tapies, participaba en algunos seminarios y nos relató que la exposición *La ciudad de la gente* de Craigie Horsfield fue de gran valor para él.

¹⁹ Antes de entrar a trabajar en el MACBA, ya tenía un recorrido destacado como fotógrafo, habiendo ganado diversos premios y realizado diferentes formaciones en el extranjero. Destacamos como una experiencia profesional anterior a entrar a trabajar en el MACBA la exposición de la cual fue comisario: *Dominio Público* en el Centro de Arts Santa Mònica, 1994, que ya en aquel momento investigaba sobre proyectos colaborativos y trabajo artístico introduciendo en Barcelona, “un tipo de formas de politización del arte que no se estaban representando en las instituciones”, en aquellos momentos (Entrevista a Jorge Ribalta 7-12-2016).

Los seminarios que hacían en la Tàpies estaban muy bien. Cuando él empezó en la Tàpies hacía una actividad muy interesante. En Barcelona era el mejor espacio, quiero decir, en los 1980 el mejor museo en España es el IBAM, en Valencia, en los 1990 es la Tàpies, en España, digamos, quiero decir, institución de arte contemporáneo la mejor es la Tàpies, porque hace el mejor programa y hace buenos seminarios y conocía a Manolo de ahí (Entrevista a Jorge Ribalta, 7/12/2016).

Acerca de su experiencia en el MACBA, Ribalta destacó en su testimonio la importancia de entender la disponibilidad hacia la experimentación que tenía el equipo del museo, que en aquél momento eran apenas dos personas: Borja-Villel y Ribalta, que en aquella circunstancia tenían referencias incipientes acerca de correlacionar políticamente las instituciones, la ciudadanía soberana y los profesionales comprometidos y la institución cultural de aquella envergadura. El nuevo Departamento de Programas Públicos tenía como uno de sus objetivos ofrecer oportunidades de participación a otros públicos como por ejemplo a los movimientos sociales emergentes en el contexto de las instituciones artísticas.

Tu sabes que era un museo por hacer, que se fundó en el año 1995,1996, entra Manolo como el nuevo director en 1998, 1999 y yo entro en el 1999, es un poco una situación nueva de, bueno, vamos hacer un museo, no hay ninguna idea a priori, vamos a inventar algo, vamos a hacer un espacio complejo, es decir, ni Manolo, ni yo somos gente que venimos de la cultura oficial de Barcelona. Venimos de la calle. Yo vengo, en los años 1990 yo había estado trabajando en... Bueno, los años 1990 son importantes en España por todos los movimientos de los artistas, hay toda una articulación de movimiento fuerte en Barcelona, hacemos un libro para pensar la pluralidad cultural desde los movimientos de los artistas y yo hice un libro específicamente sobre eso... Y es una situación, yo no sé cómo decir, es decir, ¡cuando hablas de institución parece que hablas de un mundo cerrado!, ¿no? Es decir, es un museo que es nuevo, estamos ahí gente nueva y partimos de cero, vamos a inventar algo, no sé, no, no, no... No hay ninguna condición predefinida, todo se puede hacer (Entrevista a Jorge Ribalta 7/12/2016).

Ribalta reclamó el reconocimiento de la voluntad del equipo, Borja y Ribalta, de incitar el debate desde la propia institución museística sobre los procesos en los que el propio MACBA estaba desde su misma concepción involucrado: el aburguesamiento, la revalorización especulativa, la “parquetematización” de las ciudades, el papel

instrumental de las instituciones culturales en estos procesos y las nuevas definiciones de lo público y lo privado (MACBA, s.f, f).

Mira, nosotros el primer seminario que hicimos antes de Agencias se llamaba *Propiedad Inmobiliaria*²⁰..... Era precisamente sobre las relaciones y sobre las cuestiones de la gentrificación y de cómo la economía urbana utiliza las instituciones culturales para promover operaciones urbanísticas, ¿de acuerdo?

(...)

desde el punto de vista del museo, la relación problemática del MACBA en el barrio y todo este tipo de cuestiones de utilización de la institución por intereses especulativos y tal, era algo que estaba sobre la mesa siempre, es decir, nuestro planteamiento era decir, bueno el museo ¡es el monstruo!, es el punto de vanguardia del capital financiero para intervenir en la ciudad, y cómo desde dentro de esta situación acabamos de una manera que no simplemente reproduzca la lógica del capital, sino que reproduzca espacios de emancipación, de voluntad, de etcétera (Entrevista a Jorge Ribalta, 7/12/2016).

Definitivamente, de entre todas las actividades del MACBA bajo la dirección de Borja-Villel, queremos destacar dos: *De la Acción Directa considerada como una de las Bellas Artes* y *Las Agencias*²¹. Ambas actividades correlacionan institución artística y movimientos sociales. Comencemos por la primera, *De la Acción Directa considerada como una de las Bellas Artes* puesto que, a la segunda, *Las Agencias*, le dedicaremos el siguiente capítulo.

De la Acción Directa considerada como una de las Bellas Artes

Así pues, nos situamos en el año 2000. Hacía poco más de dos años que Borja-Villel había comenzado a dirigir el museo. Recordemos que su idea era la de explorar más a fondo algunos experimentos realizados en la Fundación Tàpies, como por ejemplo

²⁰ Actividad: “Capital financiero, propiedad inmobiliaria y cultura”, realizada en formato de seminario (12 al 14 mayo 2000) con la participación de David Harvey, Oriol Bohigas y Jordi Borja entre otros. Para más información consultar: : <http://www.macba.cat/es/capital-financiero-propiedad-inmobiliaria-y-cultura>

²¹ Consideramos *Las Agencias*, más que una actividad del museo, el nombre del colectivo abierto formado por un conjunto de personas y grupos bajo el cual se realizaron numerosas actividades y acciones artísticas y políticas.

las posibilidades de relación entre la institución artística, los profesionales comprometidos y la ciudadanía soberana. En particular, sobre experiencias de correlación entre arte activista e institución artística, Borja-Villel comenta que en aquel momento comenzaban a emerger debates y a haber un interés entre curadores, gestores culturales, directores de instituciones artísticas y docentes, orientado a desarrollar programas en sintonía con todos estos movimientos sociales.

También hubo precedentes anteriores de menor envergadura. Uno: la exposición *Non place urban realm* (09-21/08/1999), en la South London Gallery, de la cual fue comisaria Montse Romaní y en la que participaron artistas y activistas, incluyendo miembros del colectivo Reclaim the Streets. Dos: MadeinBarcelona, un colectivo multidisciplinar que producía una reflexión crítica sobre el *Modelo Barcelona*. Tres: en el contexto local, el experimento que realizaba Ramón Parramón que en 1999-2000 con el programa *Art Public Calaf*, promovía formas de intervención en el espacio público con el acento puesto en el proceso de trabajo, la relación con el contexto local, el fomento de la reflexión y del debate. Borja-Villel comenta:

Existía también el colectivo Ne Pas Plier que empezó a trabajar muy pronto, a principios de los noventa, con asambleas de parados y escuelas de enseñanza primaria y secundaria situadas en la periferia de París. Ne Pas Plier organizó un encuentro [Festival pour Ne Pas Plier, Échirolles, 1999] para pensar las nuevas prácticas de educación popular a través del arte y la cultura. En este encuentro participó gente como el músico y artista Claudio Zulián, de Barcelona, también el colectivo La Fiambrera y Jorge Ribalta (Expósito y Borja-Villel, 2015: 143).

Fue a finales de 2000, del 23 al 27 de octubre, cuando se llevó a cabo el taller *De la Acción Directa considerada como una de las Bellas Artes*, coordinado por Jordi Claramonte, del colectivo Fiambrera Obrera. Un taller novedoso en el que participaron grupos de artistas, movimientos sociales y activistas vinculados a procesos contra-hegemónicos. El taller daba especial valor a los movimientos sociales locales, especialmente los que emergían en respuesta a los procesos de reforma urbana de la ciudad de Barcelona, un movimiento diverso que fue arropado por el movimiento okupa

y a la vez por la emergencia del movimiento anti-globalización a nivel local e internacional que se amplió en la segunda mitad de la década de 1990.

Tal como hemos explicado en el capítulo *Arte y política*, en este momento empezaban a conformarse por el mundo occidental nuevas prácticas de arte y acción política muy vinculadas al activismo. Los movimientos sociales que emergían en aquel momento se servían de recursos creativos y visuales como herramientas para su protesta en contra del inevitable crecimiento del neoliberalismo. Entre estos movimientos, una pequeña parte del movimiento okupa correlacionaba arte contemporáneo y movimientos sociales, especialmente en sus propios centros sociales auto-gestionados.

Concomitantemente a la implementación cada vez más presente de uso de procesos creativos por parte de algunos movimientos sociales, dentro del propio sistema de arte también crecía el interés por la acción directa más estetizada, el arte público crítico, o el arte público de nuevo género entendido como aquellas prácticas artísticas de intervención en el espacio urbano de carácter más bien efímero, no monumentalista y conectado con temáticas relativas al contexto local.

Para comprender lo que hizo Borja-Villel al invitar a los movimientos sociales a ofrecer un taller dentro del museo, o más bien dentro de la programación del museo, hay que entenderlo en clave de un experimento consistente en correlacionar institución artística y movimientos sociales emergentes. Tal y como recoge Expósito:

Su idea era trabajar en un modelo de lo que llamaba “agencias”. Se trataría de organizar en el museo algún tipo de sección que operara como un territorio intermedio entre la institución y los agentes sociales, un espacio de permanente negociación y conflicto entre el adentro y el afuera del museo, que indagara por tanto cuál era el margen de experimentación institucional entre éste y la sociedad (Expósito, y Borja-Villel, 2015: 23).

Expósito enfatiza la importancia de Barcelona dentro del contexto global del movimiento antiglobalización:

Barcelona es una ciudad que tiene un papel muy importante en todo el ascenso al ciclo antiglobalización entre finales de los 1990 y el principio de los 2000. Cuando

tiene lugar la contra-cumbre que se opone al seminario conjunto del Fondo Monetario Internacional en 2001 en septiembre en Praga, en Praga deberíamos ser quince mil personas, no mucho más. En aquella época era una cosa masiva, ahora es un chiste con todo lo que ha pasado después. En aquella época, parecía una cosa muy masiva. Praga era, digamos, el Seattle europeo, el Seattle en Norte América, el equivalente en Europa es Praga, y en Praga hay una presencia muy importante del activismo barcelonés. Alrededor de Praga se conforma, yo llego justo después, una red que se llama Movimiento de Resistencia Global que opera en toda Catalunya pero que tiene un epicentro, su epicentro fundamental es Barcelona. Entonces, todo eso se estaba dando en la ciudad de Barcelona (Entrevista a Marcelo Expósito, 9/03/2016).

Expósito explicó también cómo surgió la idea de invitar a Jordi Claramonte para la coordinación del taller experimental *De la Acción Directa considerada como una de las Bellas Artes*, que pretendía articular esas prácticas de arte político activista colaborativo que estaban aconteciendo en aquel momento histórico en el seno de algunos movimientos sociales y la voluntad de Borja-Villel de ampliar las posibilidades antes probadas en el proyecto *La ciudad de la gente*.

Lo que pensamos varios es la necesidad, la conveniencia de que el proyecto se encargara a Jordi Claramonte, que articulara con la Fiambrera, con todo el colectivo.

(...)

Estas jornadas van a tener lugar, me parece, el octubre, noviembre, no recuerdo ahora, del 2001 y claro, Praga fue en septiembre. Se da la coincidencia que estalla Praga, estaban programadas estas jornadas justamente para Barcelona. Entonces esas jornadas se dan en un caldo de cultivo, en una efervescencia, justamente de ese ciclo político nuevo en Barcelona. Cuenta que se conforma en ese momento el Movimiento de Resistencia Global... Bueno, en fin... Y las jornadas estaban previstas de antes. Y además en Génova, no, perdona, en Praga, y piensa que se interrumpe, se cancela la cumbre del Fondo Monetario Internacional, una victoria política gigantesca del movimiento en su origen. Claro, eso provocó una efervescencia y un empoderamiento sobre todo ese proceso político, gigante (Entrevista a Marcelo Expósito, 9/03/2016).

Acerquémonos ahora a La Fiambrera Obrera, que fueron quienes organizaron *De la Acción Directa considerada como una de las Bellas Artes*. La Fiambrera, un grupo formado en los años 1990 en la ciudad de Valencia por Curro Aix, Santi Barber, Xelo Bosch y Jordi Claramonte, jóvenes artistas nacidos en los primeros años de la década de 1970. En las palabras de uno de ellos, Nelo Bilar:

(...) hijos de una clase obrera rural poco “sofisticada”, de un cierto anarquismo obrerista que se reinventa a principio de los años 90 en movimientos sociales antimilitaristas, ecologistas, okupas y, muy pronto, movimientos anticapitalistas urbanos muy estetizados. Sus primeras colaboraciones datan de los años 1992 y 1993 y consisten, por ejemplo, en lecturas de poemas antibelicistas en Centros Culturales o Centros de enseñanza secundaria (Bilar, s.f.).

También, Bilar revela que el nombre del grupo se debió a que durante algún tiempo solían hacer una *acción* que consistía en acudir con fiambreras vacías a las inauguraciones en galerías o centros de arte para llenarlas de la comida con que se obsequiaba al público. Una labor coherente con su situación económica en aquellos tiempos y con su proximidad al movimiento okupa (Bilar, s.f.).

Claramonte relata que comenzaron con acciones sencillas. Más tarde se dieron cuenta de que estas se entroncaban con la tradición de la *performance* y del *happening*. Desde entonces intentaron afinar en su intención de que las acciones no sólo fueran efectivas desde un punto de vista mediático, sino que, además, tuvieran más trama y densidad.

El grupo era partícipe de uno de los movimientos sociales más importantes en aquella época, el movimiento por la insumisión. Un ejemplo de actuación de la Fiambrera dentro de este contexto: en 1994, cuando Claramonte y Bilar se negaron a incorporarse al servicio militar obligatorio, en protesta produjeron una movilización por la insumisión que se conformó en un *Encuentro de performances antibelicistas* y el montaje de una *Sala de espera* a las puertas de la cárcel. Como público de su acción *Sala de espera* contaron con los medios de comunicación que se acercaron al lugar para cubrir el tema. Dicho lo anterior, conviene subrayar que Claramonte explica que aquella práctica experimental de arte de acción política era para ellos algo serio, necesitaba implicación. Una práctica que entró en contexto en tanto que estrategia de difusión de ideas, no como un fin en sí mismo.

Por otra parte, podemos situar este arte de acción política en un ámbito alternativo, absolutamente externo al arte promovido por la nueva democracia que

favorecía especialmente un arte individual de tintes despolitizados (Brea, 1989; Marzo, 2015). El arte político en aquel momento no estaba aún de moda. En este sentido Claramonte destaca cuatro características de aquella práctica artística que dio origen al colectivo La Fiambrera Obrera: la necesidad de ser efectivos en términos prácticos, comunicativos, las ganas de pasarlo bien, y la voluntad de construir un discurso político más complejo, más irónico, más cargado de referencias:

Cuando empezamos a descubrir el arte lo hacíamos porque luego nos dimos cuenta que con ello podíamos llegar a los medios de comunicación que nos estaban ignorando masivamente de un modo muy claro. O sea, que ahí hay una motivación muy pragmática, evidente, en el sentido de intentar hacer llegar a los medios de comunicación, a la sociedad, cuando se nos está tapando continuamente. Con la llegada del PSOE nos tapaba la izquierda y obviamente nos tapaba también la derecha. No le gustábamos a nadie. Había que romper esa barrera y el arte, o los lenguajes artísticos, demostraron ser una gran idea para hacerlo, ese es un primer gran nivel de motivación para ser pragmáticos. Pero en seguida descubrimos un otro nivel de motivación que tiene que ver con lo que aprendimos con los zapatistas, con toda la gente que se andaba movilizandando en México.

Es que los lenguajes artísticos, además de ser efectivos, permitían tener un discurso político mucho más complejo, porque introducían la ironía, introducían el juego, introducían incluso el auto cuestionamiento, o sea, que rompían un poco lo que era esa especie de pesadez ideológica de buena parte de la tradición comunista, más de aparato, con la cual no nos sentíamos identificados tampoco en términos generacionales. Por el tipo de cabeza que teníamos que estaba más cerca del Dadá, de Tristan Tzara, que de Lenin, de alguna manera era otro tipo de cosa y el arte de nuevo nos permitía no solamente ser efectivos, sino pasárnoslo bien. Y no solo pasárnoslo bien, sino generar un discurso político mucho más complejo (Entrevista a Jordi Claramonte 11/03/2016).

Todavía cabe señalar cómo paulatinamente este pequeño grupo de amigos entró en contacto con un movimiento internacional: el movimiento antiglobalización. En las palabras de Claramonte este proceso de internacionalización del grupo fue natural. Sin que ellos tuviesen conciencia de ello, iban participando en diversas manifestaciones, en Londres, en Ámsterdam, en Estrasburgo. En estas protestas encontraban a personas que estaban luchando por lo mismo que ellos, algo que para ellos tenía un gran valor, ya que en el contexto español estaban solos.

Había mucha gente que hacía performances que tenían ciclos de arte alternativos, pero no era lo nuestro, no era lo que hacíamos nosotros, eran colegas, pero no era lo nuestro. Entonces este proceso de internalización sucedió de un modo muy espontáneo porque empezamos a conocer gente, muchas veces españoles, que estaban en Londres en el Reclaim the Streets o que tenían colegas en Alemania en Kein mensch ist illegal o que estaban trabajando en California con los Yes Man, que en esta época era RTmarc. Y de un modo, así, muy natural, se empezó a generar una pequeña red de gente que trabajábamos todos de lo tentativo, de intentar explorar lo que estábamos haciendo. Y fue justo en este momento cuando, yo creo a través de Marcelo Expósito, no llamaron en el MACBA por primera vez para intentar hacer allí un taller en el cual trajéramos, o pusiéramos, o lleváramos al museo todo aquello que se estaba haciendo en términos internacionales (Entrevista a Jordi Claramonte 11/03/2016).

Hay que mencionar, además, que Claramonte explica que Marcelo Expósito era una gran referencia de arte políticamente implicado para él, ya que también era insumiso, tenía ya en aquél entonces diversos textos publicados acerca del arte político y en aquel momento trabajaba con video arte:

En ese proceso que estábamos perdidos buscando a ver de dónde aprender, yo me recuerdo que le escribí un mensaje, un email a Marcelo diciendo, no sé si me conoces y tal, pero... Resulta que él sí que nos conocía, había oído hablar de nosotros, y sabía en qué andábamos y tal, y fue muy amable y me mandó un escrito suyo. Yo le mandé las cosas que estaba escribiendo, bueno, empezamos a intercambiar cosas. Y fue gracias a Marcelo, de hecho, fue él que nos invitó ya a unas conferencias de gente de lo alternativo, fueron las primeras veces que salíamos del armario para explicar lo que hacíamos en un entorno así, cultural (Entrevista a Jordi Claramonte, 11/03/2016).

Claramonte explica que después de colaborar con Expósito en algunas conferencias en Vitoria y en Valencia, fue otra vez gracias a Expósito que el MACBA le contactó para organizar el seminario *De la Acción Directa considerada como una de las Bellas Artes*. Según lo que recuerda, en 1999 tuvieron su primer contacto con el MACBA en un encuentro organizado por Ne Pas Plier. Después, el MACBA les invitó para hacer un taller dentro de una fórmula más o menos estructurada que consistiría en invitar a personas de referencia del arte activista en el ámbito internacional para que hiciesen un taller. No obstante, Claramonte y sus diversos colaboradores le dan la vuelta a esta primera idea y plantean otra fórmula: en vez de invitar a estas personas para que

simplemente hablasen y se marchasen, lo que ellos proponían era que estas personas pudiesen hacer un trabajo más profundo, es decir, que pudieran estar unas dos o tres semanas, desarrollando un trabajo y un intercambio (coordinar tácticas, intercambiar materiales, planear futuras acciones conjuntamente) más sólido con movimientos sociales de Barcelona.

Estos cambios propuestos por La Fiambrera en la estructura del taller conllevaron a una necesaria adaptación del presupuesto a las nuevas necesidades del taller, en la práctica eso significó que se cambió la diaria de un hotel por 15 días en una pensión barata de las Ramblas y a eso se sumaban las casas que ofrecían los amigos del colectivo en Barcelona.

Bueno, el seminario éste *De la Acción Directa*, que fue en octubre de 2000, fue bastante cañero por eso, porque rompió por completo, bastante, vaya, lo que era el esquema de un seminario del MACBA. Por la duración, por el planteamiento y luego por la base porque al intentar implicar, fijate, tenían cinco invitados internacionales que se iban a reunir con cinco organizaciones de Barcelona, entonces ya por cada organización de Barcelona ya entraban en juego diez, doce, quince personas que a su vez se extendía a otra gente que trabajaba con ellos, con lo cual cuando nos quisimos dar cuenta de cuantos colaboradores, colaboradoras había en el seminario, eran casi trescientas. Trescientas personas implicadas directamente sólo en la organización de todo. Aquello rompía por completo la escala del MACBA, una escala donde estaba el comisario, el organizador, los invitados ilustres e iban a cenar con el director en un restaurante. No era el caso, no iba a ser así. Todo fue así, todo lo cambiamos. Dinero para restaurantes, por ejemplo: le pagamos a un bar del Raval y todos los días podíamos entrar a comer veinte personas, los primeros veinte que llegaban comían allí, a mí no me tocó ningún día a comer, yo estaba siempre fuera, ya que me gusta mucho hablar y me comía un bocadillo sentado en la calle. Pues era así el rollo (Entrevista a Jordi Claramonte, 11/03/2016).

El objetivo del taller era el de formar grupos de trabajo estables y estaba compuesto de seis secciones²², trataba temas como las redes globales de acción directa, la especulación, las fronteras, el desempleo y los medios de comunicación independientes.

²² Para información detallada se puede consultar el programa del taller en la sección de anexos al capítulo.

Contó entre otros con John Jordan de Reclaim the Streets, Marcelo Expósito, Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Brian Holmes de Ne Pas Plier. Además, también participaron organizaciones diversas como centros sociales okupados, asociaciones de vecinos, colectivos ecologistas, grupos de contra información, grupos de inmigrantes venidos desde Barcelona, Madrid, Valencia y Sevilla (MACBA, 2000). Citamos la presentación del taller que se conserva todavía en la página electrónica del MACBA:

Con el taller se abrirá un lugar de intercambio y discusión, de puesta en común de trabajos. Pero fundamentalmente se constituirán grupos de trabajo que desarrollarán proyectos y campañas a medio plazo. Los invitados internacionales ya han empezado, de hecho, a trabajar con movimientos sociales y agentes políticos locales y en la mayoría de los casos los grupos de trabajo ya están operativos. De esta manera esperamos que todas las discusiones y presentaciones teóricas tengan una relación inmediata con la concreción de los proyectos (Ibidem).

Por otra parte, también se conserva todavía la presentación online del taller en la página electrónica producida, con el apoyo del MACBA, por la Fiambrera Obrera para difusión del taller en un lenguaje muy diferente de lo de la presentación en la página electrónica del MACBA, incluso cambia el nombre del taller: *De la Acción Directa considerada como una de las Bellas Artes*, como puede leerse en su presentación:

Generalmente los museos no destacan por apoyar de modo directo las iniciativas de arte político comprometidas con movimientos sociales reales de la ciudad en que se instalan.

Los museos suelen apoyar el arte político lejano o el arte local apolítico, así son al parecer.

Bueno ahora sucede, para nuestra sorpresa, que el MACBA ha contactado con la gente de La Fiambrera, que hasta la fecha no hemos hecho nada de nada para instituciones de ese pelaje, para que montemos una especie de "taller" en que nos explyemos sobre el tipo de cosas que nosotros entendemos como arte político relevante. Sería bueno que os dierais una vuelta por algunas páginas web como www.sindominio.net/fiambrera para que vierais el tipo de cosas que hacemos y porque nos sorprende que un museo nos encargue nada. Tras el primer mosqueo y ante la evidencia de que no era broma, decidimos plantearles lo que haríamos sabiendo que eso era poco habitual, para ser suaves, en un contexto como el del MACBA. Lo que les planteamos fue un proyecto de taller en que hablaran al mismo nivel reconocidos grupos de arte político comprometido con conflictos bien reales (Reclaim the Streets, en Londres; Ne Pas Plier, con los parad@s en Paris; Kein Mensch ist illegal con la gente migrante en Alemania, Rtmark de EEUU, el A.f.r.i.k.a. Gruppe de Alemania etc...) juntamente con los "correspondientes"

movimientos sociales de Barcelona... se trataba, obviamente, de desactivar el juego de que vengan artistas de lejos a contar aquí en un museo lo que ellos hacen y que eso deje en buen lugar al museo sin afectar para nada a la gente de acá. Además les pedimos al museo presupuesto para que los artistas no solo vinieran de visita, sino que pudieran iniciarse dinámicas de trabajo más amplias, de colaboración con los movimientos sociales de Barcelona, dinámicas que de hecho ya han empezado... trabajamos para que a raíz de intercambios más hondos con la gente de acá, del taller salgan proyectos concretos, útiles, y hermosos. Para nuestra sorpresa la gente del MACBA ha aceptado nuestra propuesta (Fiambarrera Obrera/ El Retorno, s.f.).

Las actividades públicas del taller *De la Acción Directa considerada como una de las Bellas Artes* fueron pensadas como talleres en un primer momento, aunque después se configuraron en grupos de trabajo que empezaron a funcionar incluso un tiempo antes del propio taller. Según Claramonte, el taller se estructuró con el objetivo de que los artistas/activistas y movimientos sociales invitados del exterior pudieran articular sus discursos con los objetivos que se planteaban sus contrapartes locales, que se hallaban en contextos políticos similares. Claramonte comenta que muchos de los artistas/activistas invitados hicieron visitas previas a Barcelona, entraron en contacto directo con los movimientos y mantuvieron dicho contacto de modo continuado, con las redes locales, hasta octubre, la fecha de celebración del taller (Claramonte, 2010: 53). Debido a este esfuerzo las dinámicas de trabajo durante el taller avanzaron hacia sus objetivos con rapidez.

Estas dinámicas precisaron de estancias en Barcelona mucho más prolongadas que las habituales, y que, sacando partido de los contactos y trabajos previos, incluyeron diferentes niveles de trabajo y convivencia: aparte de las presentaciones y conferencias generales, hubo sesiones de trabajo en corto durante las mañanas, comidas de trabajo todos los días y muchas oportunidades de cruzar ideas y discursos (Ibídem, 54).



Figura nº 10: Cartel del taller: *De la Acción Directa como una de las Bellas Artes* (Fiambreira Obrera, 2000).

Otra cuestión que ambicionaba el taller era la de promover emancipación en los grupos formados en el propio taller, de modo que una vez iniciado el taller se otorgaba autonomía “a aquellos proyectos que por su propia envergadura así lo requerían” (Claramonte, 2010: 54). Un ejemplo fue la gestación del Indymedia Barcelona, que se generó en el grupo que trabajaba en la intervención con los medios de comunicación, que rápidamente necesitó de un espacio de trabajo propio, ya que sus asambleas reunían a más de cincuenta personas en cada convocatoria (Ibídem: 54).

Específicamente, el Indymedia Barcelona, también llamado de Centro de Media Independiente (CMI), nació en una reunión celebrada en el Espai Obert y se fortaleció como base y coordinación de las iniciativas contra la conferencia del Banco Mundial en Barcelona como se verá más adelante en el siguiente capítulo. Fue una red conformada por voluntarios reporteros anónimos y autónomos que desde la filosofía del hazlo-tu-mismo buscaban revelar la realidad de forma precisa, directa y democrática. Organizaban el trabajo en red, en lista de correos y reuniones asamblearias (Gualdrón, 2006: 22).

El taller tenía como base la siguiente estructura: Las comunicaciones públicas se ofrecerían, en un principio, en el auditorio del MACBA a las 19:30 horas y los grupos de trabajo, que se configuraron en un total de cinco, se iniciaron antes del taller con la intención de continuar después del mismo. Además, el taller contaba con la presentación de dos libros por parte de sus autores o editores (Fiambrrera Obrera/El retorno, s.f.). Más adelante, en la misma página electrónica, se explica cómo el taller *De la Acción Directa considerada como una de las Bellas Artes* acabó realizándose fuera del MACBA, en el Espai Obert, un espacio considerado de confianza por los movimientos sociales, consideración de la que no disfrutaba el mismo museo:

Ya no cabíamos en el salón de actos del museo y por si fuera poco la gente de Contr@infos indignados por el hecho de que un taller denominado “De la acción directa como una de las bellas artes” fuera a realizarse en un museo tan poco directo y tan poco activo como el MACBA, plantearon un boicot al taller. Se montó algo de pollo entre partidarios y detractores de la opción del taller-en-el-museo, pero rápidamente se solventó el tema desplazando las presentaciones al Espai Obert un espacio auto-gestionado de reuniones y trabajo. Los partidarios del boicot pensaban que el museo, interesado en el efecto propagandístico de llevar a los apaches a su salón de actos, no aceptaría el cambio de ubicación. La dirección del museo aceptó el cambio sin ningún inconveniente, y eso que tuvo que poner dinero para optimizar los equipos de sonido del Espai Obert y facilitar las traducciones simultáneas y demás.

En las presentaciones públicas hubo una media de unas 250-300 personas y en las sesiones de trabajo en el Kuartelillo se llegó a cifras cercanas al centenar (Ibídem).

Claramonte explicó también detalles sobre la cuestión de utilización del auditorio del MACBA y nos aportó que primero, por una cuestión logística, ellos no cabían en el auditorio del MACBA, que disponía de una capacidad para ochenta personas. Por otra parte, un sector de los movimientos sociales de Barcelona no estaba de acuerdo en vincularse al MACBA, por lo que reunirse en el museo les parecía inaceptable. Claramonte ejerció de intermediario entre el museo y los movimientos sociales:

Bueno, pues me fui hablar con ellos y llegamos a un acuerdo y es que en vez de boicotear el encuentro porque se hacía en el MACBA, resolvimos no hacerlo en el MACBA, hacerlo en un local social y lo hicimos en un sitio que estaba por el Paralelo que se llama el Espai Obert, yo creo que todavía funciona. Que era un local,

pues, que se utilizaba para reuniones sociales, vecinales y tal, que era un espacio mucho más amplio, donde cabía mucha más gente, y donde ellos además de romper esa especie de vinculación de los movimientos políticos con el MACBA, preferían llevarlo ahí. Además, se sacaron alguno, ¡claro!, para que eso se pudiera hacer allí, el MACBA tuvo que pagar un equipo de sonido que luego se quedó en propiedad del movimiento social. Luego eso también era una pauta característica de eso. Es que siempre que trabajas en una institución como el museo, siempre había riesgo que nos instrumentalizara. Entonces, ante este riesgo que siempre estaba presente, pues teníamos que tener claro, pues, que los movimientos sociales tenían que sacar algo en claro de todo eso. Por ejemplo, el Espai Obert sacaron el equipo de sonido, no sé si era micrófonos, o lo que les hiciera falta, que luego les permitió seguir haciendo actos públicos más masivos con mejor calidad, ya estaba bien, a parte que luego se rompió esa historia. Eso también nos hizo darnos cuenta que los espacios de trabajo del museo nos estaban concebidos para como solíamos hacer nosotros. Entonces les pedimos al museo que nos consiguiera un espacio, un local para trabajar, y fue cuando se inició, se alquiló una especie de nave industrial cutre en un pasillo escondido, al que llamamos el kuartelillo, que fue el espacio de trabajo durante el seminario este y luego durante Las Agencias, era fuera del museo, en un callejón, lo cual nos daba completa libertad de horarios, de entradas y salidas, de programación, porque era un espacio con un altillo arriba con computadores donde podíamos trabajar pero abajo era un espacio exento donde se podía hacer asambleas de ochenta, noventa personas sin problemas y guardar materiales, apilar gráficos, carteles, telas, todo lo que quisiésemos. Esa fue la historia. Pues, en el MACBA, al final, no se hizo nada, entre que las conferencias eran en el Espai Obert y las sesiones de trabajo eran por la mañana... (Entrevista a Jordi Claramonte, 11/03/2016).

El kuartelillo antes mencionado fue un espacio que el museo habilitó para los grupos de trabajo en la calle Joaquín Costa, uno de los múltiples espacios de los que el museo disponía en aquel momento. Este espacio, con el paso del tiempo, empezó a ser llamado cariñosamente así porque era donde los participantes en el taller podían “encontrarse y trabajar antes, durante y después de las presentaciones” (Fiambarrera Obrera/El retorno, s.f.).

Eso también nos hizo darnos cuenta que los espacios de trabajo del museo nos estaban concebidos para como solíamos hacer nosotros. Entonces les pedimos al museo que nos consiguiera un espacio, un local para trabajar, y fue cuando se inició, se alquiló una especie de nave industrial cutre en un pasillo escondido, al que llamamos el kuartelillo, que fue el espacio de trabajo durante el seminario este y luego durante Las Agencias, era fuera del museo, en un callejón, lo cual nos daba completa libertad de horarios, de entradas y salidas, de programación, porque era un espacio con un altillo arriba con computadores donde podíamos trabajar pero abajo

era un espacio exento donde se podía hacer asambleas de ochenta, noventa personas sin problemas y guardar materiales, apilar gráficos, carteles, telas, todo lo que quisiésemos (Entrevista a Jordi Claramonte, 11/03/2016).

Otra propuesta que fue aceptada por el museo fue que no se cobraría la matrícula de aquellos que fuesen colaboradores en los proyectos. En su testimonio, Claramonte explicó este tema detallando que los organizadores por si mismos eran ya trescientos, y en la página electrónica de la Fiambrera explican: “Unos días antes de la cosa había noventa y tantas personas apuntadas en la lista de colaboradores y unas tres en la de espectadores. Otra cosa hubiera sido muy mala señal” (Fiambrera Obrera/El retorno, s.f.).

Según las fuentes consultadas –páginas electrónicas y entrevistas para este trabajo– nadie fue remunerado por el taller, ni organizadores, ni ponentes. El presupuesto sirvió para cubrir los gastos de viajes, manutención y alojamientos. Se observó, en las palabras de Claramonte, que había una evidente motivación para trabajar en estos talleres y que esta no era económica, ni tampoco profesional en el sentido artístico, sino que era activista.

En octubre, lo que teníamos eran las conferencias en el Espai Obert por las tardes, las presentaciones, y la zona de trabajo en el kuartelillo, pero ya desde la semana y media antes de que fueran las conferencias. O sea que se empezó a trabajar mucho antes, por supuesto. Primero había que reunir la gente que vino de fuera con la gente de Barcelona, había que reunirles previamente, porque las conferencias las hacían juntos. Las conferencias que se hacían en el Espai Obert eran siempre conjuntas, el invitado internacional glamuroso y con un pequeño nombre en el mundo del arte y el invitado local. Para que no pareciera que estuviéramos hablando del arte político de fuera que no tuviera ninguna implicación o consecuencia con lo que estuviera pasando en la ciudad. Porque muy a menudo, y eso lo aprendimos más tarde pero ya estaba ahí, a las instituciones como el MACBA les interesaba muchísimo hablar de arte político lejano, de otros países, actual pero lejano, o bien local pero pasado en el tiempo. [risas]. ¡Lo que evitaban cuidadosamente era la coincidencia de un interés político local y actual! Esos dos adjetivos les daban mucho miedo. Lo local a la vez actual, hummm... ¡problema! Si era local, que fuera del pasado y se era actual, que fuera de lejos. Eso lo intentamos romper con esa idea de hacer juntos las conferencias (Entrevista a Jordi Claramonte, 11/03/2016).

En lo que se produjo en los talleres - proyección de las ideas, campañas, etc.- se primó la autonomía de los agentes locales, dando prioridad a sus agendas y en lo que fue

después la continuidad del taller con Las Agencias a trabajar con artistas/activistas locales. (Observar que dedicamos el estudio de caso de la primera fase a Las Agencias) Claramonte se mostró un poco decepcionado con la colaboración con la institución en su resultado final:

Con el taller *De la Acción Directa como una de las Bellas Artes* se generó la ilusión —es difícil determinar cuán fundamentada, como veremos enseguida— de que era posible una colaboración entre una institución como un museo de arte contemporáneo y las redes sociales y artísticas autónomas.

El museo consiguió visibilidad en unos medios sociales y tener acceso a un público que hasta entonces le había dado la espalda e incluso había sido manifiestamente hostil, dado que el carácter del museo mismo —como edificio e institución— a menudo forzaron que se lo considerase —no sin razón— una avanzadilla del aburguesamiento del barrio.

Las redes y movimientos locales tuvieron una oportunidad de contrastar sus prácticas y discursos con agentes internacionales, y de estrechar aún más las alianzas y contactos que harían más potentes las protestas contra el Banco mundial que, por aquel entonces, anunció su intención de reunirse en Barcelona (Claramonte, 2010: 55).

Ribalta, por otra parte, no habló ni de desilusión ni de proyectos que no llegaron a su culminación, sino que aclaró e insistió en que el taller tenía el objetivo de iniciar procesos de articulación de las luchas políticas locales con métodos artísticos de cara a mantener una continuidad, objetivo que logró y mantuvo por un tiempo. En su testimonio, observa que un ejemplo del éxito del taller es que justamente el origen de la red Indymedia Barcelona se dio allí, en aquellas reuniones. También destacó que *De la Acción Directa como una de las Bellas Artes* fue parte de un proyecto amplio del museo enraizado en la tradición de las prácticas museísticas de la crítica institucional (Ribalta, 2004: 225). Enfatizó el esfuerzo por parte del museo de huir de una política cultural dominada por los imperativos turísticos-económicos en la cual la cultura actúa como un agente despolitizado y un espacio de consenso. En aquel momento, ellos no apostaron por lo fácil, sino por un proyecto experimental y pionero.

iv. Estudio de caso de la primera fase: Las Agencias

Coincidencias

En 1998, Borja-Villel comenzó a trabajar en el MACBA. Poco tiempo después, en septiembre de 2000, ocurrieron en Praga las protestas contracumbres del Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial (BM). Sabemos que hubo una gran presencia de los movimientos sociales procedentes de Barcelona en esta contracumbre. Poco tiempo después, en el mismo año, se celebra el primero de los talleres junto a movimientos sociales en el MACBA. Seguidamente, debido a su positiva valoración, el MACBA programa para el 2001 la continuidad del taller *De la Acción Directa considerada como una de las Bellas Artes* dando continuidad a la colaboración con La Fiambrera, los movimientos sociales y activistas que habían participado en el primer taller. Pero sucedió algo inesperado y fue que el BM anunció que celebraría la siguiente *Conferencia Anual sobre Economía del Desarrollo*, en junio de 2001, en Barcelona.

Una coincidencia semejante ocurrió cuando Ferrán Mascarell, concejal de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona en aquel momento, organizó junto a un Comité Director una trienal de arte, *Experiències. Barcelona Art Report 2001* programada de finales de mayo a mediados de octubre del mismo año. La trienal fue de este modo impulsada por el Ayuntamiento de Barcelona y organizada, conjuntamente, por el Instituto de Cultura de Barcelona (ICUB), el MACBA y el Centro de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), con la colaboración de diversas otras instituciones de la ciudad (Perán, 2001).

La Trienal, de la cual finalmente sólo se celebró esta única edición, venía a consumir el compromiso de la ciudad con el arte contemporáneo (Ibídem). Los principios que orientaban esta primera edición fueron: en primer lugar, ofrecer una visión “crítica sobre el fenómeno de la globalización, dinamización de las prácticas culturales locales y canalización de energías y recursos”. En segunda instancia, impulsar la “interrelación entre los creadores y las diferentes realidades sociales de la ciudad”. En tercer lugar, valorar el trabajo en proceso y, por último: “la acción directa, como

generadora de una dinámica continuada de estímulo a la creación de relaciones de complicidad entre artistas y agentes sociales, de confrontación y debate sobre el arte y la sociedad” (Universes in Universe, 2001). Sobre esta trienal, Borja-Villel explica:

Supuestamente se trataba de hacer que el arte se desbordara desde las instituciones culturales al conjunto de la ciudad; en realidad implicaba someter al conjunto del espacio público y a toda la ciudadanía a un proceso de estetización, lo contrario de lo que nosotros estábamos intentando con nuestro modelo de museo. Nuestra pretensión era que la institución se viera influenciada por dinámicas de la sociedad que habitualmente un museo no contempla. Queríamos hacer que la institución pública sirviera para activar críticamente a la ciudadanía, no someterla a un diseño político-cultural pensado desde arriba (Expósito, y Borja-Villel, 2015: 151, 152).

A su vez, el MACBA participaba con dos proyectos en *Experiències. Barcelona Art Report*, por una parte la exposición *Antagonismos, casos de estudio*²³ y por otro lado Las Agencias. Los proyectos estaban pensados de forma complementaria, la exposición estaba del lado de dentro del museo y presentaba una investigación sobre las actitudes artísticas críticas desde la segunda mitad del siglo XX y ofrecía una perspectiva histórica de las experimentaciones y prácticas artísticas que se verían del lado de fuera del museo en las acciones de Las Agencias.

El segundo proyecto, presentado en el exterior del museo, se basaba en la presentación una serie de intervenciones de tendencia activista en la calle, que iban en línea con la apuesta del museo por un proyecto de actividades junto a los movimientos sociales, que se celebraba fuera del museo y que respondía a la voluntad de modificar la institución y transformarla realmente en un equipamiento de servicio público. La realización de estas intervenciones estaba a cargo del MACBA y Las Agencias reunidas a su alrededor, coordinadas por el grupo La Fiambrera Obrera. Proyectaban la imagen del

²³ La exposición *Antagonismos. Casos de estudio*, (26/0. al 14/10/2001), marcó junto con exposiciones como la de Martha Rosler, la del Grup de Treball y la exposición sobre Portabella una ruptura con la gestión anterior del MACBA y el inicio de la construcción de un nuevo relato sobre el arte contemporáneo. Esta exposición, además de proponer un relato historiográfico, abordar la crítica artística de las instituciones, incluir obras precursoras del arte activista como Josef Beuys, la Internacional Situacionista, incluía también referentes de arte activista de Latinoamérica como el proyecto Tucumán Arde.

añorado intercambio directo entre institución artística, el sistema del arte y sociedad, como se puede observar en las palabras escritas en la propia página electrónica del evento: La acción directa, como generadora de una dinámica continuada de estímulo a la creación de relaciones de complicidad entre artistas y agentes sociales, de confrontación y debate sobre el arte y la sociedad (Universes in Universe, 2001).

También lo describe Mercè Ibarz que, en su artículo en prensa, relataba la conjugación del espacio urbano con el espacio institucional en la trienal y describía Las Agencias como el proyecto del MACBA para el espacio público.

Una serie de intervenciones en la calle de una tendencia más o menos activista, que correrán a cargo del MACBA y las agencias reunidas a su alrededor, que quieren ocupar -casi okupar- el Raval, alterado por las obras de remodelación. Estas agencias estarán coordinadas por el grupo La Fiambrera Obrera y reunirán a colectivos internacionales como Prêt-à-Révolver, Reclaims the Streets o Ne Pas Plier, que representan la imaginación del arte crítico actual, emparentada con el Dadá (Ibarz, 2001).

De repente, todo se encaja en una secuencia de coincidencias: primero Borja-Villel se traslada al MACBA, luego por influencia de varios, entre ellos Expósito, encarga a Claramonte el proyecto de generar unos talleres junto a los movimientos sociales emergentes, justo después hay la cita del movimiento antiglobalización en Praga -el taller está programado para el mes siguiente-, se suma que el Banco Mundial marca su próxima *Conferencia sobre economía del desarrollo* en junio en Barcelona y, para coronar, tenemos la primera edición de la trienal de Arte *Barcelona Art Report*, que permite al museo financiar las intervenciones artísticas en el espacio público como un proyecto experimental de prototipos de articulación entre artistas, profesionales de la cultura, del arte o de la producción simbólica con movimientos sociales y organizaciones en este momento emergentes.

Definitivamente, esta suma de coincidencias fue lo que conformó el contexto perfecto y seguramente irrepetible en el cual se desarrolló Las Agencias, que, en las palabras de Claramonte: “Fueron la consecuencia lógica de ese proceso de trabajo. Que

se hizo en octubre. Realmente se implicó muchísima gente” (Entrevista a Jordi Claramonte 11/03/2016).

De modo que Borja-Villel propuso a Jordi Claramonte que fuera el comisario de “una serie de actividades de arte público colectivo en el barrio del Raval para estas fechas”. Claramonte aceptó. La financiación del proyecto Las Agencias vino de los fondos destinados a estas actividades para la trienal (Expósito y Borja-Villel, 2015: 152).

Ferran Mascarell que ha sido hasta hace poco Conseller de Cultura de la Generalitat, en su momento era la máxima cabeza de cultura en Barcelona en el Ayuntamiento por el partido socialista, y posteriormente se va a CIU, y ha sido con Convergencia Conseller de Cultura varios años. Ferran Mascarell tiene una de sus ideas, bueno, una de sus ideas, y dice que hay que hacer, que Barcelona necesita una Bienal de Arte internacional, no sé si era lo que más necesitaba en ese momento, siguiendo con la lógica que había sido habitual de un modelo de desarrollo eso... de la cultura en Barcelona que en parte funciona a golpe de grandes eventos, esto que está contemplado en el primer plan de cultura de los 90, dice: pues, ¿por qué no? ¡Una bienal de arte!

Una bienal de arte de la que solamente se hizo una edición, esta bienal tenía la idea de, bueno, trasladar el arte al conjunto de la ciudad. Es el típico modelo que la ciudad se utiliza, se monopoliza como se estetiza como si fuese un museo, la idea de: “arte del arte en la calle” se convierte, como tú sabes, en todo lo contrario, en la utilización, la instrumentalización de la cultura como técnica de gobierno junto al espacio urbano y la puesta en el conjunto de la ciudad, la conversión del conjunto de la ciudad en un objeto estético para disfrute del consumo turístico, etcétera (Entrevista a Marcelo Expósito, 09/03/2016).

Otro aspecto a destacar es el de cómo y entre quienes se gestó la idea de los talleres. Claramonte, en su relato, aclaró que, oficialmente, en relación al seminario *De la Acción Directa considerada como una de las Bellas Artes*, el encargo se había hecho a La Fiambrera. Sus compañeros de La Fiambrera le ayudaron bastante con la coordinación y elección de los invitados, pero, considera Claramonte, para el proyecto de Las Agencias estuvieron trabajando básicamente Ribalta y Claramonte:

Para Las Agencias fundamentalmente fue una discusión que llevamos entre Jorge Ribalta, que era el jefe de actividades culturales del museo, y yo mismo. Ahí Marcelo no tuvo, o no lo recuerdo yo, no tuvo demasiada intervención práctica, así, a la hora de organizar. Porque la idea de Las Agencias, salió, de hecho, el nombre mismo de Las Agencias salió de la gente que estaba trabajando con Indymedia,

porque Indymedia era una especie de agencia de noticias (Entrevista a Jordi Claramonte, 11/03/2016).

También Expósito aportó información sobre el origen del nombre Las Agencias:

El concepto de agencia tiene realmente dos fuentes, que hasta ahora no estaban en disputa, pero te puedo asegurar que las dos son verídicas. El concepto de agencia es una coincidencia en el nombre feliz de dos ideas diferentes. La idea de agenciamiento que trae Jordi Claramonte, fundamentalmente a través del trabajo colectivo de la Fiambrera. Ellos hablaban del agenciamiento, de la capacidad de agencia y la idea de Manolo justamente a través de la institución es dotar de agencia a otros sujetos, a otros sujetos sociales o sujetos políticos. Las Agencias surge también porque, bueno, hay un contexto yo creo donde se solapan, donde confluyen dos o tres fuentes, digamos, o dos o tres afluentes, cuando Manolo se traslada al MACBA está ese concepto de emergencia de muchos sujetos sociales, de muchos movimientos que empiezan a surgir del interior, justamente, de las crisis del neoliberalismo (Entrevista a Marcelo Expósito, 09/03/2016).

Más aún, Las Agencias desde el punto de vista institucional “trataban de plantear un modelo alternativo, cuando no antagonista, a las prácticas naturalizadas en el ámbito museográfico del Estado español.” En especial al generar “relaciones entre la política movimentista, el activismo artístico y las instituciones culturales” (Vindel, 2014: 296). Merece una mirada generosa el esfuerzo en abrir la institución a este nuevo arte de acción política que emergía en aquel momento siguiendo el impulso de los nuevos movimientos sociales y experimentando en su mismo seno. Un arte que se orientaba siguiendo los mismos principios que regían el movimiento global: por ejemplo, las nuevas formas de organización horizontales, asamblearias. El arte de acción política tensionaba el museo a romper con sus propias jerarquías. Con sus autores inspirados por un movimiento global que buscaba otras fórmulas que aquellas recibidas de las lecciones y escuelas de los movimientos sindicales, obreros entre otros y que abdicó de cualquier principio organizativo, ideológico, reclamando una utópica democracia real inmediata.

Todo que se concibe alrededor del movimiento antiglobalización. Y ahí surge Las Agencias, yo sé que ese periodo de Las Agencias son un producto de esas varias, bueno, de la articulación de esas varias componentes que estaban, bueno, operando sueltas, pero que también, y eso también explica en gran parte el corto trayecto y el

carácter efímero que tuvieron, yo ahí discrepo en mis interpretaciones con Leo, con Jordi... yo creo que en realidad Las Agencias son un proyecto muy claro, como diría, que responde a la naturaleza propia del movimiento antiglobalización, que en gran parte tuvo, tenía el mismo carácter de funcionamiento de Las Agencias (Entrevista a Marcelo Expósito, 09/03/2016).

Sobre la relación del MACBA con Las Agencias, Ribalta reflexiona que fue un proyecto absolutamente experimental de intermediación/colaboración entre el museo y ciertos movimientos sociales con el fin de investigar las posibilidades como herramienta política, admitiendo también un sentido pedagógico, informativo, generador de reflexiones e impulsador de acciones, fundamentado en una metodología que contemplaba tres dimensiones: a) la acción o la actividad; b) los talleres y el debate como medios de producir formas de resistencia cultural, y c) la dimensión de producción frente a la de consumo, resultando en un taller permanente y un experimento en auto-educación empírica (Ribalta, 2004: 5).

Concomitantemente a Las Agencias se realizaron talleres con artistas invitados como Marc Pataut, de Ne Pas Plier, Krzysztof Wodiczko y Allan Sekula. Estos talleres se complementaron con las necesidades de los colectivos implicados para la producción de imágenes e instrumentos (Ribalta, 2004: 6).

Para Claramonte, Las Agencias tuvieron el propósito de redefinir el museo como un espacio de experimentación, de intervención social y cultural orientado a la radicalización de la democracia y la extensión social de la autonomía. Además de ser un marco de trabajo estable para que artistas y movimientos sociales trabajasen conjuntamente. Estas pautas conformarían el llamado modelo MACBA propuesto por Borja-Villel, que experimentaba su límite en este mismo proyecto (Claramonte, 2010: 56).

Pero, ¿Cómo encaja esta propuesta en el sistema del arte? Un arte que quiere estar en la calle. Un arte que responde a una ocupación más voluntariosa que profesional en este momento y en este contexto. Tal vez, la respuesta esté en entender que aquí tenemos el arte a servicio del activismo y que al sistema del arte esta dedicación al cambio social le aporta valor, verdad, éxtasis, creatividad. Este arte activista entra dentro de una

tradición artística de la rebeldía y de la contestación y se impone en bienales y exposiciones sin mayores problemas para el sistema de arte, pero sí a contra gusto de muchos activistas, generando mucho debate. Como se verá, por ejemplo, en las preguntas centrales de la 7ª Bienal de Berlín (2012), cuyo comisario fue Artur Żmijewski: “¿Qué puede hacer el arte por la política real?” que la complementa con la siguiente: “¿Qué pueden hacer las instituciones artísticas para intervenir en la política real?” (Żmijewski y Warza, ed., 2013)

En este contexto de emergencia del movimiento global y de desconstrucción de la bipolaridad política se sitúa el concepto de *democracia radical* que presentó la filósofa política Chantal Mouffe en un seminario titulado *Globalización y diferenciación cultural*, organizado por el MACBA y el CCCB a principios de marzo de 1999. Mouffe apunta un nuevo camino hacia a la política en la introducción de su libro *El Retorno a lo Político* (Mouffe, 1999) en el cual distingue entre “‘lo político’, ligado a la dimensión de antagonismo y de hostilidad que existe en las relaciones humanas, antagonismo que se manifiesta como diversidad de las relaciones sociales, y ‘la política’, que apunta a establecer un orden, a organizar la coexistencia humana en condiciones que son siempre conflictivas” (Mouffe, 1999: 14). Este seminario fue un ejemplo más de que realmente había un contexto de debate y de interés en las nuevas formas políticas y sus posibilidades en el MACBA en aquel momento bajo la dirección de Borja-Villel.

Recapitulando, tenemos una serie de coincidencias: un director abierto a la experimentación en el ámbito institucional, un responsable de los Programas Públicos interesado en una colaboración con los movimientos sociales emergentes, un momento álgido del “movimiento por una globalización desde abajo” y la posibilidad de financiación de estas actividades por una trienal de arte: todo este conjunto conforma un contexto idóneo para Las Agencias.

De hecho, nos da la impresión al revisitar todo el tema de Las Agencias que la “casualidad” o las “coincidencias” eran parte de las formulas del éxito del proyecto, aunque de verdad sabemos que estos elementos son apenas la coronación del proyecto que unió personas con intereses en común.

Fue una coincidencia, en realidad. Yo había conocido a Jordi Claramonte un tiempo antes en un encuentro. Entonces, yo sabía un poco de sus movimientos desde entonces.

El MACBA contacta con Jordi Claramonte, en realidad con la Fiambrera Obrera, como el único grupo activista artista que había en aquel entonces por aquí, por España: de los poquitos. En realidad, era un grupo que se había dedicado a hacer performances unos años antes. Así, muy pachangueras, muy divertidas, así, de contenido muy social. Y luego, ya, pasaron a hacer intervenciones públicas y por tanto el MACBA contacta con ellos, ya que está lo de Seattle y el movimiento antiglobalización: pues los museos del mundo, los museos de arte contemporáneo, tienen que ser contemporáneos, este es el problema que tienen, pues lo que ha pasado fue intentar responder un poco a ella e integrarla en su museo. Un museo de arte medieval no tiene este problema, se dedica al siglo XIII y XIV y ya está. Pero un museo contemporáneo, sí (Entrevista a Leónidas Martín, 09/03/2016).

Esta reflexión de Leónidas Martín acerca del museo de arte contemporáneo es tan interesante como actual, y muchísimos autores se han adentrado en ella, tales como Giorgio Agamben, Terry Smith entre otros. Feldman, por ejemplo, discurre que, en este sentido, muchos museos se adaptan a la necesidad de actualizar sus propuestas para adecuarse a los públicos contemporáneos; sufren una serie de transformaciones programáticas y curatoriales tendentes a atraer nuevos públicos (Feldman, 2017: 87-96). Definitivamente el MACBA estaba en ese momento cuando ocurrió la contracumbre de Seattle y, como otras instituciones culturales, acerca su programación a este acontecimiento.

En este momento yo había estado como muy involucrado con parte de los proyectos comunicativos de este movimiento desde Noruega donde había estado, desde Nueva York también un poco. Entonces, estaba muy interesado, muy metido en eso. Entonces, cuando ofrecen esto a la Fiambrera Obrera, pues nos escribimos Jordi y yo, le digo a él de participar, vengo para aquí. Jordi ya llevaba por aquí un mes trabajando, o menos de un mes, abriendo todo el proceso, que enseguida la Fiambrera Obrera ha tenido muy claro que no iba ser un proceso cerrado de estos habituales de los museos que unos expertos llama a otros expertos que realizan un evento o una charla que sirve para poco, salvo para una legitimidad y un valor cultural y... simbólico al museo y desaparece, ¿no?

Todo lo contrario, lo que buscábamos, lo que íbamos buscando, en un principio, era abrir un proceso enraizado con lo social, con los movimientos sociales. Yo llego desde este momento y me pongo a trabajar desde ahí.

(...)

Entonces empezamos a trabajar un grupito más pequeño, a coordinar las tareas de organización de todo esto, que fue un proceso muy vivo, que desarticuló finalmente las ideas originales que tenía el museo, esto del encuentro no sé qué. Sí que invitamos a los expertos, todos gente que nos interesaba en este momento, la parte oficial te la sabes toda.

En verdad, era una excusa para ir tramando con las redes de aquí, las redes que había políticamente activas aquí. En este momento no teníamos ni nombre, éramos un grupo de gente que nos juntamos para hacer esto bajo estos recursos que el MACBA nos ofreció, ofreció a la Fiambrera Obrera, la Fiambrera Obrera un poco lo socializó a otros cuantos. En realidad, recursos... enseguida decidimos que nadie iba a cobrar de esto, que iba ir todo destinado a los proyectos. Las ideas que ya empezamos a rumiar. En estas semanas previas a las charlas y todo esto, pues se organizó una buena red de gente muy activa y de ahí, pues fue de donde surgieron las primeras ideas que después se convertirán en los proyectos de Las Agencias, Los Prêt-à-Revolver, los Showbus... todo empezó a gestarse en estas semanas. Finalmente, las jornadas se llevaron a cabo, estuvieron muy bien, nos sirvieron para terminar de atar la red, ¿no? (Entrevista a Leónidas Martín, 09/03/2016).

Podemos entender muchas cosas al seguir el relato de Leónidas Martín, una de ellas es cómo la continuación del taller *De la Acción Directa considerada como una de las Bellas Artes* fue conformando Las Agencias. Se observa en sus palabras que el tránsito de lo uno a lo otro fue de manera natural, a partir de los talleres que se habían generado en el primero, propiciando unos grupos de trabajo que a través de su pleno funcionamiento fueron embrión de lo segundo.

Ya nos pusimos a trabajar juntos porque, claro, este evento fue el evento con más gente que no había tenido el MACBA nunca: sabes que los museos están obsesionados con esto de la gente, ¿no? Que venga gente. Entonces esto nos otorgaba una especie de poder, de presión para poder seguir con el proyecto. Y se lo ofrecimos al MACBA: oye, esto nos gustaría que no se quedase aquí, sería bastante inútil si todo este esfuerzo y toda esta red que hemos activado se quedase aquí, un acontecimiento simbólico.

Marcelo Expósito siempre fue en este momento un agente mediador para que esto se pudiera llevar a cabo. Él había trabajado con el MACBA un proceso de un cineasta, Pere Portabella, alrededor de esta figura, pero yendo mucha más allá de él, muchos asuntos sociales y esto.

Pero cuando surgió esta idea Marcelo trabajaba con el museo, estaba siempre allí e hizo este papel de mediación.

Nosotros lo que hicimos fue ocupar un local que tenían en desuso el MACBA, uno de los mucho que tenían en desuso, -estaba en la calle Joaquín Costa- en este mes previo al encuentro y una vez pasado el encuentro le pedimos si continuar, ¿no? Y ellos aceptaron, ellos, cuando se oficializó, si quieres, un acuerdo de trabajo para

unos meses: podíamos seguir ocupando este espacio. Y podíamos seguir trabajando ahora con un presupuesto que fueron 76.000 euros, mucho dinero, fueron en pesetas 12 millones de pesetas, y esto dio para mucho, nunca habíamos visto tanto dinero junto y no lo volveremos a ver nunca más. En realidad, ni lo vimos, yo ni lo toqué, no sacamos ni un duro de esto, salvo el que se iba en los proyectos mismos. Entonces esta maquinaria que habíamos construido durante este mes se puso en marcha de verdad, unos cuantos que pusimos todo (Entrevista a Leónidas Martín, 09/03/2016).

Las Agencias y los movimientos sociales

Martín se involucró en el proceso tempranamente, cuando el primer taller se estaba conformando y, de hecho, sigue involucrado en este tipo de trabajo hasta la actualidad. Otra idea clara que transmite su relato es que el objetivo del taller era el de conectar con las redes políticamente activas en Barcelona y trabajar conjuntamente con ellas: no se habla de arte como un objetivo, pero sí que al hacer un seguimiento de sus textos y entrevistas concedidas se entiende que él encuentra sentido en poner su capacidad creativa al servicio del activismo, por ejemplo en la entrevista concedida al programa *Terrícolas* de Btv, él explica que el amalgama de prácticas, acciones y estilos que corresponde al periodo postmoderno del arte aparentemente no hay ninguna conexión, ningún orden, pero sí hay “algo” que pone un orden en esta amalgama heterogénea:

Y sí que había un orden en todo esto, porque todo cae en un mismo lugar, que es el mercado. Y eso no nos gustaba mucho: que nuestra única dirección, nuestro único destino fuera el de acabar en el mercado. Así que intentamos hacer una cosa distinta, aplicar de manera distinta aquello que habíamos aprendido. ¿Cuál era esa manera distinta? A través de los intereses sociales y políticos que veníamos teniendo. Enfrentar un poco las realidades sociales que nos hacían daño (Martín en *Terrícolas* de Btv [Entrevista en el programa], 2006)

En esta declaración de Leónidas Martín entendemos el punto de vista del autor creativo involucrado en estas prácticas. Pero también nos interesa saber cómo los movimientos sociales las reciben. ¿Cómo reaccionan al ver sus luchas plasmadas en adhesivos, *banners*, camisetas? Sabemos que la ampliación y sensibilización de sus

luchas con estas herramientas es indiscutible, sabemos que tenían más posibilidades de ganarse a la opinión pública y, en fin, lograr su objetivo, pero, ¿son bienvenidas estas prácticas artísticas o generan conflictos?

Lo que sí sabemos es que la relación de Las Agencias con los movimientos sociales en aquel momento fue conflictiva, y con la voluntad de entender mejor este conflicto hemos entrevistado a un informante (nombre ficticio: Antonio López) que pide hacerlo desde el anonimato y que estaba muy involucrado con los movimientos sociales. Nos explicó que Las Agencias emergieron en un determinado contexto social y político y estaba muy vinculado a la universidad, a determinados profesores universitarios como Santiago López Petit, y del ámbito de Filosofía de la Universidad de Barcelona que está ubicada a pocos metros del MACBA. En sus palabras podemos observar un poco del conflicto que había entre aquellos que querían colaborar con la institución y los que no:

La gente que estábamos estudiando y que teníamos algunas inquietudes formábamos parte del mismo caldillo social que creó el proyecto de Agencias. Involucrado en lo que luego fue la gente que lo constituyó, no, porque eso generó una división dentro de parte de los movimientos en aquella época estudiantiles o de protesta contra el Banco Mundial, lo que era el movimiento de resistencia global en aquella época. Entonces, bueno, Agencias se constituyó con un apoyo importante por parte de la administración a través del MACBA, alguna gente consideramos que este apoyo iba a desvirtuar la propia apuesta de Agencias, aunque éramos muy amigos y teníamos mucha proximidad con gente que estaba en el colectivo de Agencias, teníamos, digamos, una proximidad crítica. Por tanto, no podría considerarme parte de Las Agencias, pero sí parte de la gente que la formó (Entrevista Antonio López, 14/07/2016).

Específicamente acerca de la relación con los diferentes movimientos sociales y Las Agencias, añade:

Ambigua, o sea, la gente que estaba en Las Agencias venía de diferentes lugares socialmente hablando, algunos venían de determinadas líneas, como por ejemplo la lucha contra el servicio militar, uno de los movimientos más importantes después del franquismo, donde se reactivan determinadas cuestiones políticas. Otros venían del mundo de la especulación artística, del arte. Y otros eran profesionales que estaban empezando, que estaban terminando de estudiar o empezando a buscar vías profesionales y tal. Entonces, esta mezcla interesante generó a su vez una serie de conflictos, por decir así, internos. Sobre todo, en lo que podría ser los grupos “más

artistas” y los más activistas. Hubo una parte del activismo que no aceptó a ... este arte activista. O, de nuevo, a la emergencia de este arte activista (Entrevista Antonio López, 14/07/2016).

Le pedí que especificase ejemplos:

Grupos que, digamos, llevaban ya una larga trayectoria de luchas en Barcelona y que tenían sus maneras de hacer y que tenían sus propias estructuras, por ejemplo, de comunicación, de difusión de actividades, de sus maneras de funcionar, de sus asambleas y sus lugares. Muchos, alrededor de los espacios okupados, los espacios liberados, que no veían con buenos ojos, digamos, el aterrizaje de una Agencia Política que estuviera auspiciada por la administración pública. Entonces, básicamente, este era el tema (Entrevista Antonio López, 14/07/2016).

Le pregunté cuáles eran estos movimientos que eran críticos con Las Agencias:

Bueno, buena parte del movimiento okupa, parte del entorno anarquista, en aquella época los anticapitalistas, fue muy crítica con Las Agencias. Incluso dentro de los propios movimientos, de los propios grupos, había diferentes maneras de entender lo que significó Agencias, fue una cosa importante desde el punto de vista de un devenir político (Entrevista Antonio A. 14/07/2016).

El informante se refiere a toda una tradición en los movimientos sociales heredada de la lucha antifranquista, cuando estos movimientos se movían en la clandestinidad.

Ahora creció mucho todo eso, pero en aquella época estaban muy minimizados, eran grupos que, no te diría que era todo en la clandestinidad, pero sí que tenía un especial celo por dinámicas de seguridad, por determinadas dinámicas de estar expuesto en los medios, por ejemplo, con determinadas dinámicas que tenían que ver con ser objeto de estudio u objeto de creación artística, etcétera, etcétera, muy recelosos de todo eso. Y Las Agencias era, al contrario, era sobretodo una máquina de difundir, de comunicar y difundir (Entrevista Antonio López, 14/07/2016).

El testimonio del informante entronca con el fenómeno acontecido cuando al instaurarse la democracia, muchos de los líderes de los movimientos vecinales antifascistas entraron a formar parte de los ayuntamientos democráticos, circunstancia que también aconteció en Barcelona. Existía una gran desconfianza por una parte de los movimientos en relación a trabajar conjuntamente con las instituciones, mientras que otra

parte de los movimientos sociales estaba más abierta a pactar con las instituciones, estos no veían sentido en una ruptura radical con las instituciones.

Ahí hubo un choque entre parte de estos colectivos que tenían unas maneras, que no son solo okupas, anarquistas o anticapitalistas en general, incluso dentro del movimiento antimilitarista que te comentaba, entre los movimientos ecologistas había una parte que no veía, que no veía limpio, por decirlo así, o que tenía ciertas reticencias a que hubiera un colectivo que se relacionaba con todos estos colectivos que se alimentaba de estas luchas, para luego convertirlas en campañas de difusión u objetos de exposición, por decir así, artística y además financiado por parte de la administración pública. Porque estos colectivos creían que a la administración pública no se tenía que pedir ningún tipo de financiación. Ese era el conflicto digamos (Entrevista Antonio López, 14/07/2016).

Le pregunté si el movimiento okupa se dividió en este conflicto.

Totalmente, de hecho eso es una consecuencia de todo aquél conflicto, digamos, esa división en las asambleas okupas de Barcelona, porque esa nueva manera de hacer política más abierta que propone Agencias tiene una inmediata repercusión dentro del movimiento okupa que se divide por una cuestión que tiene mucho que ver con la estética, digamos, hay una parte del movimiento okupa, gente joven que proviene de todo este tipo de luchas del movimiento de resistencia global 2000, 2001, 2002, que lo que hace es buscar la manera de cambiar la forma de comunicar que tiene el movimiento okupa, empiezan a huir del color negro, a huir del símbolo okupa tradicional, a huir de ciertas maneras de encarar las acciones en la calle, pasan de una dinámica de confrontación con la policía, de ataque al mobiliario público, a unas dinámicas más festivas, más coloristas digamos, pasa del negro a la multitud de colores, por decirlo así. Eso genera una división dentro del movimiento okupa que, digamos, ha perdurado hasta hoy.

Buena parte de esa gente, esa gente que propuso otras maneras de hacer dentro de la okupación, lo que se llamaba el PHRP, Promoció d'Habitatge Realment Públic, era este tipo de guerrillas de la comunicación que tenían que ver con suplantar campañas institucionales, utilizar las mismas estéticas en los carteles, en la difusión ha utilizado el ayuntamiento para promover viviendas de uso social digamos, alquileres sociales, que promovía la okupación con toda esta estética. Esto fue una ruptura. Toda esta gente ahora está en el gobierno de la ciudad. O sea, que, en su trayectoria, digamos, les ha llevado también a las instituciones. Cosa que de alguna manera avala a la otra parte dentro de la okupación que les criticaba, y les acusaba que lo que ellos querían hacer era una carrera política institucional, es interesante eso (Entrevista Antonio López, 14/07/2016).

También pudimos conversar con Nuria Vila Alabao, periodista, actualmente parte de La Hidra Cooperativa, de la Fundación de los Comunes, además de formar parte de Guanyem Barcelona. Vila empezó a involucrarse en política después de participar en el movimiento en contra de la globalización neoliberal, movimiento que fue muy importante en Barcelona. Como parte de este movimiento, viajó a Praga para cubrir como periodista una de las primeras contracumbres del Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial (BM) en septiembre del año 2000. En este viaje, además, se puso en contacto con una serie de militantes vinculados a Barcelona y, a partir de ese primer contacto con el movimiento antiglobalización, a su regreso a Barcelona, se acercó a Las Agencias, primero con la idea de hacer un reportaje y después involucrándose con el proceso y formando parte de este taller-movimiento. Como periodista le interesaron especialmente las novedosas formas de tratar la comunicación de movimiento antiglobalización exploradas por Las Agencias, tales como la guerrilla de la comunicación y la creación de un medio propio de comunicación como el Indymedia:

Había, por un lado, unas movilizaciones que tienen como un componente novedoso que era una acción comunicativa diferente a la que hasta entonces se había llevado los movimientos sociales, digamos, anteriormente más basados en un sistema de contra información: hay un sistema comunicativo que está controlado por las élites y lo que tenemos que hacer es un sistema paralelo para informar de cosas que no consiguen llegar a los medios de comunicación (Entrevista a Nuria Vila, 18/03/2015).

Vila nos explicó cómo, en aquel momento, los en aquel entonces nuevos movimientos sociales tenían una visión de la comunicación en línea con la filosofía “do it yourself” que sería “no odie a los medios, sé los medios” que llevó a la invención de Indymedia y así como Claramonte, Leónidas Martín y Ribalta, también ella afirma que Indymedia Barcelona salió de esa experiencia de Las Agencias en vinculación con el museo.

Otra característica de Las Agencias era la de que no se organizaban como un proyecto cerrado con pautas fijas, llevado a cabo por un colectivo organizado de manera

estable, sino que había un núcleo de personas que estaban muy involucradas y que coordinaban los procesos:

Había un núcleo de personas sobre las que recaía el funcionamiento regular del proceso, pero en realidad lo que operaba era una constelación de grupos de trabajo, talleres, actividades muy diversas relacionadas orgánicamente con el ciclo de protesta antiglobalización en la ciudad. Lo recuerdo como una situación que oscilaba entre la organización flexible del grupo de afinidad, que era central, y un cierto caos a su alrededor. Pero era una situación enormemente productiva en un momento muy feliz de salto político en la ciudad. La asamblea permanente de la Campaña contra el Banco Mundial reunía semanalmente a dos centenares de personas, representantes a su vez de toda la diversidad crítica y organizada de la ciudad: asociaciones de vecinos, colectivos feministas o ecologistas, centros sociales auto-gestionados, asambleas universitarias, ONG, activistas recientes o gente que llevaba décadas trabajando en los barrios (Expósito y Borja-Villel, 2015: 153).

También Leónidas Martín coincide en que eran pocas personas en el núcleo de coordinación: “La verdad que construimos una red muy amplia de gente trabajando, pero a diario era un núcleo que llevaba toda esta tarea: estaba Oriana, estaba Jose, Maite, Titi, Miguel Ángel, Oriol, Jordi, luego había gente que estaba muy a menudo por ahí” (Entrevista a Leónidas Martín, 9/03/2016).

Después, en la medida que se aproximaron las fechas de las manifestaciones en contra del Banco Mundial, aumentó la afluencia de personas que participaron:

Saber que las jornadas nuestras coincidieron, todo el proceso este que iniciamos post jornadas y que dura casi un año que desemboca en junio de 2001, con la organización de que iba a venir el Banco Mundial... en todo este proceso se iba acercando mucha gente. Conforme se acercaba el proceso de las campañas digamos, activistas, en contra de Banco Mundial, pues más, ¿no? Ya finalmente nuestro local, ya, el local de Las Agencias -nosotros le llamábamos el kuartelillo-, fue un local, casi un centro convergente para, un centro de convergencia para estas jornadas. Entonces, por ahí pasó mucha gente, estaba ahí trabajando en el local con nosotros mucha gente, realizando tareas de organización para estas campañas, una de ellas es Ada [Ada Colau], que estaba mucho por ahí por aquellos meses... (Entrevista a Leónidas Martín, 9/03/2016).

Podemos complementarlo con los comentarios de Nuria Vila sobre la gran apertura a la participación y a todo tipo de contribución que había en Las Agencias:

En realidad, era un espacio súper abierto, tú podrías pasar allí en cualquier momento del día, y era muy fácil vincularse. Eso era otra cosa que decíamos que era diferente de partidos y etcétera, que exigen como un compromiso mucho más fuerte a nivel identitario también, ¿no? Ese era un espacio como que más abierto, había muchas formas de vincularse: había fotografía, talleres, cursos, asambleas de todo tipo, Indymedia, había un archivo de video, era un espacio bastante grande. Había el proyecto Prêt-à-Revolver que era ese de corte de los trajes, había muchas maneras de vincularse entonces... Y era totalmente abierto. Tú ibas allí: “yo quiero trabajar en eso”... Yo me vinculé porque mi idea era hacer una documental sobre el tema y entonces empecé a grabarlo todo y acabé metida (Entrevista a Nuria Vila, 18/03/2015).

También escuchamos a la fotógrafa documentalista Oriana Eliçabe, quién tuvo su primer contacto con el movimiento antiglobalización a través del movimiento zapatista en México:

Te explico mi experiencia. Yo venía de Chiapas. No tenía ningún referente aquí todavía, venía recién llegada. No tenía ningún espacio ni de arte, ni de activismo donde pudiera actuar, y casualmente conocí a Las Agencias que recién empezaban, a principios del 2001. Entonces ahí estábamos preparando sobre todo las movilizaciones en contra del Banco Mundial que venía a Barcelona. Me integré ahí. En esta época estábamos divididos como que en cinco agencias: la gatográfica que era la de fotografía, yo sobretodo me involucré desde ese lugar; la de Comunicación que estaba la Ada [Ada Colau]; también estaba un seguimiento de Indymedia ahí dentro; también estaba la Agencia Espacial, que era la Agencia que tomábamos el espacio público; la de diseño y la de moda (Entrevista a Oriana Eliçabe, 22/01/2016).

Acerca de la organización de Las Agencias, Eliçabe comenta:

Las Agencias fue un cúmulo de, digamos... no podíamos decir que éramos un colectivo. Fue una experiencia, una gran experiencia, donde habíamos unas personas que, digamos, que estaban más fijas, donde las decisiones se tomaban colectivamente (Entrevista a Oriana Eliçabe, 22/01/2016).

La fundación de Indymedia Barcelona

Todavía cabe citar las palabras de Claramonte sobre la fundación del Indymedia Barcelona aún en el taller *De la Acción Directa como una de las Bellas Artes*:

Seguramente, debió de nacer en diversos sitios a la vez, porque había el interés de hacerlo en muchos sitios, de hecho mi página y la página web de La Fiambrera y mi correo estaba en un servidor que se llamaba sindominio.net. Había mucha gente de sindominio dándole vueltas a esta idea. Yo creo que las primeras reuniones, si es que esto es importante, se hicieron en Barcelona, en el seminario este de la Acción Directa. Se juntó gente ahí, pero mucha gente además. En otros grupos había veinte, treinta personas, pues aquí había ochenta, noventa todos los días para poner esto en marcha. Y había mucha gente con un perfil técnico de sindominio, de contra-información, los que querían hacer el boicot también estaban ahí (Entrevista a Jordi Claramonte, 11/03/2016).

Las Agencias: grupos autónomos

Claramonte también nos detalló como transcurrió en los grupos de trabajo la conformación del primer taller en Las Agencias. Nos habló, por ejemplo, de Javier, un joven de Málaga que era parte del Reclaim the Streets Londres, que decía que hacía falta una agencia gráfica que pudiera producir material gráfico: carteles, fotos para acompañar las noticias:

Esas dos semanas de trabajo fueron muy fértiles. Entonces, Javi que ya llevaba algún tiempo trabajando en Londres, en Indymedia Londres, se dio cuenta de que nos faltaba una pata. Javi era un activista muy organizado y no tenía nada que ver normalmente con el mundo del arte, al pasar dos semanas en Barcelona viendo a la gente con tanta creatividad, haciendo carteles tan chulos y tal... Entonces, fue él quien me vino con la idea de hacer una agencia gráfica para apoyar el trabajo de Indymedia, para la gente que estuviera dedicada a producir material gráfico, carteles básicamente, pegatinas, cintas adhesivas, todo tipo de herramientas, un poco inspirándose en Ne Pas Plier²⁴ en Francia -también estuvieron invitados-, que hacían justo eso. Ne Pas Plier funcionaba y sigue funcionando como una especie de agencia

²⁴ Para más información se puede consultar: <http://www.nepasplier.fr/>

gráfica que provee a los movimientos sociales de materiales para poder ocupar la calle, comunicarse.

Entonces, la palabra “agencia gráfica” salió ahí, de esta sugerencia de Javi, y yo fui a ver al director, Manolo Borja, y le dije: Mira, hemos estado pensando que la continuidad de esto no debería ser seguir trayendo invitados internacionales de renombre, gastándonos la pasta en vuelos de avión, sino reforzar las redes que ya existen en Barcelona. Reforzarlas y darles más herramientas y darles más poderío. Para ello pensamos que sería bueno montar agencias que apoyasen su trabajo. Y yo le sugerí, una no, sino tres agencias. Le hice un escrito, le planteé una agencia gráfica, una agencia de medios, o sea, de videos y materiales electrónicos, y una agencia de moda y complementos, porque ya entonces había empezado a aparecer el problema de la desobediencia civil, de las grandes manifestaciones, y lo importante que era podernos dotar de elementos que nos permitieran reconocernos, permitieran cambiar la imagen que había en los medios de comunicación de la gente que protestaba como si fuesen una especie de anarquistas del Black Block súper peligrosos y siniestros. Entonces, una de las líneas de trabajo más consistentes, igual que estaba la de Indymedia, la Agencia de Medios, estaba la Agencia Gráfica que generaba materiales para la calle para pegar por ahí y tal y la Agencia de Moda y Complementos que era la que iba a pensar la desobediencia civil y todo este tipo de trabajo. Al director le pareció bien. Y me dio el visto bueno para empezar a trabajar. Y yo lo que hice fue lanzar un llamado a toda la gente, Leónidas entre ellos, que habían estado en el seminario anterior, para que de alguna manera se auto asignara alguna de estas agencias y empezamos a montarlas. Leónidas y Miguel Ángel, que era un colega suyo de Zaragoza, se pusieron con la Agencia Gráfica. José, Cacharrito y Tití se pusieron con la Agencia de Complementos... (Entrevista a Jordi Claramonte, 11/03/2016).

O sea, en resumen, Las Agencias eran talleres que se realizaban fuera del espacio museístico del MACBA de manera totalmente autónoma, para lo cual disponían de dos espacios: el Espai Obert, donde se hacían los seminarios abiertos al público, y un espacio donde se llevaban a cabo actividades permanentemente, apodado cariñosamente de *kuartelillo*²⁵. Había un núcleo de personas que estaban muy involucradas y que se dedicaban a coordinar las acciones y eventos. Las decisiones eran tomadas de manera colectiva y no jerárquica. Además, era un espacio muy abierto y todas las colaboraciones eran bienvenidas.

²⁵ En las páginas electrónicas consultadas como las de la Fiambrera Obrera o de los movimientos sociales - Indymedia etc. - se utiliza la letra K en lugar de la C para escribir: *Kuartelillo*, por otra parte, en el libro de Expósito y Borja-Villel: *Conversación con Manuel Borja-Villel* se escribió con C.

Otro punto a resaltar es que tenían un calendario de trabajo definido por la cita del Banco Mundial en Barcelona. De este modo, entre enero y junio del 2001, Las Agencias se configuraron como centros de producción, trabajo e intercambio con las redes de movimientos sociales de Barcelona en plena colaboración con *La Contraconferencia contra el Banco Mundial en Barcelona* (Claramonte, 2010: 56).

La idea es que teníamos un marco temporal muy claro. Porque el seminario fue en octubre y cuando nos dimos cuenta de volver a arrancar ya estábamos en noviembre, diciembre y en junio venía el Banco Mundial a Barcelona, tenía previsto una visita, una reunión de estas internacionales, que evidentemente nosotros, los movimientos sociales, queríamos sabotear. Entonces teníamos un marco de trabajo clarísimo de seis meses en los cuales teníamos que involucrar toda Barcelona para hacer frente a un evento de proporciones mundiales, como era una reunión del Banco Mundial. Ten en cuenta que las que habían sucedido, como en Seattle, habían sido grandes batallas campales, que, bueno, pues que eran muy importantes para marcar como era ese final de época. Entonces, pues, Barcelona necesitaba mucho, yo recuerdo ahí la sensación de que ya no estaba haciendo una pequeña intervención de barrio o una maniobra para los medios... Era la ciudad de Barcelona entera en su conjunto. Y la sensación de desafío y de escala era brutal, era otra cosa (Entrevista a Jordi Claramonte 11-03-2016).

Centrémonos ahora en cuáles eran Las Agencias, qué produjeron en aquel momento de efervescencia y cómo sus producciones se relacionaron con el museo y con los movimientos sociales. Comencemos por la página electrónica de Las Agencias donde hay una auto-definición de las mismas:

PERO... ¿QUÉ DEMONIOS SON LAS AGENCIAS?

Las Agencias son una red de grupos autónomos que trabajan construyendo posiciones de antagonismo biopolítico. Los campos correspondientes a la construcción de formas culturales, de modos de vida, y los que pertocan a la organización del cuerpo político han dejado de ser campos separados. *Las Agencias* organizan respuestas a esa conclusión. Conscientes de las funciones que las prácticas artísticas tienen dentro del capitalismo cultural bien como trabajo social (supliendo gratuitamente a instituciones caritativas y oenegés) o bien como punta de lanza de investigación de nuevos sectores de mercado; *Las Agencias* responden organizando la efectividad política de su trabajo en base a su inserción dentro de las, cada vez más amplias, redes políticas anticapitalistas.

Nos hemos organizado en diferentes *Agencias* con el propósito de dar pie a una investigación sistemática de las posibilidades de acción. Sólo a efectos de orientarnos nosotras mismas y de confundir al resto, existen las diversas Agencias:

Gráfica, de Medios, de Moda y Complementos, Espacial y Gatográfica. (Pero... ¿qué demonios son Las Agencias?, s.f.)

Ahora profundicemos un poco más en qué consistía cada “agencia”, siguiendo en la misma página electrónica de Las Agencias hay un poco más de información:

Todas para una y una para todas

Cinco Agencias Cinco

Gráfica: Trata de explorar todo el ámbito correspondiente a la producción de campañas, utilizando todo tipo de procedimientos y soportes gráficos: carteles, postales, tergiversaciones de material oficial, cintas adhesivas para delimitar espacios y precintar conceptos a imágenes...

Media: Desde sus inicios planteando la posibilidad de un Indymedia crítico y abierto a diversas posibilidades de guerrilla de la comunicación a su dimensión actual más volcada a un uso táctico de los medios y un especial interés en la producción de noticias, infiltraciones, etc... Comenzó la edición de una colección de videos, pero las cintas con los masters fueron incautadas por las fuerzas del orden. A la espera de juicio.

Moda y Complementos: Una agencia vinculada a la producción de equipamientos para la acción directa. Empezó con el Prêt a Revolter como proyecto de bandera y ha seguido desarrollando equipamiento (escudos, protecciones, etc.) para los invisibles. Funciona organizando talleres que vinculan la desobediencia civil y el diseño de trajes.

Espacial: Una agencia destinada a trabajar la inserción y circulación de las imágenes en el espacio. Planteó el ShowBus como una unidad complementaria del Prêt a Revolter e IndyMedia, pero también por sus posibilidades de distribuir video y fotografías en espacios que habitualmente carecen de soportes para la circulación de tales imágenes. En la actualidad, y después del cambio de nuestra situación financiera, trabaja las mismas ideas, pero con bicicletas.

Gatográfica: Una visión muy peculiar de lo que supone la documentación fotográfica, asumiendo la participación y la complicidad del fotógrafo en los conflictos cuyas imágenes produce (Cinco Agencias Cinco, s.f.).

De este resumen podemos añadir, en primer lugar, que esta división es orientativa, ya que las producciones se entrelazaban. Después, hay que tener en cuenta que produjeron una gran cantidad de dispositivos y materiales y que aquí apenas se hace referencia a una mínima parte de los proyectos que resultaron más conocidos y públicos.

Comencemos por la Agencia de *Media* o de Medios que era la responsable de todos los elementos de trabajo mediático, haciendo uso de las herramientas artísticas que podían aportar algo al activismo político. Esta agencia tenía dos líneas de trabajo

fundamentales: a) producir y distribuir materiales que influyan en la concepción que los movimientos sociales tienen de la dimensión mediática de su actividad; b) sentar las bases para la organización de un dispositivo de información autónomo en la web dentro de la red Indymedia (Información básica sobre los elementos a desplegar por Las Agencias, s.f.).

Indymedia se estructuró como una agencia de noticias de alcance mundial que tenía entre sus objetivos desprivatizar el acceso a la información, producir información, ser un medio de comunicación generador de acciones directas y de materiales mediáticos políticos. Indymedia se configuró como un medio informativo pensado específicamente para funcionar en medios digitales. No se limitó a relatar hechos, es un medio interactivo y tuvo un papel importante a la hora de configurar acciones e iniciativas en aquellos días (Ibídem).

Sabemos que el Indymedia Barcelona se inició aún en el taller *De la Acción Directa considerada como una de las Bellas Artes* y que ya existían en aquel momento el Indymedia Londres y el Indymedia Seattle.

Indymedia era un proceso muy importante en esa época, porque además eran pioneros en lo que ahora hace la CNN, el Breaking News, o sea, cualquier medio digital en el que tú entras y a cada media hora tienes cosas diferentes y nuevas y tal, pues en esa época no pasaba todavía. Y los periódicos tradicionales, pues, tenían su edición diaria y no tocaban nada. Indymedia estaba trabajando sobre el terreno conectando activistas que documentaban las cosas. Indymedia se fundó en Barcelona en el taller ese precisamente (Entrevista a Jordi Claramonte, 11/03/2016).

Otro punto que nos quedó claro fue que se implicó muchísima gente en Las Agencias, especialmente la Agencia de Medios.

Me recuerdo que había reuniones y reuniones de trabajo que juntaban a ochenta, noventa personas en el local en el que el MACBA nos había puesto a la disposición para ello, porque, claro, todo eso sucedía sin horarios, sin programación previa, claro, no había un plan concebido desde antes (Entrevista a Jordi Claramonte, 11/03/2016).

Según un reportaje de Catalina Serra en el diario Ara, la que actualmente es alcaldesa de Barcelona, Ada Colau, explicó que se unió a los movimientos sociales en 2001 en las movilizaciones en contra del Banco Mundial, siendo en aquel momento la responsable de comunicación de las acciones de Las Agencias. Serra afirma que la nueva política tiene origen en la experimentación de la década de 1990 (Serra, 2015).

A su vez, la Agencia Gráfica, que se entiende como una sub-agencia de la Agencia de Medios, era la responsable de la producción de los carteles para la realización de los cuales se utilizaron métodos como el del collage, o la relectura de imágenes con una lectura crítica más propia del Movimiento Situacionista, aprovechándose de las campañas de los medios de comunicación de masas y desviando (*detournement*) su sentido original, generando un sentido crítico y reflexivo, posibilitando una doble representación, poniendo de “manifiesto simultáneamente el carácter ideológico de la imagen de la cultura de masas o de la condición disfuncional de una forma artística de arte elevado” y refuncionalizándola para un uso político crítico (Foster et al., 2004: 395). De esta manera produjeron críticas, alguna vez más ácidas, alguna vez más salpicadas de humor, produjeron una inmensa variedad de campañas críticas haciendo uso crítico de logos de instituciones como el Ayuntamiento o el Banco Mundial, entre otras. Además de carteles, produjeron una revista de contra información llamada *Està tot fatal*.

Nos hemos podido acercarnos un poco más a la Agencia Gráfica a través de las palabras de un informante anónimo que nos explicó que él, como no estaba de acuerdo en colaborar con el MACBA, no trabajó directamente en Las Agencias aunque sí estaba en contacto con mucha gente que estaba involucrada en todo el proceso:

Sí, yo estaba en una cooperativa de lo que llamábamos de acción cultural que tenía diferentes patas, una pata era la investigación, otra pata había video artistas, otra era diseñadores gráficos, otra era fotografía y tal... Entonces los diseñadores gráficos que trabajaban conmigo fueron los que formaron Agencias. Digamos la parte de diseño gráfico, que era muy importante, que era Leónidas, [no se entiende] y Oriol Martí creo que se llamaba el otro. Había Oriana, que era fotógrafa, toda esta gente teníamos relaciones profesionales, digamos, además de opción política, estábamos permanentemente en contacto. Con una proximidad cotidiana. Yo ayudé en algunas de las campañas como la revista que se publicó que se llamaba *Està tot fatal* (Entrevista a Antonio López, 14/07/2016).

La guerrilla de la comunicación

Otro rasgo importante de la Agencia Gráfica es que, teniendo como referencia a A.f.r.i.k.a. gruppe, entre otros, atendía una preocupación política, actuaba desde la perspectiva de la guerrilla de la comunicación, intentaba criticar las reglas de la normalidad, permitir nuevas lecturas de imágenes y signos familiares. Promovía la crítica a las estructuras de poder. Utilizaba el arte como herramienta para invitar al espectador a acercarse a la información. Objetivaba interferir en el relato dominante a través de la guerrilla de la comunicación y contribuir a la producción autónoma de imaginarios. En la entrevista con Núria Vila hemos podido entender algunos ejes más teóricos de la guerrilla de la comunicación y sus referentes:

Y por otro lado la idea Guerrilla de la Comunicación que está muy vinculado al tipo de arte político que se hace aquí, de los movimientos sociales que es: la comunicación es un vehículo en el cual también se reproducen las relaciones de dominación de la sociedad, entonces lo que hay que hacer es subvertir el propio vehículo de la comunicación para poner en evidencia esas relaciones de dominación. Sería un mecanismo casi brechtiano, entonces, lo que se hacía, es utilizar los mecanismos del arte, pues, también, muy relacionado con el sentido del humor, el trabajo sobre los propios códigos, imagen, el contenido, tal... para que no sólo sea un mensaje, sino que la forma que está vinculado el mensaje, la forma en este caso, sea parte de la política que hay en esta acción (Entrevista a Nuria Vila, 18/03/2015).

Inclusive podemos decir que uno de los libros de cabecera de Las Agencias fue *Cómo acabar con el mal, manual de guerrilla de la comunicación* (2000) de Sonja Brunzels, Luther Blisset y el grupo autónomo A.f.r.i.k.a. Además, en los que se refiere a la Guerrilla de la Comunicación, Las Agencias expusieron colecciones de videos en sus dispositivos como el *Barbies Liberation Front* (Rtmark), *The Fat of the Land* (Sara Lewison), *Cybraceros* (Alex Rivera), *Border Camps* (Kein Mensch ist Illegal), entre otros (Información básica sobre los elementos a desplegar por Las Agencias, s.f.).

Campañas, producciones y acción directa

De entre todas las campañas producidas destacamos una por sus cualidades críticas, artísticas y su actualidad, la campaña Dinero Gratis, producida a partir de un taller en colaboración con la Oficina 2004, de la cual tomó parte Santi López Petit, Marina Garcés, algunos de los cuales después formaron Espai en Blanc.

En particular, la campaña Dinero Gratis se estructuraba en una experimentación que lo que buscaba era nombrar a un malestar, tal y como se explica en el texto anónimo titulado *Diario de Campaña*: “Es una propuesta de experimentación que da nombre al malestar compartido por precarios, parados, asalariados...” (Diario de Campaña, s.f.). Definitivamente, con el pasar de los años se implementó la relación política con el “malestar” y se generaron una serie de campañas con este fundamento, como por ejemplo la campaña por el derecho a la vivienda, ¡No tendrás casa en tu puta vida!, que también se estructuró en un malestar, incluso el mismo López Petit en muchos de sus textos, talleres y entrevistas discurre acerca de la necesidad de politizar el malestar.

La campaña Dinero Gratis²⁶, como prácticamente todas las producciones de Las Agencias, tenía fecha para el 25 de junio del 2001, pero según los relatos de los entrevistados y la información consultada ya se venían utilizando las pegatinas, cintas y otros elementos de la campaña en acciones precedentes a la fecha citada, por ejemplo en un Reclaim the Streets que asaltó la Casa del Libro en el Passeig de Gràcia, donde cientos de libros fueron “liberados” mientras una multitud bailaba (Ibídem). Sobre esta Reclaim the Street, nos habló Leónidas Martín en la entrevista para esta investigación:

Se hizo una Reclaim the Streets justo una semana antes de los acontecimientos de junio del Banco Mundial, se ocupó todo el Paseo de Gracia y se hicieron acciones muy potentes, como, por ejemplo, parte de esta Reclaim ocupó la Casa del Libro y liberó miles de libros, los sacó a la gente, se hicieron intervenciones en los bancos individuales que se convertían en colectivos. Hubo muchas intervenciones en el Paseo de Gracia.

²⁶ Dinero Gratis no fue solo una campaña, era también un colectivo bajo el mismo nombre.

Lo gracioso de todo eso es que al MACBA se lo comunicamos a posteriori que todo eso se había hecho con el dinero del MACBA y Manolo Borja venía de uno de estos viajes internacionales de aquí para allá, de museo en museo, y se quedó atrapado en un taxi en un atasco y preguntó: “¿Qué es lo que pasa?, no puedo llegar a casa.” “Es que hay un atasco que es como una manifestación en el Paseo de Gracia”. Lo que no sabía es que la manifestación la estaba pagando él, ¿no? Esto es muy gracioso, en fin (Entrevista a Leónidas Martín, 9/03/2016).

Otras producciones interesantes surgen en la Agencia de Moda y Complementos que produjo Prêt-à-Révolter, uno de los proyectos más comentados por diferentes estudios acerca de Las Agencias y también por los entrevistados, seguramente porque fue uno de los proyectos producidos del cual se podía hablar sin muchos problemas. El nombre Prêt-à-Révolter, partió de un juego de palabras y con el concepto del prêt-à-porter, «Listo para llevar», como la ropa fácil y práctica para el día a día, la colección de ropa de Agencia de Moda proponía estar «Listo para la revuelta». Refiriéndose, con un toque de humor, a prendas producidas con la idea de proteger de los golpes de las fuerzas de control y por otro lado transmitir un aire ligero, desenfadado y festivo.

Ramírez Blanco relacionó el Prêt-à-Révolter con la larga tradición del arte colectivista, destacando en este ámbito los diseños del constructivismo y sus prototipos de ropa para trabajadores elaborados con posterioridad a la revolución rusa (Ramírez Blanco, 2015: 192). El caso era que esta desenfadada colección de ropa para la protesta también estaba relacionada con los Monos Blancos (Los Tutte Bianche), que además estuvieron en las protestas en contra del BM, en lo que seguramente no es solamente una inspiración/ afiliación estilística, sino también filosófica, ya que representa una forma de posicionarse frente al *status quo* de forma diferente a la del Black Bloc, que sí optaba por usar en ciertas ocasiones el recurso a la violencia. Ramírez Blanco también rememora en su estudio la larga tradición dentro del arte de los monos de trabajo:

Sobre el Prêt-à-Révolter, Eliçabe destaca que el diseño de la indumentaria para la protesta además de servir como una protección también tenía la función de ofrecer una “contra imagen del activista”:

También servían para llevar los colores y un poco romper con la estética de la protesta y criminalizarla, porque ya desde los medios de comunicación decían que iba a haber violencia en Barcelona, que iba a ser terrible, porque ya se había visto en Praga... Entonces, era una manera de desmontar el discurso de los media y del poder. Estos trajes tenían unas micro cámaras que habíamos comprado. Claro, en esta época no había web 2.0, entonces era todo como muy analógico (Entrevista a Oriana Eliçabe, 22/01/2016).

Simultáneamente también se produce ArtMani, proyecto realizado por Las Agencias conjuntamente con Los Invisibles, un grupo de desobediencia civil no violenta. Pensados para el combate en campo abierto con las fuerzas policiales, se elaboran una serie de escudos-pancartas, cada uno con una fotografía en gran tamaño, *plotters* adheridos, generando una exposición ambulante y a la vez ampliando el contexto de la manifestación a través de la representación de diversos colectivos desfavorecidos. Los escudos de ArtMani eran ligeros, de fácil transporte y pensados para generar una imagen de impacto en los medios de comunicación de masas. Fueron utilizados durante las manifestaciones de repudio al Banco Mundial en 2001, más tarde fueron reutilizados y actualizados para las manifestaciones en Nueva York durante los actos en contra del *World Economic Fórum*, durante febrero de 2002 y los escudos-*plotters* que sobrevivieron fueron reutilizados una vez más para las manifestaciones contra la invasión y guerra de Irak, en 2003 (Oriana Eliçabe/Flickr, s.f.; Artmani, s.f.) En palabras de Eliçabe:

Luego, otro de los proyectos fue ArtMani, que eran unos escudos que hicimos con fotografías adheridas. Estas fotografías eran como gente invisible para el poder y que representaban también un poco lo que era el movimiento antiglobalización, el movimiento global que era el cúmulo de grupos y activistas de todo el mundo que iban desde el zapatismo hasta el antimilitarismo, el feminismo etcétera. Entonces, ahí había fotos de las mujeres de Chiapas, el colectivo LGTB, inmigrantes, gitanos, etcétera.

ArtMani tenía diferentes objetivos. Por un lado, cuando se llevaban a las manifestaciones servían como escudos para proteger de las cargas policiales, pero también servían de cara a tener una exposición ambulante y mostrar otras luchas que quizá no estaban presentes en este momento en Barcelona, y, por otro lado, servía para generar imágenes potentes y contrarrestar la espectacularidad que busca siempre la prensa. Porque, por otro lado, un contenedor ardiendo es representación, entonces si tu no compites con una imagen tan potente para ir a ellos, entonces la

prensa no va a ir ahí, entonces nosotros queríamos abrir un espacio para nuestro discurso ahí, atado a partir de estas imágenes espectaculares, que solamente no fueran a una parte de esto, ¿no? (Entrevista a Oriana Eliçabe, 22/01/2016).

Otro proyecto que era parte de Las Agencias fue la Agencia Espacial, responsable de gestionar el bar que había en el MACBA, llamado La Casa Blanca, que funcionaba como un cibercafé, lugar de reunión, charlas, debates, videos y talleres en general relacionados con el arte y el activismo, convirtiéndose en un espacio relacional. Podemos apreciar en los carteles de difusión del bar que se ofrecía internet y conciertos gratuitamente, se servían menús y se realizaban actos con diferentes grupos y colectivos, así como programas de video. La idea de gestionar la cafetería del MACBA buscaba una manera de que Las Agencias tuviesen sus propias fuentes de recursos económicos independientes del MACBA. En palabras de Las Agencias:

Consideramos la posibilidad de que los integrantes de la agencia espacial que lleven la gestión del bar en su dimensión más restauradora (comida y bebida, vaya) sean profesionales de la hostelería vinculados social y políticamente al MRG – Movimiento de Resistencia Global- red organizadora de la Contracumbre de Junio. Posiblemente el Bar podría así convertirse en lugar natural de reunión para una importante red de movimientos sociales, al paso que podría consolidar el espacio del Bar y la Plaza Corominas como un lugar de confluencia con una dinámica propia... Esto permitiría pensar en la continuidad del Bar ya como una posible iniciativa “comercial” regularizada (Información básica sobre los elementos a desplegar por Las Agencias, s.f.)

Claramonte, en entrevista para esta investigación, también recalca la idea de gestionar la cafetería con el objetivo de tener una fuente continua de recursos económicos independiente de la financiación del MACBA, una idea que seguramente también estaba en coherencia con la propuesta de fomentar la autonomía de los colectivos que colaborasen con el museo defendida por Ribalta (Ribalta, 2004: 5):

Luego, con Las Agencias, sí que la cafetería del MACBA que estaba cerrada en esta época, con razón, y sí que la tuvimos, para gestionarla nosotros con la idea de engendrar recursos independientemente del que el museo pusiera, pensando como siempre he hecho, a largo plazo, pensado que había que generar una estructura estable.

(...)

Se hizo una cooperativa, había gente que trabajaba y había que responsabilizarse por cuestiones de normativas de higiene, de limpieza, de manipulación de alimentos, que había cocina y tal, no podía ser una cosa como de una okupa que todo el mundo entra en la barra y se pone, ¿no? Si no que había que organizarlo. Se hizo una cooperativa de gente muy implicada con movimientos sociales, pero con la idea de generar, pues, tanto un espacio de encuentro, como de recursos, ¿no? (Entrevista a Jordi Claramonte, 11/03/2016).



Figura nº 11. Cartel para el bar comedor Agencia Espacial (Amural.info, 2001)



Figura nº 12: Cartel para el bar comedor Agencia Espacial, (Ibídem).

Así mismo, la información recogida apunta que la Agencia Espacial también estaba comprometida con campañas en favor de la agricultura ecológica - sin pesticidas -

y por otra parte también era responsable de la campaña *Ninguna persona es ilegal* que se sumaba a las luchas por un mundo sin fronteras y por el fin de las deportaciones a ser realizada en *Border Camp*, que fue un campamento en la frontera de Tarifa en el cual se organizó una manifestación para la primera semana de julio de 2001, en colaboración con organizaciones en defensa de los derechos humanos y Protección Civil del Ayuntamiento de Tarifa. El campamento tenía la voluntad ser un lugar de encuentro y de reflexión sobre el actual significado de las fronteras y sus dimensiones sociales y políticas (Tarifa Border Camp, 2001).

Otro proyecto muy interesante también relacionado con la Agencia Espacial fue el Showbus, un autobús de segunda mano transformado en un dispositivo de intervención en el espacio público, con pantallas de proyección y la posibilidad de difusión de imágenes en directo, conexión con internet móvil y un escenario en el techo con grandes altavoces, todo esto en tiempos anteriores a las conexiones inalámbricas. Más aún, el autobús fue modificado siguiendo la misma línea estética de Prêt-à-Révolver, con una imagen completamente ajena a cualquier signo de confrontación o incitación a la violencia. El Showbus también fue pensado desde su principio como un medio de transporte de los activistas de Barcelona al campamento de Frontera en Tarifa (Información básica sobre los elementos a desplegar por Las Agencias, s.f.). En palabras de Eliçabe:

Era un bus que equipamos con pantallas de retroproyección con un escenario en el techo, que estaba preparado para conectarnos a internet desde fuera, con cables [risas]... donde también había conexión con las cámaras que estaban en los trajes que grababan las agresiones policiales que pudiesen retrasmirirse al bus que teníamos. Entonces, este era un dispositivo de intervención en el espacio público (Entrevista a Oriana Eliçabe 22/01/2016).

Cuestiones a que se enfrentan el MACBA y los activistas

Otro aspecto importante de Las Agencias era la relación entre el MACBA y los activistas. Esta relación implicaba desde cómo se hacían las reuniones a cómo funcionaba

la cuestión de la autonomía de los movimientos sociales en relación a los cuales el museo enfocaba un espacio de negociación y experimentación de nuevas formas de auto-organización y auto-aprendizaje que seguían las estructuras del movimiento antiglobalización (en red, descentralizadas, des-jerarquizadas, etc.). “Se trata de dar ‘agencia’ a los públicos, de favorecer su capacidad de acción y superar las limitaciones de las divisiones tradicionales de actor y espectador, de productor y consumidor” (Ribalta, 2004: 1).

Vemos, por ejemplo, cómo se llevaron a cabo las reuniones. En las palabras de Oriana Eliçabe y Leónidas Martín, se vislumbran algunos conflictos en las prioridades y las jerarquías, y en las palabras de Ribalta se detectó un esfuerzo desde la institución en dar autonomía y libertad a los colectivos. Empezamos por escuchar el comisario oficial del evento Jordi Claramonte:

En principio la relación era muy cordial porque el MACBA estaba muy feliz con el resultado del seminario, porque tuvo muy buena difusión en prensa, había salido mucho, que no les preocupaba siempre mucho, porque, aunque fuese una cosa muy radical, al fin y al cabo, lo que habíamos hecho había sido hablar y reunirnos, nada de eso parecía que iba a ser peligroso ni a suponer ningún problema mayor. Habíamos tenido una buena repercusión en los medios, una buena discusión, todo estaba bien. Al principio fue así. Entonces, eso hizo con que nos apoyaran con bastante confianza en todo lo que fue el inicio de Las Agencias, y que las relaciones fueron también más o menos seguidas. También trabajábamos fuera del museo, todo el tiempo en el espacio este, nuestro, hubo algunos roces, que tuvo que ver con el acceso algunas horas, estábamos trabajando... Eran las dos de la madrugada y nos hacía falta la fotocopidora que estaba en el museo: entonces íbamos allí llamábamos a la puerta a los vigilantes, ¡Hola, buenas, venimos a fotocopiar!, entonces ellos estaban cuadriculando, apenas yo podía entrar, apenas yo podía entrar al museo a las oficinas a fotocopiar. Los demás no. Entonces yo autoricé a cinco personas que luego autorizaron a otras, entonces era una especie de ten con ten de las dos lógicas, la nuestra activista y la del museo, pero esto eran tonterías, eran cosas menores, ¿no? (Entrevista a Jordi Claramonte 11/03/2016).

Claramonte nos habla de cómo recibió la prensa a los talleres de preparación de los trajes de Prêt-à-Révolter, y como la presión ejercida por prensa y la opinión pública afectó la relación con el museo:

La cosa se empezó a torcer [risas] cuando, yo creo, hacia el mes, empezamos, yo creo que, en diciembre, enero, pues hacia marzo o así hicimos un primer taller de desobediencia civil para contribuir al diseño de los trajes y de las manifestaciones. Y esto ya apareció en los medios de comunicación como que el MACBA organiza talleres de desobediencia civil, y en la foto se veía a uno de los monitores con un palo haciendo de policía pegando a un chaval que se protegía, tal cual, esta chorrada ya se empezó a aparecer en periódicos y ya comenzaron a ponerse nerviosos porque la palabra desobediencia civil sonaba muy fuerte, y qué era esto que estábamos haciendo. Ahí yo vi que empezaban a ponerse nerviosos, no que empezaban a bloquear cosas, pero sí a ponerse nerviosos (Entrevista a Jordi Claramonte 11/03/2016).

Otro punto interesante que nos reveló la entrevista concedida por Claramonte fue sobre el proceso de criminalización de los movimientos sociales, especialmente la okupación y el movimiento antiglobalización. Una de las responsables de este proceso fue sin lugar a dudas Julia García Valdecasas, nombrada delegada del Gobierno del PP en Cataluña en el 17 de mayo de 1996 por el Consejo de Ministros que presidía José María Aznar delegada del Gobierno en Catalunya, en sustitución de Miguel Solans, convirtiéndose así en la primera mujer que ocupaba este puesto. Fue bajo la dirección de Valdecasas que se realizó el desproporcionado desalojo del Cine Princesa y los movimientos le acusaban de ejercer un proceso de judicialización, represión y montaje mediático en contra de los movimientos sociales.

En el ejercicio del cargo, episodios como los desalojos de okupas y las cargas policiales durante la visita de Aznar a la UAB y en las movilizaciones durante la cumbre europea de Barcelona le valieron amplias peticiones de dimisión (*El Periódico*, 05/02/2009).

En las palabras de Claramonte:

Luego, también la policía y la delegación del gobierno y tal, igual que nuestra misión era protestar, la misión de ellos era evitar que las protestas funcionaran, evidentemente. Entonces, yo sé, porque me dijo el director que la delegada del gobierno que es la jefa de toda la policía, el Manuel Borja precisamente, dijo que ella había ido a visitarle, Julia García-Valdecasas Salgado, que era la delegada entonces, para decirle que estaban vigilándonos porque era su tarea policial y que hacíamos cosas muy raras como trabajar de noche y reunirnos [risas]. A la policía le parecía una cosa terrible y seguramente fuera. Éramos mucha gente, mucha gente

trabajaba de día con sus trabajos y venía a Las Agencias de noche, entonces, en Las Agencias, de noche, siempre había muchísima vida, había gente que trabajaba allí, dormía allí, trabajaban allí, se encontraban, iban a trabajar con el ordenador hasta que se caían, claro, estaba vivo, abierto veinticuatro horas. Esto a la policía le parecía muy sospechoso. Entonces ahí las cosas fueron poniéndose más difíciles. En el caso, el MACBA intentó ponernos normas: Es que de noche deberían cerrar... Yo, de un modo un poco ingenuo, asumí el papel de estar en medio entre la gente de Agencias, yo mismo que teníamos nuestra agenda y el museo que empezaba a tener miedo (Entrevista a Jordi Claramonte 11/03/2016).

Claramonte también nos expresó un conflicto muy pertinente para esta investigación que implica el arte político o crítico, las diferencias entre las producciones implicadas en el contexto y el arte crítico que ejerce su mensaje desde dentro de las instituciones:

De hecho, fue muy gracioso como fueron cambiando las cosas. Cuando empezaron el proyecto de Las Agencias, me recuerdo que Manolo Borja, el director, me invitó un día a una comida en un reservado, en un restaurante, con todos los corresponsales de arte y cultura de los periódicos de Barcelona. Eran doce o quince personas y me llevó así, “os voy a presentar a Jordi que es el nuevo fichaje del museo, que va ser comisario de la exposición de desacuerdos de museo o antagonismos...” -una de estas, aquella que coincidió con Agencias-. Entonces me presentó como comisario de Las Agencias y como colaborador para la gran exposición que se iba hacer en el museo, tal... Yo participé en una reunión como comisario, estuve allí, dije lo que pensaba, nunca más volvieron a avisarme [risas]. Con lo cual entendí que ya no era comisario de la exposición, ¡claro! ¿Qué es lo que sugerí?, pues sugerí algo tan radical como que si había obras de arte político que íbamos a exponer, me acuerdo que se iba a exponer un carrito de la compra de Krzysztof Wodiczko, un artista polaco que vivía en Boston que ha transformado el carrito en una especie de vivienda para *homeless*, ¿no? Entonces yo quería comparar eso: Él llevaba un vehículo crítico, yo conocía bien la obra de Wodiczko hacía ya muchos años, y yo quería comparar este vehículo crítico con otros vehículos críticos desarrollados por la gente aquí en Barcelona o que Las Agencias estábamos trabajando en un autobús, el Showbus, que era un vehículo crítico. Entonces, yo le sugerí que en la exposición hubiera diferentes piezas, lo que se llamaba antagonismos, que se contrapusieran, porque vamos a ver, el carrito de Wodiczko lo vendía la galería Marlborough y valía un millón y medio de dólares o algo así, entonces supongo que no hay muchos *homeless* dispuestos a comprarlo, exponiendo no solo la pieza sino el proceso de construcción de la pieza y el proceso de distribución de la pieza también. Me parecía que para una exposición de arte político era fundamental. Pues bien, ¡esto no! ¡No se podía hacer! Me recuerdo que en esta reunión alguien dijo que yo jamás estuve de comisario... yo estuve en esta reunión de comisario, estaba el conservador del museo, que luego fue director de un museo en Andalucía y tal, y este señor decía, me recuerdo la frase: que lo que yo decía no se podía hacer, porque un museo siempre

tenía que tener una actitud positiva, dijo, ante las obras de arte. No, nadie dijo de no tener una actitud positiva, ¡una actitud positiva, pero a la vez crítica!... no sé, de documentación, ¡nada! Fracasamos. Mi carrera de comisario de exposiciones, empezó y acabó ahí [risas]. Pero sí que seguí siendo el responsable, de alguna manera el interfaz de la relación de Las Agencias con el museo. Este era mi papel e incluso estaba previsto que se me pagara por ello (Entrevista a Jordi Claramonte, 11/03/2016).

En consecuencia, del proceso de criminalización del movimiento, las dificultades de la institución en defender el proyecto y también la falta de interés por parte de los movimientos implicados en Las Agencias en adaptarse a la institución la relación entre ambos se deterioró:

Ya digo, en los primeros meses fue sencillo, fue relativamente suave. Tal como fue apareciendo claramente lo que queríamos hacer, fueron teniendo más miedo y ya me llamaban a reuniones con más frecuencia para que les informara. Entonces yo me recuerdo que les hice un plan...

(...)

había reuniones algunas con todos de Las Agencias, pero era muy inmanejable, porque Las Agencias día a día podíamos ser treinta, cuarenta personas trabajando. Entonces no era lo habitual. Lo habitual, creo recordar, era que me reuniera yo con Jorge Ribalta en un tú a tú, y cada vez menos con Manolo Borja.

(...)

Pero vamos, era lo que nos habían encargado, lo que yo había entendido que nos habían encargado. Por esto yo te digo que yo les hice un plan, por esto yo te digo que yo discutí con los dos, con Manolo y con Jorge, en el cual clasifiqué los proyectos que hacíamos en tres tipos de pájaro, recuerdo: eran palomas blancas, no lo sé...cuervos grises y bicharracos negros... no lo sé (Entrevista a Jordi Claramonte 11/03/2016).

Nos parece interesante volver a mirar la relación entre la institución y los activistas desde otro punto de vista, por ejemplo, el de Elicabe, que nos explicó que en un principio del proyecto la vinculación con el museo era definida por aquellos que participaban en el proyecto, ya fuesen los movimientos, los artistas, incluso algunos sindicalistas:

Entonces, en las asambleas que tomábamos las decisiones, una de las decisiones que se tomó fue que a las reuniones que con el director del MACBA no iba a venir el que el MACBA quería, que era Jordi Claramonte, que era el representante de la Fiambrera Obrera, sino que íbamos a ser lo que queramos. Tampoco íbamos todos:

cinco, seis personas, intentábamos trabajarlo desde la horizontalidad y no desde un espacio jerárquico como quieren las instituciones, una persona, un representante que hable por todos los demás, y nosotros nos negábamos a eso.

También nos negábamos a exponer obra dentro del museo, no nos interesaba. Creíamos que verdaderamente el trabajo creativo, artístico y político estaba fuera del espacio institucional. Entonces teníamos un local en Joaquín Costa que nos había dejado el MACBA, que era propiedad del MACBA, hoy es el Bar Original. Y ahí era nuestro kuartelillo, le llamábamos nuestro kuartelillo. Teníamos acceso 24 horas. En ese kuartelillo pasaba de todo desde toda esa producción creativa a cualquier hora que quieras, hasta la vida de cada uno, gente durmiendo ahí, gente que venía y se quedaba a dormir ahí, hacía las comidas para sacar a las manifestaciones luego, historias de amor, de todo. Todo de cara a recibir el Banco Mundial (Entrevista a Oriana Elicabe, 22/01/2016).

Las palabras de Leónidas Martín complementan que el funcionamiento de las reuniones era siempre asambleario, asambleas que solían ser los lunes por la mañana y por este motivo se llamaban los lunes rojos:

Nos reuníamos una vez por semana en el MACBA, lunes por la mañana, con él, con el equipo del MACBA. Él tenía sus intereses y nosotros teníamos los nuestros, había que ir mediándolo todo el rato, ¿no? Acuerdos y toda esa cuestión. La mayoría de gente de Las Agencias no tenía ningún interés. Conforme el proceso fue se intensificando, era perder dos horas en esta reunión. Decían: “no podemos, hay mucho curro”. Esa era la idea, la cuestión. Costaba hacer el esfuerzo. Al final se lo comunicamos: vamos a reunirnos menos, que aquí tenemos mucho curro. No vamos perder el tiempo reuniéndonos con el museo. Era un poco así, en estas andaba (Entrevista a Leónidas Martín 9/03/2016).

Ribalta enfocó su análisis en la cuestión del público en relación con el MACBA, considerando que ampliar este abanico de posibilidades de las personas que se relacionaban con la institución era uno de sus objetivos, y para eso se arriesgaba a la experimentación, explorando y permitiendo “usos diferentes y no jerarquizados del museo para esos diferentes públicos” (Ribalta, 2004: 2). Partiendo de una postura auto-crítica y abierta a debates, el museo se dispuso a pensar que los públicos son diferentes, que la visualidad no tiene por qué ser el eje central del museo, y la exposición su finalidad. En este sentido es pertinente tener presente que el MACBA no impuso condiciones a los activistas/movimientos sociales involucrados en Las Agencias como por ejemplo la exposición de la producción de obras de arte activista en el espacio

museístico o a que los talleres fuesen realizados en el MACBA, o incluso a que se utilizase el logo del museo en los carteles producidos. Se aprecia, pues, que, en este proceso, el museo ofreció a los activistas/movimientos una muy amplia relación de recursos dentro del abanico de sus posibilidades en aquel momento.

Hubo una valentía y una predisposición desde el MACBA a no limitar las posibilidades de aquella relación con el museo al espacio expositivo. Se exploraron otros espacios, otras formas de hacer circular los discursos producidos. El museo estaba abierto a experimentar otras formas de circulación de discursos, otras relaciones con la esfera pública (Ibídem, 2), contraponiéndose, dentro de lo que parecía posible, a la idea de la cultura como bien de consumo, que acaba por generar producciones que atienden a una concepción de espectador determinada por políticas y criterios de *marketing*, que acaban produciendo eventos de carácter populista.

Esta política cultural sigue el patrón del consumo televisivo y tiene por tanto sus mismas consecuencias: una progresiva banalización y empobrecimiento de la experiencia, en la cual la dimensión crítica y emancipadora de la experiencia cultural es eliminada a favor de una falsa participación (Ibídem, 3).

En contrapartida, Ribalta defiende el trabajo emancipador de los diferentes públicos y el museo como un espacio emancipador:

De tal rechazo a una concepción consensual de los públicos aparece un modelo pedagógico en relación a la cultura orientado hacia la experimentación de formas de auto-organización y auto-aprendizaje. El objetivo de tal método es producir nuevas estructuras que puedan dar lugar a formas inéditas (en red, desjerarquizadas, descentralizadas, deslocalizadas...) de articulación de procesos artísticos y procesos sociales. Se trata de dar “agencia” a los públicos, de favorecer su capacidad de acción y superar las limitaciones de las divisiones tradicionales de actor y espectador, de productor y consumidor (Ibídem, 4).

Repensar el público, repensar el museo, abrirse, colocarse en riesgo, explorar las posibilidades del trabajo cultural, explorar las posibles formas de mediación. Ribalta encontró apoyo conceptual en las contribuciones que pueden ofrecer al ámbito institucional el feminismo, la teoría *queer* y las experiencias de los nuevos movimientos

sociales. Destacando la importancia de los nuevos movimientos en su capacidad de recuperar la noción de valor de uso del arte y de sus posibilidades frente a la reducción del arte a la producción de objetos artísticos según un paradigma de pura visualidad.

El taller La acción directa como una de las bellas artes, que tuvo lugar en otoño de 2000, fue un primer intento desde el Museo de poner a trabajar juntos a colectivos de artistas y movimientos sociales. Es importante entender la singularidad de la situación de los movimientos sociales en Barcelona en ese momento y cómo, desde entonces, el ciclo de experimentación institucional del MACBA ha discurrido en paralelo y de manera indisociable al ciclo de experimentación social de esos mismos años en la ciudad. Además de la larga tradición de una sociedad civil organizada en Barcelona (uno de cuyos rasgos singulares es el papel central que juega el movimiento vecinal en los procesos urbanos de la ciudad tras la restauración democrática de finales de los setenta), ese momento coincide con la emergencia del movimiento por una sociedad civil y justicia globales que eclosiona en Seattle en 1999 (Ribalta, 2009: 232).

Ribalta nos desveló que:

Se trataba de entender la institución como un espacio de experimentación con los movimientos sociales que empezó con el taller y empezó también con el contacto con Jordi, en un momento, que tú sabes, en Barcelona era el 1999, es decir, justo después de Seattle, es decir es un momento de recepción de todo lo que entonces se llamó El Movimiento Antiglobalización y que en Barcelona pues comporta el sufrimiento pues de muchas cosas, y... Desde el museo, pues había este interés por experimentar, por abrir, es decir no era programática, es decir, la experimentación es una experimentación donde no sabes exactamente lo que haces. Es seguir la intuición de que había un espacio ahí... y hacerlo (Entrevista a Jorge Ribalta, 7/12/2016).

Por otro lado, está la cuestión de que el museo tenía una visión y unos objetivos con el proyecto, y los movimientos sociales implicados tenían otros objetivos y en este contexto, no siempre se entendían. Debería ser muy difícil en esta relación la cuestión de la confianza entre las dos partes, ya que, por ejemplo, todo apunta a que no se informaba al museo con exactitud sobre lo que se estaba haciendo.

Nosotros, dentro de Las Agencias, teníamos distintos niveles que los distinguíamos con nombre de pájaros. Estaban los mirlos blancos, que eran todo aquello mono y

blanquito que se podía contar al MACBA, se podía contar todos los detalles de eso y tal. Luego estaban las palomas grises, que eran proyectos que parte de ello se contaba al MACBA y parte de esos proyectos no. Y luego están los halcones negros, los halcones negros eran todo aquello que hacíamos sin que lo supiera nunca el museo. Destinar el dinero a acciones o desarrollar directamente, realizar acciones como la Reclaim the Streets, que eso fue un proceso de cooperación, articulación de una ocupación del espacio... como fue la Reclaim, que conllevó muchísimo trabajo, que en gran parte lo realicé yo, la verdad... en eso, porque tuve que ir, porque, como te comenté, al principio muchos venían del territorio okupa, que yo conocía de antes. O sea, que tenía una legitimidad para eso, para que aceptasen el dinero del MACBA sucio, ¿no?: Ensangrentado con la especulación y todo eso. Entonces, había que hacer ahí un trabajo de legitimidad muy fuerte y estar ahí, eso llevó meses y meses (Entrevista a Leónidas Martín 9/03/2016).

En las palabras de Claramonte:

Los proyectos blancos eran los que podíamos mostrar públicamente con todo el orgullo que el MACBA, que eran proyectos inocuos, activistas, socialmente entramado, pero, en fin... Los grises, los que podíamos admitir con la boca pequeña, que se habían inspirado en algo o hecho en el museo o hecho en Las Agencias pero que no era nuestro, no, eran de otra gente. Y los negros eran proyectos que no teníamos ni puta idea, no sabíamos ni que existían, aunque de verdad los estábamos haciendo nosotros. Yo monté este esquema en tres porque me daba cuenta, yo que no tengo muchas luces, pero me daba cuenta que el museo no iba poder asumir todo lo que se estaba haciendo, porque implicaba delitos, fundamentalmente. La desobediencia civil sigue siendo un delito en España, un delito de opinión, pero es un delito. Y luego, evidentemente, iba a haber disturbios, con lo cual iba a haber enfrentamientos con la policía, iba a haber acusaciones que conllevan cárcel, y esto iba a estar asociado a personas trabajando para un museo con dinero público. Entonces eso realmente eran cosas que yo entendía que el museo no tenía por qué conocer. Pero ni Manolo Borja, ni Jorge Ribalta en ese momento quisieron verlo, o sea, pensaron que podían, de alguna manera, podían con ello, que no iba a ser tan grave, porque ellos se entendían a sí mismos, seguramente con mucha razón, como personas políticamente muy radicales, y pensaban que habían hecho cosas que eran la hostia, muy guay...

De hecho, Manolo Borja había hecho una exposición en la Fundación Tàpies con cosas de Hans Haacke, eran muy críticas con La Caixa y no sé qué, como que... Pero claro, eran cosas críticas con La Caixa que sucedían en una sala de exposición, que más o menos tenían una repercusión en los medios, pero ¡bah!, era todo como al fin y al cabo cosas de pared. Claro, era muy diferente al lenguaje corporal, cuando tú metes cuerpos de gentes, metes personillas ahí en la calle y ya no es una cosa que sucede en una sala de exposiciones, sino en toda la ciudad, ocupas la ciudad entera con tus intervenciones, tus carteles y detrás de esto está el MACBA: Era muy difícil, pues no lo entendieron. Y al no entenderlo, eso hizo que cuando ya las cosas aparecieron en público y fueron apareciendo más historias, ya la relación con el

museo se hizo prácticamente imposible. Porque ellos entendían que..., de repente no es que no querían saber nada de los proyectos negros, sino que no querían saber nada de los negros, de los grises, ni de los blancos. De hecho, era imposible ya encontrarnos. Entonces, ya, cuando sucedieron las manifestaciones y hubo cargas policiales y la policía atacó la cafetería del museo, donde estábamos nosotros. La atacó para robar ordenadores y para pillar material que pudiera servir como acusación, algo así. El museo en vez de protestarse, calló. Para mí es un caso único. Esto fue el mismo día de las manifestaciones (Entrevista a Jordi Claramonte 11/03/2016).

Por otra parte, el museo debería legitimar y defender a Las Agencias. Sobre este punto en las entrevistas nos han explicado que había proyectos de los que se compartían los detalles con el museo y otros de los cuales no se hablaba. En las palabras de Nuria Vila:

Digamos que este tipo de experiencias eran difícil de legitimarlas desde el punto de vista institucional. Porque eran inauditas, no había un cuerpo teórico que reivindicase eso en términos más de academia o de institución, aunque empezaba, era incipiente, ni era fácil explicar en términos institucionales, ni era fácil de explicar a los movimientos sociales una experiencia que tuviese como punto de partida o que dialogase como precedente. Entonces, era como que entre medio de dos mundos, que no acabó de funcionar ni en uno, ni en otro. Salieron muchas cosas, manifestaciones, organización, muchísimas cosas pasaron por el local que nos cedió el MACBA, que estaba ahí, estaba aquí detrás...un local que nos cedió el MACBA. Muchísimas cosas de movilizaciones de la época salieron de ahí. Entonces, funcionó en términos de experiencia crítica institucional, en términos de cómo explicar eso políticamente a las instituciones de Barcelona impulsada por la parte de los movimientos sociales no encajaba, era algo inaudito (Entrevista a Nuria Vila, 18/03/2015).

Para ejemplificar el tipo de problemas que surgían citamos un texto publicado en la misma página de Las Agencias, un resumen muy conciso y útil para entender los conflictos que se daban:

Aunque desde el principio hubo algún mal viaje con algún material gráfico: alguien tuvo la puntería de encolar un cartel de dinero gratis en el coche de la mismísima concejala de centro, el día antes de la entrevista que el director del museo y el comisario-torero iban a tener con ella para explicarle el proyecto. Fue divertido, aunque completamente casual, de veras. Se le explicó al museo que si hacíamos diez mil carteles era difícilillo controlar, y además no nos interesaba hacerlo, lo que hacía la gente con ellos. El director lo entendió.

Pero, otra cosa, fueron las primeras noticias que ya en primavera empezaron a aparecer en los periódicos, según las cuales el MACBA organizaba y financiaba en sus instalaciones "talleres de desobediencia civil" con el movimiento antiglobalización con el brumoso fin de hacer frente a la policía con dignidad y diseñar no se sabe bien que trajes o escudos que ayudaran en la tarea (Fiambra, s.f.).

Evidentemente, el museo se encontraba en una situación cada vez más difícil de justificar conforme se aproximaba la cita de la contracumbre prevista entre los días 25 y 27 de junio del 2001. El 20 de mayo de 2001 el diario El País publicó una noticia en la cual se informaba que el Banco Mundial había decidido cancelar la *Conferencia sobre Economía del Desarrollo* de 2001 en Europa, prevista para ser celebrada en Barcelona entre el 25 y 27 de junio. Su decisión vendría a evitar a las ONG y a los grupos antiglobalización que habían anunciado su intención de interrumpir la reunión y manifestarse contra la misma. Caroline Ansley, portavoz del Banco Mundial, enfatizaba los esfuerzos de acercamiento frustrados de la entidad para negociar con los grupos que planeaban manifestaciones e incluirlos en la conferencia. “La intención de muchos de estos grupos que convergerían en Barcelona no es sumarse a las deliberaciones o contribuir de manera constructiva al debate, sino interrumpirlo”. Ansley lamentaba que una conferencia sobre reducción de la pobreza debía tener lugar en un ambiente de paz, sin violencia, ni intimidación: “Ha llegado la hora de pronunciarse contra este tipo de intimidación frente a un debate libre” (*El País*, 20/05/2001).

La cancelación de la *Conferencia sobre Economía del Desarrollo* por parte del BM fue recibida por los movimientos sociales como una gran victoria. De este modo, la convocatoria de la Contraconferencia ‘Barcelona 2001’ *Campaña contra el FMI y el BM* siguió igualmente su programación para los días 22 al 25 de junio de 2001. La *Contraconferencia* contaba con una extensa programación y también se configuraba como un espacio común constituido por una gran diversidad de movimientos, colectivos y personas a título individual, entre estos: Movimiento Sem Terra, Sintel, Inmigrantes, Marcha Mundial de las Mujeres, Mocase, Insumisos, Contra el Plan Hidrológico, Vía Campesina, Eduardo Galeano, Samir Amín entre otros. Tenían como objetivo común

denunciar el actual proceso de globalización neoliberal y los agentes que lo promueven, y construir alternativas que tengan en cuenta los derechos fundamentales de las personas por encima del beneficio económico. Entre los temas abordados estaban: migraciones, derechos ecológicos, militarismo y paz, mujer, derechos sociales laborales, desarrollo, democracia y participación.

Dentro de la programación estaba planificada una manifestación del movimiento el domingo 24 de junio por la mañana, a las 12 horas, que se iniciaría en los Jardinetes de Gràcia (en la confluencia de la avenida Diagonal con calle Gran de Gracia) y bajaría en dirección al centro de la ciudad por el paseo de Gracia hasta la plaza Cataluña. La manifestación preveía “todo tipo de performances a lo largo del recorrido en un ambiente de fiesta- reivindicación colectiva y unitaria”. También estaban planificadas un conjunto de actividades denominadas *La Bolsa o la Vida* que denunciarían el papel de la Bolsa de Barcelona como institución promotora del actual modelo de globalización y propuesta de transformación de esta institución en un centro acogedor, útil y abierto a la ciudadanía (Contraconferencia Barcelona, 2001).

En la manifestación, convocada bajo el lema *Otro mundo es posible*, se hicieron visibles los diversos dispositivos elaborados por Las Agencias como ArtMani, Prêt-à-Révolver, Dinero Gratis, entre otros. Según la edición del diario La Vanguardia del 25 de junio de 2001, que dedicó diversas páginas al tema, infelizmente hubo graves incidentes que propiciaron un final desolador a la fiesta ciudadana anti-globalización, que terminó en batalla campal (Muñoz, 25/06/2001).

Tristemente, la euforia festiva finalizó con un saldo negativo: 22 personas detenidas y 32 heridos. Hubo diversas polémicas sobre si el grupo de encapuchados que a su paso iban destrozando los escaparates de las tiendas, los bancos y las cabinas telefónicas del paseo de Gracia eran agentes de policía o una vertiente más violenta del movimiento. En la prensa local se levantaron diversos debates sobre estos incidentes. En un artículo publicado en el diario La Vanguardia del 26 de junio de 2001 el Col·legi d'Advocats de Barcelona denunció que “el Ministerio del Interior, a través de su

Delegación del Gobierno, pretende criminalizar y deslegitimar a determinados grupos sociales” (Muñoz, 2001).

Después del final conflictivo de la manifestación del 24 de junio, la constante presencia policial impidió la celebración de una asamblea en el patio del MACBA. Seguramente, fue en este momento, en medio de la persecución a los manifestantes que se refugiaron en el bar La Agencia Espacial, que en el calor de los acontecimientos se rompieron los cristales del bar, tal y como se explica en la misma página electrónica de Las Agencias:

Quando todo este material empezó a aparecer en la prensa, cuando el director del museo se quedó atrapado en el atasco provocado por la Reclaim, cuando la policía cargó en la Plaça Catalunya y luego se vino a destrozar el bar del museo, sede de la Agencia Espacial, cuando el ShowBus se utilizó para volver a retomar la Pl. Catalunya frente a las narices de los maderos, transmitir información sobre las personas detenidas en la Verneda y finalmente ir para allá, donde desde hacía horas se montaba guardia esperando que los libertaran, cuando con los compas de los invisibles, los escudos, algunos trajes y la banda de samba llegada de Londres y que, oh, dormía en el kuartelillo (usando los escudos de colchón) se fue hasta la Bolsa, que ya la policía se había encargado de bloquear por completo y la foto de portada de los periódicos mostraba, creo que por primera vez, una “obra” del Museo...entonces pareció que la suerte del proyecto debía estar echada (Fiambrrera Obrera, s.f.).

Según una noticia publicada en el diario La Vanguardia, durante la tarde sólo llegó a celebrarse con normalidad el espectáculo del *Showbus contra el capital* en la plaza Cataluña, aunque con una hora de retraso. Por otro lado, sabemos que esta misma tarde se celebró en plaza Cataluña una multitudinaria asamblea. Más tarde, por la noche, se hizo una acampada nocturna en la que participaron entre trescientas y cuatrocientas personas ante la comisaría de la Verneda, donde estaban las veintidós personas detenidas en la manifestación (*La Vanguardia*, 25/06/2001).

Después de tales acontecimientos la relación con el museo se tornó difícil. En reflexiones posteriores, Claramonte se referirá a Las Agencias como una experiencia que generó la ilusión de que realmente era posible una colaboración entre las instituciones artísticas y “las redes sociales y artísticas autónomas” (Claramonte, 2011:56).

El centro de las movilizaciones era la plaza Cataluña que está como a tres o cuatro calles, entonces nosotros teníamos nuestro autobús y el local y la cafetería, y desde allí salíamos nosotros, la gente, los que trabajamos en Agencias y íbamos a plaza Cataluña. Pasa que cuando la policía, en la primera manifestación que hubo, en la primera, en vez de esperarse a tal, la estrategia policial era, en la primera manifestación policial cargar y que hubiera un montón de heridos, un montón de detenidos y que la gente se asustara y no volviera a salir a la calle, y eso hicieron, cargaron en la gente en la plaza Cataluña llena de gente, completamente, cargas policiales, avalanchas, ese día le pegaron a turistas, a jubilados a todo el mundo por las Ramblas, pegando a la gente, fue brutal. Lo que pasa que la gente en vez de irse cada uno a un sitio, masivamente vinieron al museo. Porque detrás del museo, en la plaza esta que había detrás, había un espacio, estaba la cafetería, el autobús y se entendía que era un espacio en el que nos podíamos coordinar.

(...)

Toda la gente fue allí, y cuando la gente fue allí, nos juntamos allí un montón de miles de personas. Apareció la policía, que quería cargar allí, entonces gente de Agencias nos sentamos en el suelo y paramos la carga, no pudieron cargar este día, cargaron más tarde, esperaron más tarde, ese día no cargaron y claro esto estaba pasando en el patio mismo del museo.

(...)

Y luego cargaron, la policía atacó la cafetería, la destrozaron, o sea rompieron cristales, rompieron muebles, rompieron botellas ¡todo! Y el museo no se atrevió a protestar. O sea, para mí es un caso único en un museo europeo en los años noventa – dos mil vamos, en que la policía destroza instalaciones públicas de un museo y ni el director, ni nadie levanta la voz, dice: “oiga, ¿qué están haciendo?” (Entrevista a Jordi Claramonte 11/03/2016).



Figura nº 13: Imagen del día 24 de julio de 2001 en la parte detrás del MACBA, esta imagen es de un texto publicado en A*Desk (31/01/2013) que fue retirado recientemente de internet, pero que puede ser consultado en los anexos de la tesis (Benavent, 2013).

La imagen (figura 13) estaba publicada en la página electrónica: A*Desk, una página que desde Barcelona publica semanalmente sobre temas relacionados al arte y la cultura contemporáneos y además de sus publicaciones busca profundizar en las herramientas del pensamiento entorno a este mismo tema. En esta página se publicó un artículo sobre Las Agencias que generó un interesante debate entre la autora, Alba Benavent, y Expósito. Citamos un párrafo del texto de Benavent, que seguramente también nos aporta luces sobre el cierre del proyecto:

Estos talleres de agenciamiento se resolvieron con la “muestra” de los productos realizados (trajes Prêt-a-revolver, pegatinas de Dinero Gratis, el Show Bus, ...) en una manifestación por el centro de la ciudad. Tal visibilidad, acompañada de mucho ruido, finalizó con una más que previsible carga policial tanto sobre los que estaban en la calle como sobre los que se refugiaban en la antigua cafetería del MACBA (que acabó destrozada). Muchos de los participantes de Las Agencias fueron desplazados a comisaría mientras que la dirección del museo se guarecía de los golpes tras los muros del CCCB. Este suceso, junto a que previamente la prensa se hizo eco de que el museo cobijaba actividades de dudosa legalidad, sirvió de detonante para que el Consorcio del MACBA (el Ayuntamiento, la Generalitat y la Fundación del museo) diera un toque de atención a Manuel Borja-Villel, tan efectivo como para frenar la continuidad de Las Agencias. Se exigió el despido de Jorge Ribalta y llegó a peligrar la cabeza del propio director, pero contaban con un salvavidas: el Consorcio había aprobado con anterioridad ese mismo proyecto, por lo que tan solo pudieron quejarse y restringir “parte” de la libertad de Las Agencias (consecuentemente muchos de ellos renunciaron a continuar participando con el museo). El catálogo *Objetos Relacionales. Colección MACBA 2002-2007* relata parte de los hechos con la versión oficial, mucho más light de lo realmente acontecido (Benavent, 2013).

En respuesta, Expósito escribió el 10 de febrero de 2013 que él participó de Las Agencias y que se considera parte de una cadena de complicidades que, en muchas partes del mundo, empezó a pensar la construcción de agenciamientos entre espacios de la institución artística y nuevas formas del activismo social, desde al menos mediados de los años noventa. El MACBA fue una de las primeras instituciones en hacer este agenciamiento. Las palabras de Expósito publicadas en respuesta al artículo de Benavent y recientemente retiradas de la página electrónica de A*Desk, pueden ser consultadas en su texto íntegro en los documentos anexos.

La retahíla de 'desencuentros' que cuentas entre el museo timorato, cobarde y represor, y los heroicos artistas, es una versión de la historia radicalmente falsa. Seguramente habrá quienes se hacen un buen favor promocionando de sí una imagen tan épica. Pero ese relato infantil y autoindulgente le hace poco favor, no ya al museo, sino fundamentalmente a la propia política de movimientos. Sé de qué hablo, y de muestra sirve tan solo el episodio al que te refieres que encabeza tu artículo fotografiado: el tipo de camiseta amarilla que está sentado en primera fila esperando la carga policial, soy yo; Jordi Claramonte está a mi derecha. La compañera Nuria Vila está de pie aún más a la derecha, de naranja, filmando en la misma cara de los maderos, con la cámara con que había grabado en Praga y le rompieron a palos en Génova. Algunos de los que te han contado cómo fue la carga del MACBA, no estaban. La dirección del museo, en el momento de la foto, se encontraba en camino, acudieron a toda prisa nada más ser avisados de que la policía rodeaba la asamblea que se autoconvocaba de urgencia en las traseras del edificio; llegaron justo a tiempo de encararse al mando policial. Se logró despejar la zona, condición imprescindible para que el show-bus de Las Agencias pudiera partir justamente del espacio protegido del museo para unirse a la recuperación masiva de Plaça de Catalunya (Expósito, 2013 en Benavent, 2013, A*Desk).

Claramonte nos relata el deterioro de la relación con el museo, las consecuencias de la presión ejercida sobre el MACBA desde todos los lados, incluso desde el patronato del museo, y el papel de mediador de Expósito en esta situación:

Ahí sí que Marcelo hizo una labor de mediación. Recuerdo que estábamos sentados detrás del MACBA, en unos bancos que había y tal y que el director y Jorge Ribalta estaban sentados en la cafetería, no la suya sino la del CCCB, con un periódico. Entonces Marcelo iba y venía, que dice Manolo que tal, pues dile a Manolo que cual, fíjate que triste, o sea no se atrevían a venir y andar cincuenta metros y juntarse a la gente que estaba trabajando para ellos, o sea, que estaba dando el callo por ellos y jugándose el tipo. En lo físico, estaba con mi hijo que tenía tres meses en esta época, nació en febrero, cuatro meses, y estaba con mi bebé de cuatro meses coordinando todas estas movidas y jugándomela yo y a mi niño para esta peña, para esta gente que no tenía huevos, ¡Y que quede grabado! ¡No tenían huevos para levantarse de la mesa del CCCB para andar cincuenta pasos para que no les vieran con nosotros! ¿Sabes? ¡O sea, flipa! Decían: ¡Es que tú te cabreas! ¿Qué me cabreo? ¡Que me sigo cabreando! ¡Qué poca valentía! ¡Qué poca entereza! Pero, claro, así se escribe la historia. Soy un oscuro profesor de filosofía y Manolo Borja dirige el Reina Sofia, pues al final quién es listo, ¡listo! Y quién no, ¡no! (Entrevista a Jordi Claramonte 11/03/2016).

Después de las manifestaciones en Barcelona, el desencuentro con el museo avanza, el museo cierra el kuartellillo sin previo aviso, incluso muchos objetos personales

de los activistas se quedaron encerrados allí por una semana o dos, no se sabe exactamente. Además, la ruptura abrupta con el museo fue en verano y muchos de los activistas fueron a la contracumbre de Génova.

Lo que pasó fue que con el local cerrado no nos podíamos reunir allí. ¡Porque estaba cerrado! Me recuerdo que vino Leónidas y un montón de gente más y ¡Nos juntamos en casa de mi padre! ¡En Castellón! Mi padre tiene una casa en el campo que es bastante grande con espacios un poco grandes y tal y nos juntamos ahí, mandé un aviso a todos y nos juntamos ahí. Éramos ocho, diez personas que pudieron venir, que estaban mucho más implicados, de hecho, recuerdo que Leónidas estuvo fijo, se acordará él también, seguro. Y ahí vino Marcelo. Vino Marcelo, porque venía a traernos una propuesta del MACBA. Y la propuesta era que una vez se calmaran las aguas podríamos seguir trabajando, pero con la condición de que cada proyecto que hiciéramos, debería ser sometido a la aprobación del museo. O sea, quiere decir, hasta entonces habíamos tenido completa autonomía. Pactamos unas líneas generales: una agencia gráfica, una agencia de medios, hay otro que trabaja con fotografía, bueno vale. Pero yo no les preguntaba que fotografías hacíamos, sino que la gente era autónoma para trabajar. La propuesta que nos trajo Marcelo fue que el museo aceptaba que trabajáramos pero siempre y cuando consultáramos todos y cada uno de los proyectos que íbamos a hacer con el museo y si el museo autorizaba las hacíamos y si no, ¡no! A parte que también había condiciones de no trabajar de noche, y un horario, un control de acceso, una serie de cosas. Evidentemente dijimos que no. Que no. Que con estas condiciones no nos interesaba seguir trabajando con el museo. No lo veíamos fértil. Que por nuestra parte suspendíamos el proceso. Una decisión en la cual yo participé plenamente, esa era mi línea. Que los demás compañeros también la compartirían, pero yo me sentía muy responsable, porque yo lo tenía muy claro que yo no quería trabajar en estas condiciones. Y luego ha habido gente, Marcelo mismo me ha echado en cara muchas veces, como que eso era malo porque a su juicio condicionaba que en el futuro hubiera proyectos parecidos a Las Agencias, porque ya ningún museo, ninguna institución volvería a querer trabajar, bla, bla, bla... Qué se le iba hacer... Yo desde luego no iba a aceptar trabajar con libertad bajo fianza, pidiendo permiso a mi edad para hacer cosas mías, ¡no! Él tiene lo público, lo de es de todos y de todas, usamos de una manera legítima, ¿sabes? Entonces ese ha sido un poco el debate que ha habido de Agencias, de si hubiera sido más sabio aceptar las condiciones del museo y seguir ahí trabajando (Entrevista a Jordi Claramonte 11/03/2016).

Para Claramonte la decisión en aquél momento fue tomada con la voluntad de afirmar la libertad de trabajo de los artistas activistas y no privilegiaba carreras artísticas, sino que marcaba una forma de hacer.

Lo que sí que es cierto es que, a mi manera, a mi juicio, había que marcar un límite a ese tipo de cosas. Más que nada, que si no luego acabas corriendo el peligro de manejarte políticamente cualquier cosa. Yo desde luego tengo mi propio criterio, el arte político tiene que estar articulado, social y políticamente con los movimientos sociales y tiene que darse no meramente como discurso bla, bla, bla, sino como práctica transformadora y de alguna manera vinculada, y lo que el museo quería era desarticularlo. O sea, al museo lo que le dio problemas y miedo era la articulación, el hecho de que lo que nosotros diseñábamos no era un diseño de artista que se colgaba en la pared, era un diseño que se había consensuado con un movimiento social muy amplio y que era tomado como propio por ese movimiento social. Eso hacía que el cartel, la pegatina, se distribuyera en cientos de miles de ejemplares, ¡era toda Barcelona! O sea, lo que un museo no puede hacer, aunque contrate gente que pegue las pegatinas. O sea, la gente las asumía como propias porque eran suyas, porque las habíamos hecho juntos y eso era lo que era peligroso. A mi juicio, poner esto en cuestión le quitaba todo el sentido al proyecto, por eso no quise aceptar (Entrevista a Jordi Claramonte 11/03/2016).

En las palabras de Leónidas Martín:

Después de todo esto el MACBA nos da la patada en el culo y dice: “fuera, hasta aquí hemos llegado”. Porque esto comenzaba ya a conllevar conflictos reales. La derecha comenzó a pedir la cabeza de Manolo Borja, el director en aquel entonces del MACBA. Los nubarrones se hicieron más densos encima del museo. Las tinieblas... “¡chiiiiii!” [Sic.]... y ellos, pues, las despejaron rápido: quitándonos a nosotros de allí. Se canceló nuestro proceso, pero todos estábamos contentos porque se había cumplido nuestra palabra. Nosotros lo dejamos bien claro: mira, esto no es ningún proceso simbólico, no es un proceso expositivo, que era la intención del museo, siempre luchaba un poco por esto, que dejásemos los materiales a ellos para ser expuestos... No lo dejamos... Funcionábamos siempre en asamblea, esto fue una cosa que mantuvimos, rompimos con esto del museo de dialogar con un único artista, teníamos una reunión los lunes por la mañana.... Que llamábamos los lunes rojos...Iba la gente que quería de Las Agencias en esta reunión y siempre decidíamos en colectivo, estaba el proceso siempre muy abierto...

(...)

Después de eso, con la patada en el culo y tal, nosotros decimos al museo que ya le habíamos avisado que eso no era ningún proceso expositivo, que todas las herramientas creadas, que todo el dinero invertido se iban a convertir en herramientas reales como el autobús y todo lo demás como ordenadores y no sé qué... Con todo eso nos fuimos, volvimos a la autonomía. Rompimos la relación con la institución y volvimos a la autonomía y más, con muchos más recursos.

Y el Manolo Borja se fue, de aquí saltó a dirigir el Reina Sofía en artículos que basan justamente su diferencia en Las Agencias, frente el Moma, el Guggenheim como museo espectacular... (Entrevista a Leónidas Martín 9/03/2016).

Le pregunto si sabe si algún otro museo hizo un proceso similar:

Pero es que el MACBA tampoco lo hizo. Quiero decir: lo hizo y no. No cayó en una trampa tampoco, si no que nadie sabía que iba a ser un proceso así. Esos procesos sociales abiertos se auto regulan a partir de decisiones colectivas, de procesos abiertos. Esto es verdad: Manolo Borja sí que dio mucha cancha abierta, eso sí que es verdad. Se atrevió, tuvo valentía (Entrevista a Leónidas Martín 9/03/2016).

A su vez, Ribalta nos ofreció otra mirada sobre los acontecimientos, nos habló de Las Agencias como parte de un proyecto mayor del museo orientado a ofrecer recursos diversos a la ciudadanía, desde seminarios, exposiciones y talleres con una perspectiva de formación e incluso de formación política en un sentido filosófico:

Las Agencias y Acción Directa eran parte de algo más amplio y me parece que hay una tendencia a mitificar a la experiencia de Agencias que fue muy importante, pero, quiero decir, que esto formaba parte de algo más, y... Hay toda una parte de actividad del museo, que esto, que nunca ha sido representada... Que quiere decir una parte invisible de actividad y.... Me parece que no se tiene en cuenta y que creo que es igualmente importante, quiero decir, hay algo que encuentro muy insatisfactorio en el relato que hace Jordi, que hace Leo, que hace una experiencia muy pobre, un modo de mitificar el propio movimiento y banalizar el museo (...)

Tengo la impresión de que es poco productivo pensar en esos términos. Entonces me interesa pensar la institución de una manera mucho más compleja, y pensar en esta experiencia como parte de algo donde había más elementos, talleres y actividades y que después que el propio movimiento fue evolucionando. Ese movimiento social en Barcelona en 2001 y en 2004 es muy diferente y que las formas de alianza son muy diferentes (Entrevista a Jorge Ribalta 7/12/2016).

Después, nos explicó la importancia del contexto en que sucede el taller de Las Agencias y cómo se criminaliza de forma increíblemente rápida al movimiento antiglobalización:

Pero, ¿por qué esto ocurre? Pues porque es el momento. Evidentemente esas cosas no se prefabrican, es decir, es un momento de abertura, una institución nueva, un movimiento nuevo que no estaba todavía criminalizado, es decir, que la policía, lo que es significativo de la presencia de la policía ahí, es cómo pasa de por un proceso de criminalización en muy poco tiempo. Digamos, es una coincidencia afortunada entre una institución en un momento que puede hacer eso, con la gente que puede hacer eso y un movimiento social haciéndolo.

Entonces, por eso es exitoso. Por eso es irrepetible, porque, digamos, depende de la situación de una ciudad y de un movimiento, ¡no se puede volver a hacer! Porque, tú sabes, la experimentación ocurre o no ocurre, el momento ocurre.

Por otro lado hay una cuestión muy importante, y es que, los momentos de abertura, de libertad, son muy cortos, es decir, una de las cuestiones que se plantea es entender cómo es que el proyecto fracasó: ¡No fracasó! ¡Es un gran éxito! La prueba del éxito es que la alcaldesa actual de Barcelona sale de ahí. ¡Ha sido un gran éxito! Fracasó, se dice, porque después no siguió, se interrumpió, no fue posible seguir, no sé qué, es decir, ¿Por qué no fue posible seguir? Porque es la propia lógica de la experimentación ser corta, es imposible continuar. El propio movimiento ya está muerto, la propia experimentación ya está muerta en el plazo de meses. En el verano del 2001 Las Agencias estaba acabado como proyecto. Esto no te lo dirán ellos, ¿eh?, pero es así. Es decir, la fase de abertura y experimentación real se había terminado. Lo que venía después era institucionalizar sin más sentido, fosilización.

La experimentación se termina, es inmediato, es un *flash*, y eso ocurrió y se terminó, porque es la lógica de la transformación social, una revolución ocurre y se acaba, lo que viene después es otra cosa porque ya no es la revolución. Esta es una lógica muy importante, es decir, las lógicas de transformación son muy cortas. Agencias por eso tenía que ser corto. Es un momento. Ese momento cambia todo (Entrevista a Jorge Ribalta 7/12/2016).

Hay que mencionar además que Las Agencias trabajaban dentro de un movimiento mucho más amplio y diverso del que eran una pequeña parte, muy activa y asertiva dentro del contexto de la onda *movimentista* antiglobalización que va emergiendo entre Seattle y Praga, por un lado, y por otro la primera incorporación de nuestros movimientos al ciclo de contracumbres que se dará en Barcelona, en la campaña en contra del Banco Mundial, 2001, donde los colectivos invitados a estos talleres contagian con sus renovadas estrategias de lucha y sus prácticas de acción directa, renovando los ánimos locales (Expósito, 2004: 153).

Expósito, en entrevista para esta investigación, reflexiona sobre los acontecimientos. En su opinión, para Borja-Villel en aquel momento era cómo promover una redemocratización del MACBA, o sea, de las instituciones, que es una de las cuestiones que en aquel momento empezaban a plantearse los movimientos sociales, especialmente las prácticas críticas, cuestiones que siguen resonando en la situación política actual:

En definitiva, lo que se plantea es como ejercer una re-democratización, pues eso, una democratización radical de una institución pública. En un momento que está en crisis el consistorio público por muchos motivos. Evidentemente lo que el neoliberalismo genera es, como bien sabéis, una crisis de lo público, porque por una parte lo público es sometido a la hegemonía de lo privado, a la hegemonía del mercado, hay un relajamiento sistemático del poder de las instituciones públicas en todo el proceso de construcción de la hegemonía neoliberal, porque en muchos sitios como en el estado español, en Cataluña también hemos vivido con mucho impacto lo público también ese..., utilizado de forma corrupta para establecer minorías... Pues, en ese momento de crisis de lo público lo que Manolo Borja plantea es: ¿Cómo se puede volver a convertir en democrática una institución pública? Como te digo, eran realidades, la pregunta que muchas prácticas críticas siguen haciendo en esa época en muchos planos, en muchos niveles. En aquel momento era raro plantear ese tipo de cuestiones en el ámbito de la cultura o en el ámbito de las instituciones artísticas. Era muy raro. Lo que planteaba el MACBA, ahora parece relativamente de sentido común, ¿no? Cómo en instituciones artísticas utilizar un concepto como político, democracia, qué se yo... en aquel momento era muy raro. Lo que él quería implementar a mucha gente le parecía que era una cosa completamente extra-artístico, era como hacer uso de la institución cultural para algo que no tenía que ver aparentemente con la cultura (Entrevista a Marcelo Expósito 09/03/2016).

Volviendo a lo que pasaba en 2001 después de las manifestaciones, después del final un poco brusco de Las Agencias, hubo un rápido proceso de criminalización del movimiento antiglobalización en los medios de comunicación. Si efectivamente había una facción violenta en el movimiento o si eran infiltrados empeñados en destruir la movilización, también era uno de los debates. En cualquier caso, todo este debate facilitaba reflexionar sobre las condiciones de la globalización y para quienes esas condiciones eran favorables y para quienes no.

Y así, frente a la pérdida de control social y político sobre un sistema de decisión globalizado que actúa sobre un mundo globalizado, surge el movimiento antiglobalización, comunicado y organizado por Internet, centrado en protestas simbólicas que reflejan los tiempos y espacios de los “decididores” de la globalización y utilizan sus mismos cauces de comunicación con la sociedad: los medios informativos, en donde una imagen vale más que mil ponencias.

(...)

Todo eso es el movimiento antiglobalización. Incluye una franja violenta, minoritaria, para quien la violencia es necesaria para revelar la violencia del sistema.

(...)

Tal vez sería más productivo para la paz pedir a los gobiernos que se desmarquen de sus policías violentos, ya que, según observadores fiables de las manifestaciones de Barcelona y Génova, la policía agravó la confrontación.

(...)

De modo que lo que dicen los movimientos antiglobalización es que esta democracia, si bien es necesaria para la mayoría, no es suficiente aquí y ahora.” (Castells, 2001).

De alguna forma había quedado claro que las estrategias de comunicación y acción no violentas pero impactantes transmitieron la importancia y seriedad de aquel movimiento antiglobalización, el pesar y las consecuencias de la falta de poder de las decisiones políticas y económicas. A su vez, la manifestación dejaba claro que una parte la población estaba en desacuerdo y que la mayoría no era violenta.

Como reflexión posterior, específicamente acerca de Las Agencias como una experiencia institucional que albergó el discurso que intentaba romper la propia hegemonía del sistema del arte:

Fue, en este caso, una operación que Manuel Borja-Villel quiso tirar adelante a través de una serie de personas que estaban muy vinculadas a posiciones contra hegemónicas, contraculturales, contra iconográficas, sobre autogestión, sobre el común, sobre cuestiones de derechos, en fin, toda una serie de personas diseñadores, artistas, que fueron invitadas por el museo y también por Jorge Ribalta que era el coordinador de actividades externas. No hubo mejor proyecto... (Entrevista a Jorge Luis Marzo, 17/04/2015)

Las Agencias evidenciaron la doble condición del museo: por una parte, un instrumento consensuador, apaciguador y por otro lado un espacio de libertad de expresión.

Fue interesante, porque se pudo visualizar hasta qué punto hoy día hasta el museo tiene una doble voluntad, una doble condición. La primera condición es que el museo existe para quitar la distensión de buena parte de las prácticas sociales que se producen en la calle, esto es, el museo sirve fundamentalmente, no únicamente, pero una de las funciones del museo es precisamente consensuar, quitar las aristas, limpiar las aristas, crear un discurso de consenso que lo que hace es suprimir el potencial crítico o reflexivo, o imaginativo. Cuando me digo imaginación, me refiero al potencial de desvelar la relación secreta entre las cosas, no la fantasía. Que es la facultad de suprimir la voluntad de crearse algo nuevo, en este sentido, la facultad imaginativa. El museo, de alguna manera, la hace suya y la convierte en un pastel amargo. Pero, al mismo tiempo, también el museo es capaz de albergar situaciones, no estrictamente vinculadas a la vanguardia, sino de carácter político, de carácter

social, que muy posiblemente en la calle serian ilegales. Entonces, en el museo tienes performances determinadas, tienes determinados trabajos video gráficos, tienes incluso determinadas conferencias, a veces las he visto, ¿no? Que en realidad si ocurriesen en la calle seriamos detenidos. Entonces, es muy ambivalente esta posición del museo.

En todo caso, lo que pasó con Las Agencias fue que se visualizó esta doble condición del museo y al mismo tiempo la propia contradicción de una serie de personas, de artistas y en el sentido más amplio de artistas, en el sentido de prácticas sociales que en algún caso pasan por herramientas artísticas y también una cierta contradicción, a veces decir hipocresía, en el sentido de intentar de alguna manera cuestionar el museo adoptando los instrumentos mismo del poder. En este sentido sí que algunas personas pecaron por enorme ingenuidad, pero también es cierto que otras personas se aprovecharon de la situación, entiendo perfectamente el provecho, quiero decir: “me parasito en el museo y soy capaz gracias a sus instrumentos de intentar cuestionar el propio museo”. Yo no critico esto, me parece muy bien entrar en el museo y parasitar y criticar.

Hay una serie de contradicciones que también ilustran hasta qué punto hay uno muy débil... Las Agencias, de alguna manera, creo que nos subrayaron que nuestro tejido social crítico es muy débil, por un lado. Pero, al mismo tiempo, también vimos que el poder es muy débil también. Así que, de alguna manera, fue el encuentro entre dos debilidades, creo que mucha gente sacamos conclusiones... (Entrevista a Jorge Luis Marzo, 17/04/2015).

Rubén Martínez recuerda el origen de Las Agencias en el movimiento antiglobalización y que la propia relación con la institución era una forma de transformarla.

Digamos que Las Agencias venían directamente de movimientos altermundistas. Antiglobalización, etcétera. Entonces, era también como ellos tenían como unos métodos, unas formas de trabajar, que tenía más que ver con producir un imaginario crítico socialmente a través de campañas, a través de actos performativos, etcétera. ¿No? Y producir esta subjetividad crítica ¿no? Más que una actitud, que ellos en su momento consideraban reformista, pues vamos a lo de la vivienda, vamos a la de tal, era producir todo ese imaginario crítico y el arte y la producción artística incluso la relación con la institución como el MACBA era una forma de intentar producir este tipo de objetivos ¿no? Haciendo experimentos. Lo de Las Agencias en el MACBA fue un experimento bastante loco si piensas ahora, es bastante alucinante (Entrevista a Rubén Martínez, 27/05/2016).

Sigue vigente la incoherencia de una institución cultural que alberga la crítica, así como la pregunta: ¿El hecho de que el MACBA promoviera la crítica al *modelo Barcelona* le dio su redención?

Sí, que ahí Marcelo Expósito explica así, me parecía interesante su enfoque en este sentido, o sea que ahí cuando Las Agencias entra en el MACBA, y todo el periodo de Borja-Villel en el MACBA, Marcelo decía: claro, a lo que constituye el MACBA en términos estructurales, un equipamiento que produce gentrificación, que es un icono para atraer el turismo, añades otra capa, que es lo que da la complejidad de repente, que es producir contenidos y producir alianzas con autores, espacios y colectivos que constantemente están criticando este modelo. Lo que te comentaba que decía Marcelo que todo este tipo de capas que son más o menos visibles y parte de la estrategia de cultura de Barcelona de citar un museo, de producir gentrificación, bla, bla, bla, o sea, es que hay una capa que, precisamente, los contenidos, las alianzas del museo van a funcionar en hacer una crítica a ese modelo, ¿no? Entonces, claro, se da la situación en la que uno de los mejores textos que jamás se ha escrito desde mi punto de vista sobre el modelo Barcelona que es *El Arte de la Renta*, de David Harvey la primera institución en España a editarlo es el MACBA. Y el MACBA edita un libro en que sale Neil Smith y David Harvey con un prólogo de Borja, que no recuerdo el nombre, neoliberalismo, o cultura y no sé qué... que es un libro así, un ensayo pequeño y luego invita a toda esta gente, invita a Harvey, invita a Neil Smith y tal, viene Lazaratto, viene Negri, ¿no?, lo de Las Agencias (Entrevista a Rubén Martínez, 27/05/2016).

Desde el análisis de Martínez y Ribalta se entiende que el experimento era el de llevar a cabo la crítica institucional desde la propia institución a partir de la producción de un discurso crítico sobre el propio museo y también a partir de la ampliación del museo en todas sus dimensiones o sea como editor de libros, promotor de debates, fomentador de actividades, espacio de archivo y de consulta, entre otros. Todo este esfuerzo también venía a ser una respuesta a la concepción del museo como artefacto de la ciudad que estructura un tipo de urbanismo.

Entonces, claro, lo que está haciendo el proyecto Borja-Villel no es otra cosa que crítica institucional. Es la crítica institucional del museo como tal, o como espacio moderno que centraliza el acceso etcétera. Y el equipamiento cultural en la ciudad que genera gentrificación, que genera turismo, que genera un icono, tal y no sé cuántos. O sea, hace crítica institucional desde la institución. Claro que esto es muy complejo, porque la crítica que puedes hacer desde fuera es muy sencilla, muy fácil, ¿no? Incluso diría que infantil, ¡ah!, mira, está reproduciendo la institución haciendo crítica institucional... Pero claro, yo creo que la apuesta en este momento es precisamente entender que puedes hacer crítica institucional y generar toda una teoría que, Marcelo también tuvo mucho que ver, de que la propia institución es un espacio dinámico, que la institución en el fondo es la producción de normas ¿no? (Entrevista a Rubén Martínez, 27/05/2016).

Lo que se hizo también con el proyecto como un todo fue ampliar la definición de cultura, puesto que una de las funciones innatas de las instituciones culturales es esta.

Entonces tú entras ahí y lo que haces es contratar a una serie de gente, invitar a una serie de gente, de colectivos, críticos y tal, que lo que te dicen es que el museo no tiene que definir lo que es la cultura. A mí me parece interesante hacer este ejercicio de crítica institucional. Luego tienes mil problemas ahí, o por ejemplo tú dices: Hay equipamientos en la ciudad, hay ciudades, pues eso que genera una marca, la cultura, es un pretexto. Tú mismo como el interlocutor legítimo, el más importante, que es el director, haces ese discurso e invitas a gente desde dentro, haces y además generas producción crítica, etcétera. O sea, que haces crítica institucional del museo y de este equipamiento dentro de la ciudad. Y digo que la crítica que puedes hacer desde fuera es bien obvia, es como lo típico que ocurre muchas veces en Barcelona, la institución está cooptando la crítica no sé qué, no sé cuánto. Yo creo que esta crítica es un poco pobre. Porque que una institución sea un espacio, digamos que privilegiado no solo en términos de presupuesto, evidentemente que también, pero un espacio privilegiado en anunciación de tener capacidad de narración que a los medios les va interesar, es un altavoz para producir ¿no? Pues que tú utilices toda esta capacidad simbólica y pública para hacer este tipo de discurso crítico, pues yo creo que es un experimento interesante. Que te puede salir el tiro por la culata, que lo de las Agencias tuvo toda una crisis detrás e incluso para el propio movimiento en que figuraba fue un proceso de ruptura entre mucha gente, mucha gente que sigue sin hablarse y que estaba en Las Agencias lamentablemente (Entrevista a Rubén Martínez, 27/05/2016).

No podríamos dejar de citar a Borja-Villel, para quién un museo debe crear modelos discursivos que faciliten entender mejor el mundo en el que vivimos y a la vez cuestionarlo. De su gestión en el MACBA destacó los momentos claves como los generados en torno las movilizaciones del 2001 (*Antagonismos, Procesos Documentales y Las Agencias*); y en el 2004, el proyecto *¿Cómo queremos ser gobernados?* (IES Barri Besòs, Palo alto, Centre Civic de La Mina, 22/09 al 07/11/2004) que coincidió con el Fórum de Las Culturas.

Borja-Villel lamenta que los museos se hayan convertido en fábricas de crear eventos, pasando a ser cómplices de las estructuras de mercado y advierte que lo político se ha convertido en una moda más, transformándose en un bien más de consumo. Los museos, en la visión de Borja-Villel, tienen responsabilidad sobre este hecho ya que son cómplices de las estructuras de mercado, facilitan esa absorción del arte por lo social. Después de una experiencia tan intensa como la de Las Agencias muchos plantean

cuestionamientos. Por ejemplo, si el museo es o no un espacio indicado para ofrecer una educación política, o si una institución como el MACBA al apoyar/financiar artistas, activistas, anti-sistema lo que hace no es inserirlos en el sistema. El hecho es que, en aquel entonces, el pequeño equipo del MACBA siguió experimentando nuevas formas y estructuras, trabajaron en escalas diferentes, espacios diferentes y en lo que les fue posible intentaron fomentar la educación el intercambio y crear redes de libre distribución (Torres, 2006).

En todo caso, quedó claro que Borja-Villel ha hecho durante su gestión en el MACBA un esfuerzo en acercar el conocimiento y ofrecer una educación política, no solo estética, un ejemplo fue la fundación del Programa de Estudios Independientes en 2005, después de la maduración de diversas experiencias anteriores entre estas la de Las Agencias (Entrevista a Jorge Ribalta, 7/12/2016).

El PEI seguramente fue una forma del museo responder al capitalismo post fordista que exige procesos de autoformación y educación continuada, pero dispone de pocos espacios para la educación política que antes disponía de un espacio en las fábricas. La voluntad de asumir esta tarea de ofrecer una educación política era el punto de arranque del Programa de Estudios Independientes del MACBA (PEI), que se inició en enero de 2006 (Ribalta, 2009: 249).

Borja-Villel se refiere al llamado modelo MACBA como “una etiqueta útil” que sirvió por un tiempo al museo para definir su espacio. Un espacio que, sin embargo, ha ido evolucionando: de la explotación de una supuesta efectividad social del arte a la reivindicación del arte como espacio intelectual (Torres, 2006).

Las Agencias planearon y construyeron diversos dispositivos y formas creativas de protesta, todos ellos concebidos para las manifestaciones contra el Banco Mundial. Una parte de la acción de estos dispositivos debía desarrollarse en la calle y otra debía acontecer a través de la prensa, con el objetivo de ganar a la opinión pública a través de los medios de comunicación, contrarrestando a la prensa y noticiarios televisados y a los medios radiofónicos que ofrecían una imagen del manifestante antiglobalizador vestido de negro, violento, destrozando el patrimonio público, quemando contenedores. La

concreción de esta construcción de un imaginario favorable se concretó a través de, por ejemplo, ArtMani, que construyó sus escudos de defensa con fotografías adheridas, o Prêt-à-Revolver, con sus trajes coloridos para la revuelta.

De cierta forma, Las Agencias es un punto de inflexión en la manera de hacer política en Barcelona. Hoy todo el mundo pone música, baila, pero antes venían a boicotearnos las manifestaciones por hacer este tipo de cosas. Fue como un corte en la manera de hacer y fue curioso porque en Las Agencias había gente de todas las partes: ¡no se puede decir que era un grupo catalán! (Entrevista a Oriana Eliçabe, 22/01/2016).

El fin de Las Agencias

Después de las manifestaciones en contra del Banco Mundial, una parte de quienes participaron en Las Agencias fueron con el Showbus a Tarifa (Cádiz), a apoyar a los inmigrantes sin papeles y mostrar su indignación frente a la Ley de Extranjería que fue endurecida en principios de 2001. Seguramente uno de los colectivos que estuvo más empeñado fue Ninguna Persona es Ilegal.

Seguíamos con Las Agencias todavía, todo eso fue con dinero de Las Agencias. Que nos fuimos con el Showbus hasta Tarifa, entonces montamos un campamento de fronteras, fue un evento muy interesante. También organizamos nosotros (Entrevista a Oriana Eliçabe, 22/01/2016).

Al observar las obras producidas por Las Agencias archivadas en el MACBA, vemos muchos ejemplos de juegos de imagen y palabras, como el que hicieron con la marca de ropa Lacoste, cuyo logotipo de la marca es un caimán verde. Lacoste es compañía francesa que fabrica ropa, relojes, perfumes, entre otros productos que suelen ser consumidos por sectores económicos altos.



Figura nº 14: La costa que nos une es también la que nos separa, 2001, Documento, seguramente un *flyer*, (Colección MACBA, Centre de Estudios y Documentación).

Cuando retornan de los campamentos de Tarifa, algunas de aquellas personas que participaron en Las Agencias se dirigieron a Génova. Tal y como hemos comentado en capítulos anteriores, Génova marcó el fin del movimiento de movimientos, el fin de las grandes citas globales, el punto final de los experimentos que van de Seattle a Génova y que comenzaron el 18 de junio en Londres 1999 con las acciones carnavalescas en los centros económicos. Génova fue un escenario totalmente preparado por Berlusconi, una ciudad sitiada. De modo que aquellos que fueron a Génova volvieron decididos a replantear sus prácticas:

Porque en Génova había sido un escenario totalmente preparado por Berlusconi. Llegamos a una ciudad desierta donde no había genoveses, totalmente tomada por la policía. El escenario estaba montado para que sucediera lo que sucedió. Entonces nos dimos cuenta que había que cambiar de tácticas porque ya no funcionaban las nuestras (Entrevista a Oriana Elicabe, 22/01/2016).

Génova. Volvimos de allí. Una experiencia traumática para todos nosotros. Fue el clímax, digamos, de la batalla, ya con un muerto, Carlo Giuliani, tortura de amigos nuestros, bueno, en fin... Volvemos y replanteamos nuestro trabajo. Porque hasta entonces, nuestro trabajo era trabajo organizado con los movimientos sociales y requería de él unos grandes acontecimientos, esas manifestaciones, y comenzamos a pensar que teníamos que inventar algo que sea lo mismo, que de caña al capitalismo social, al capitalismo financiero, pero desde la cotidianeidad. Cancelación del imaginario capitalista neoliberal. Producción de nuevos imaginarios. Todos nosotros

que veníamos de Las Agencias pensábamos: ¿cómo podemos hacer eso desde algo que no requiera grandes acontecimientos?... grandes momentos de visibilidad (Entrevista a Leónidas Martín, 9/03/2016).

El retorno del viaje a Génova coincidió con la finalización del proyecto de Las Agencias vinculado al MACBA.

IV. De 2002 a 2007

i. La Oficina 2004, la sala Conservas, Yomango, Espais Alliberats y el Movimiento en Contra el 22@

La resistencia y el arte, el legado de Las Agencias, cambio político comunicacional y estético

A lo largo de este capítulo se presentan diversos focos de resistencia que emergieron en la ciudad de Barcelona. Una resistencia que se manifestó, de manera progresiva, en formatos cada vez más lúdicos y festivos y, algunas veces, no pocas, incluso performáticas. Otro punto en común es que en la mayoría de aquellas reivindicaciones el Ayuntamiento era apuntado como cómplice cuando no directamente como responsable de los hechos que se reivindicaban. Otro rasgo es el carácter autónomo de estos eventos en relación a partidos políticos oficiales.

La Oficina 2004

En el capítulo anterior se han comentado algunos detalles del proyecto Dinero Gratis, elaborado por Las Agencias en colaboración con la Oficina 2004, pero sin detenernos a explicar qué era la Oficina 2004, un colectivo que provenía del Departamento de Filosofía de la Universidad de Barcelona, especialmente del entorno del filósofo y profesor Santi López Petit.

La Oficina 2004 fue inaugurada el 21 de marzo de 1998 al final de una manifestación en la que se okupó la antigua Delegación de Hacienda, en la calle Avinyó número 15. La okupación se llevó a cabo como cuestionamiento al Fórum de las Culturas previsto para el 2004. Cuestionaban la capacidad del ayuntamiento de Barcelona, promotor del Fórum, de estar aceptando realmente las “culturas diferentes”, otras formas de actuar, otras maneras de hacer. La okupación tuvo la

corta vida de diez horas. En el momento en que se okupó el local se leyó un manifiesto que afirmaba:

Nosotros también queremos contribuir a los festejos del 2004 y, por esta razón, nos hemos constituido en Oficina. En otras palabras, queremos darles la oportunidad de que, si son tan tolerantes, nos reconozcan en tanto que diferencia. Abriendo en el centro de la ciudad la Oficina 2004 la cuestión que se plantea es la siguiente: ¿Cuánto tiempo soportará el poder que exista una diferencia cuya sola presencia desvela como hipócrita y falsa toda su actuación? (Oficina 2004, s.f.).

La idea de la Oficina 2004 era la de abrir en el centro de la ciudad un espacio con el objetivo de informar y debatir los verdaderos objetivos del Fórum de las Culturas.

A su vez, los medios de comunicación han cumplido fielmente su papel. Han ignorado la carga política que esta okupación, al llamarse Oficina 2004, comportaba y la han subordinado al horizonte reivindicativo de la despenalización. En fin, los medios de comunicación han probado, de nuevo, que el consenso es la forma que toma la censura cuando aparentemente todo se puede decir.

Han cerrado el Centro Social Okupado la Oficina 2004. Pero nosotros sabemos muy bien que su victoria no es nuestra derrota. Hace tiempo que hemos aprendido que la única política verdadera, hecha de desafíos, no tiene nada que ver con el Estado de los Partidos; que no se trata de un problema de correlación de fuerzas sino de enfrentamientos entre mundos. La okupación es un mundo, una forma de vida, una fuerza política irrepresentable que se resiste al poder.

Por esto, la Oficina 2004 sigue abierta (Oficina 2004, s.f.).

La Oficina 2004 fue un referente de pensamiento teórico importante para todo el movimiento activista en Barcelona por su vinculación con una producción filosófica cuestionadora. López Petit, Marina Garcés, entre otros, entendieron en aquel momento que en la sociedad capitalista, vivir ya es por sí mismo un acto de resistencia. El capitalismo entendido como algo que está en nuestros actos y realidades más íntimos, en nuestras relaciones, en nuestro modo de ser. Capitalismo y realidad convertidos en un solo hecho, lo que hay, sin que sea posible un espacio fuera. Querer vivir la vida, en este supuesto, es entendido en sí mismo como una forma de resistir: ésta era la propuesta de Dinero Gratis, que difundió carteles con frases como: “No queremos trabajo. Queremos

dinero” o “El Dinero Gratis nos libera del dinero” (MACBA [Archivo], 2001; Manifiesto del Dinero Gratis, s.f.)

Es válido y más cierto que nunca, que vivir significa resistirse al poder, a los hechos, a la realidad. Lo que sucede es que esta resistencia se ha hecho más complicada ya que somos íntimamente capitalismo: nuestra vida, la vida de cada uno, es profundamente capitalista. Pero, a la vez que aumentan las dificultades a la hora de resistir –y ésa es una constatación ampliamente compartida– la propia resistencia se hace necesariamente más radical. Más radical en el sentido de que hay que ir a la raíz de lo que somos, partir de nuestro querer vivir. En otras palabras, resistir es cada vez más resistir(se) (Gago, 2009).

La sala Conservas

Una de las personas claves en la escena artística de tono político-activista es la artista italiana multidisciplinar Simona Levi. Llegó a Barcelona en 1990 procedente de Turín que, en aquél momento, vivía el desmantelamiento de la industria automovilística Fiat, fuente de subsistencia de la mayoría de la población de aquella ciudad.

Vengo de un ambiente de okupas muy creativos, muy rebeldes, que me han enseñado mucho. Muy rebeldes y muy desesperados también. Muchos de ellos se han muerto de heroína entremedio en Italia. Muchos de ellos están okupando todavía en esta ciudad de Italia, que es una ciudad muy dura. Yo, a ellos, les debo mucho. Aprendí mucho con ellos. Bueno, tenía 18 años. Ellos para mí son héroes, también porque se han quedado en este sitio tan duro. Yo tuve posibilidad de irme. Me fui a Francia, luego estuve un poco por Europa, Suiza, trabajando, luego me fui a estudiar teatro y luego me fui a Suiza con una compañía, luego a Inglaterra con otra compañía (Entrevista a Simona Levi, 29/03/2016).

Levi es, entre otras actividades, productora y actriz. Cuando llegó a Barcelona, después de varias experiencias relativas a la okupación en su vertiente más creativa, buscó un local que pudiese ser a la vez su vivienda y sala de espectáculos. Fue así como

inició las actividades de la sala Conservas²⁷ en 1993, un espacio que se convirtió años más tarde en uno de los espacios de reunión del movimiento 15M.

La sala Conservas, todavía en activo, es un local diminuto, en la calle de Sant Pau, en el Raval de Barcelona, donde se llevan a cabo desde actividades culturales a ensayos artísticos. Levi organizaba cada otoño el ciclo Còmic Comer, que combinaba el teatro cómico con las cenas.

Entonces, en este sitio que es muy pequeñito comenzaron unos ciclos que se llamaban Comic Comer que se hicieron muy famosos. Porque también tenían este rollo de autoproducción y que se cenaba también. Con la cena se pagaba a la gente, aquí normalmente las cosas *underground* nadie cobraba ni nada. Era todo muy así. Entonces, este sitio se volvió un sitio de referencia de teatro, etcétera (Entrevista a Simona Levi, 29/03/2016).

Levi hacía espectáculos y festivales, iba intercalando su trabajo autoral y el de productora cultural. Un ejemplo de sus obras, es el espectáculo *Fémima Ex-Machina*²⁸, un espectáculo de teatro físico que trataba con humor temas relacionados a las mujeres.

Fémima Ex-Machina, que era un espectáculo de teatro físico sobre temas de mujeres, muy cómico, siempre uso mucho el humor. Además, con un uso del teatro totalmente, o sea, había agua en la escena, el teatro era del revés, usaba cosas que aparecían, o sea, he arrebatado bastante los espacios convencionales (Entrevista a Simona Levi, 29/03/2016).

Es la década que va de 1990 a los años 2000. Para la ciudad de Barcelona, era un momento en que la escena teatral estaba dominada por la influencia de los espectáculos de la Fura dels Baus, que fueron responsables entre otros de la apertura de los Juegos Olímpicos. Levi producía otro tipo de teatro.

El ciclo Còmic Comer tomó relevancia, se hizo popular y Simona Levi buscó un espacio con mayor capacidad. De esta forma llegó al Centre de Cultura Contemporània

²⁷ Simona Levi vivió por siete años en la sala Conservas.

²⁸ En aquellos primeros años en Barcelona Simona Levi obtuvo el reconocimiento por dos obras de teatro feministas *Femina Ex-Machina* (2000), *Non Lavoreremo Mai* (2002).

de Barcelona CCCB. De un año para el otro, lo que era un ciclo pequeño, en espacio íntimo, se transformó en un gran festival, Inn Motion, el cual se caracterizaba por ser un festival de artes escénicas y visuales aplicadas, abierto al arte político y la innovación sobre el uso de la tecnología.

Levi dirigió desde el 2001 hasta el 2009 Inn Motion, que tuvo cinco ediciones que se realizaron en el CCCB durante el festival Grec. Hay que observar que la edición de 2004 fue cancelada en relación a su desacuerdo con el Fórum de las Culturas. “Luego en 2004 no se hizo el festival, que era el Fórum de la Cultura, porque no quería el dinero del Fórum de la Cultura. Entonces se suspendió, este año no se hizo” (Entrevista a Simona Levi, 29/03/2016).

Se hace relevante citar una carta firmada por la propia Simona Levi en la presentación de la página electrónica del festival Inn Motion:

Según una encuesta institucional aquí, en Barcelona (podría ser otro lugar), sólo un 25% de las personas tiene un sueldo y/o renta igual o superior a 1500 E (250 000 ptas.) mensuales. Esta cantidad de dinero corresponde al mínimo con el que se puede alcanzar la satisfacción de un cierto bienestar, según cánones comunes y en acuerdo con el actual coste de la vida. 25% = 1 de cada 4 de nosotros. Los otros 3, si son buenos ciudadanos, esperan poder vivir para pagar y aun así no llegan.

Vista la situación, deberíamos vivir en un estado de rebelión permanente, pero, sorprendentemente, no es así. Educados y competitivos (nuestros modelos son el deporte, los concursos, las elecciones, en pocas palabras, eliminar al contrincante), 3 de cada 4 de nosotros sólo esperan alcanzar el lugar del cuarto ¡para que se jodan los demás! Afortunadamente una programación de “arte”, como la de este festival, nada tiene que ver con todo esto. No, se ocupa de creatividad. La creatividad ha sido arrebatada a la gente como “comportamiento” cotidiano, se considera ahora un don de pocos. Sin creatividad no queda tampoco responsabilidad individual en cultivar una vida bella: esta responsabilidad se delega a otros; el arte es ahora un placebo cultural, una actividad parasitaria y de adorno del poder.

Cuando se dice que la cultura mejora la calidad de vida: ¿nos referimos a un pasatiempo, un ejercicio de estilo de/para elites inoperantes? Artista: ¿una actividad de alterne para exhibicionistas? Desearía que Inn Motion, fuera una pequeña y alegre interferencia en nuestro entorno mental y que insuflaran alguna sensible, irónica opción en la uniformidad de las formas de sentir y de hacer, abogando por un “arte” práctico que se contamine y que sea un poderoso aunque imperceptible vehículo de transformación... o que no sea. Con cariño, S.” (Levi, s.f.).

En el primer año, y como consecuencia del traslado del festival al museo, éste tenía una media de asistencia de mil personas al día: una gran afluencia y capacidad de transmisión a un elevado número de personas. La importancia de Inn Motion como festival también estuvo en ofrecer el arte último producido, presentando nuevas formas de expresión que posteriormente se hicieron muy conocidas:

Inn Motion ha sido muy importante porque ha traído cosas muy punteras que se han hecho muy famosas: desde Rodrigo García, La Ribot, o sea, gente que luego se hizo muy famosa, un poco icónica, que se ha vuelto un poco de museo. Pero que han sacudido bastante el lenguaje, la profesión y la escena del festival que se venía a cenar y que había debates también mezclados con cosas divertidas. Yo siempre he pensado que el público tiene que recibir en las tripas, no solo en la cabeza, entonces la adrenalina que te da la risa es luego lo que el público se lleva a casa para actuar. Entonces, intercalando los festivales. En el segundo festival (2002) estuvo Yomango, que fue cuando Yomango mangaron el vestido, entonces el festival tuvo que dar razones a la Mango, hacemos gamberradas... entonces el festival duró... (Entrevista a Simona Levi, 29/03/2016).

Aquí tenemos un ejemplo de difusión de Inn Motion en la prensa:

Una conferencia *chachi* de Accidents Polipoètics, la sensualidad que Nico Baixas despliega en su espectáculo *La guinda* sirviéndose únicamente de sus manos, el cabaret musical de Alfonso Vilallonga y sus *Sombrillitas de entretiempo*, el teatro iconoclasta de La Carnicería y la danza de General Elèctrica son algunos de los platos espirituales que podrá degustar el público (Ginart, 2001).

Además, dando continuidad al planteamiento del Còmic Comer, se ofreció la posibilidad de que pudiesen cenar diariamente 200 de los asistentes al festival. Seguramente, el número restringido y el hecho de ofrecer una cena fría, eran resultantes de la logística que se hizo necesaria para ofrecer este placer añadido. Levi comentó que el festival Inn Motion sacudió la escena artística mezclando humor y comida y a la vez hablando de temas importantes: Simona Levi dice que siempre ha pensado que el público tiene que recibir en las tripas y en la cabeza (Entrevista a Simona Levi, 29/03/2016).

Sobre este momento histórico de transición del movimiento okupa en Barcelona, Simona Levi describe el movimiento okupa como un movimiento de resistencia, radical,

de connotación dura, relacionado con la ideología anarquista y punk, poco creativo, y que no veía con buenos ojos la utilización del arte y del humor como estrategias de manifestación de ideas políticas:

Así empecé mezclando la autogestión, la relación con las instituciones, el “*hackeo*” de las instituciones para llevar cosas que discutan un poco el establecido tanto desde el punto de vista del arte como del pensamiento. Siempre he hecho cosas de tipo político. Pero yo estaba un poco perdida en el nivel político. Porque yo venía de formas políticas mucho más creativas, muy relacionadas con la okupación, a estas cosas que llevo, digo, más situacionistas, para entendernos, el arte como una herramienta muy cotidiana, tu vida como una obra de arte, todo esto muy mezclado (Entrevista a Simona Levi, 29/03/2016).

Simona Levi explicó que fue en el segundo año de Inn Montion cuando conoció a un pequeño grupo de personas que habían estado en Las Agencias y que en ese momento llevaban a cabo Yomango. En las palabras de Simona Levi podemos observar la identificación de la artista activista con el modo de hacer política de Las Agencias. Se identifica este momento como aquel en el que se genera un cambio en este modo de hacer política. Un cambio que, no sin conflicto, se extendió por el movimiento okupa y cobró fuerza en las okupaciones de los Espais Alliberats en contra de la guerra de Irak, como se verá más adelante.

Con Las Agencias conecté con gente que hacía discurso político, pero también con el uso del arte, entonces fue para mí una influencia y un cambio muy importante. Y nada... Esto es como llegué...Y a partir de ahí la liamos de todos los colores (Entrevista a Simona Levi, 29/03/2016).

Yomango

Poco tiempo después de la cita antiglobalización en la contracumbre de Génova (julio de 2001), ocurrió, el día 11 de septiembre, la serie de atentados terroristas suicidas cometidos en los Estados Unidos que marcaron un momento histórico de cambio y, según muchos autores, el inicio formal del siglo XXI. Pocos días después de este fatídico acontecimiento, se organizó la *Campaña Contra la Europa del Capital y la Guerra* en

Barcelona, el 20 de septiembre de 2001, bajo el lema “Somos millones y el planeta no es vuestro” (El Lokal, s.f.). En la manifestación organizada por esta campaña estaban presentes el Foro Social y los colectivos que integran la Campaña: *Contra la Europa del Capital y de la Guerra. Otro mundo es posible*. Según la Guardia Urbana asistieron 250.000 personas. La manifestación, empezó en la plaza Cataluña y estuvo “marcada por las charangas, los camiones con música, el colorido, y por el tono festivo y lúdico de muchos de sus participantes” (*El País*, 16/03/2002).

Poco tiempo después, los atentados del 11 de septiembre hacia las torres gemelas en Nueva York habían cambiado las perspectivas del movimiento antiglobalización.

Caen las Torres Gemelas después que volvemos de Génova y eso abre un nuevo paradigma, el movimiento antiglobalización entra en un estado de criminalización muy fuerte porque todo lo que eran organizaciones de manifestaciones, etcétera, empieza a ser, se empieza a aplicar sistemas de control de lo social mucho más rígidos después de las Torres Gemelas: Toda esa cuestión... empezamos a pensar mucho todo lo de la guerra (Entrevista a Leónidas Martín, 9/03/2016).

En este clima agitado, entre unos y otros de aquellos que habían participado en Las Agencias, unas diez personas muy unidas por todas las vivencias compartidas, también absolutamente involucrados y comprometidos, siguieron investigando formas de desobediencia civil y acción directa en contra de las políticas neoliberales. Fue esta búsqueda la que les llevó a crear la marca Yomango.

Buscando locales por ahí para dormir nos encontramos con un concepto muy potente, el de Yomango.

Ahí lo que pasó fue que, en todos esos meses, en todos esos años de trabajo con Las Agencias, habíamos estado muy activos no solo con un local, sino que una característica nuestra desde el principio, la internacionalidad, estando en procesos internacionales, habíamos creado con eso una red de amigos, de conocidos, de colegas que después van a ser muy importantes para Yomango una vez que ya no teníamos a las instituciones del MACBA y todo eso (Entrevista a Leónidas Martín, 9/03/2016).

El enfoque había cambiado, con Yomango buscaban una acción local y cotidiana que supusiera una gran amenaza para las grandes multinacionales. Algo que pudiera

representar un boicot. Fue cuando descubrieron el concepto empresarial de “pérdida desconocida”.

Primero, conocer el dispositivo. ¿Cómo funciona eso? Como éramos precarios nos daba un poco igual todo. Lo primero que hicimos fue apuntarnos a trabajos basura de las multinacionales, todas ellas, a las que podíamos. Algunos de nosotros nos pusimos a descargar camiones por la noche en Zara y en HM, en esos sitios, y trabajar por ahí poniendo alarmas, estar dentro, conocer el dispositivo, como funciona, y ahí es donde podíamos hacer todas las pruebas de Yomango. Ahí es donde todo se desarrolló. Ahí dentro de las empresas mismas. Probamos los objetos que íbamos diseñando, los diseños que íbamos produciendo, las herramientas de Yomango, mientras íbamos componiendo el imaginario, la marca (Entrevista a Leónidas Martín, 9/03/2016).

Diferente de Las Agencias, que trabajaba a partir de una colaboración entre artistas, creadores, diseñadores y los movimientos sociales, en Yomango la relación pasa de la colaboración a la cooperación, estableciendo “un flujo constante de comunicación que combina y recombina, una y otra vez, todas las aportaciones que recibe”. Yomango es la expresión de “una producción estética” que emergió de “la desobediencia contra las empresas multinacionales mediante la anulación del factor principal del consumidor: la compra” (Martín, 2006).

Yomango, una marca, que como muchas otras, tenía un potente trabajo de diseño y de desarrollo estético, promovía un estilo de vida asociado a una subjetividad concreta, que no era otra que “la de sustraer recursos, deseos, bienes y saberes de la lógica mercantil” (Ibídem). Yomango redefinía el hurto como una práctica activista dentro del campo de las *medias* tácticas. De hecho, el nombre de la “franquicia” hacía referencia a la marca de ropa española Mango y al acto de “mangar”, robar, sin violencia. Pero la propuesta no se basaba en el simple acto de robar, sino en cuestionar y a la vez enfrentarse al sistema. Transforma un acto individual en un acto de protesta. Los practicantes de Yomango se constituyeron en una red que intentaba revertir la lógica del capital en una forma de resistencia.

Fue en la segunda edición del festival Inn Montion (2002) cuando Yomango hizo la presentación de la marca a la sociedad “mangando” un vestido de la tienda Bershka en

el centro de Barcelona. El festival tuvo que responder como responsable por la acción, todo apunta que esto no supuso un gran inconveniente.

La primera acción Yomango se llevó a cabo en Barcelona, en una sucursal de Bershka. El Centro de Cultura Contemporánea de esa ciudad (CCCC) nos había invitado a participar en una de sus exposiciones anuales, y aprovechamos la ocasión para presentar la marca en sociedad. La calle bullía en plenas rebajas cuando Yomango ejecutó su particular juego de magia. Según relataron los medios de comunicación, un vestido azul de la talla 34 fue extraído ante los ojos de todo el mundo y transformado en una ola de luz y de color, una auténtica explosión de vida expuesta después en el museo cual obra de arte. Dicen que la fuerza de esta intervención fue tal que hizo temblar hasta el mismo despacho del alcalde (Martín, 2011).

La periodista Ángela Precht describe las acciones de Yomango con recelo y nos aporta una descripción de estas y su relación con el festival Inn Motion

Entre todas las actividades (del festival Inn Montion), había una llamada “Yomango También” que era el taller para robar que ofrecían éstos y declaraban: “Llena tu verano de momentos intensos y bellos, reflexivos y divertidos. No te quedes en casa: en algún lugar, cerca de tí... Yomango. Atrévete a desear. Yomango, por la libre circulación de bienes y la pérdida desconocida”.

Tales invitaciones llevaron a los catalanes a tener cierta reserva, y otros, simplemente a no entender nada. Después del robo en masa que hicieron en el centro comercial, el 5 de julio pasado, el diario El Periódico de Barcelona lo llamó un “acto de protesta en un centro comercial” (agregando un divertido “la policía atribuye acción a los llamados movimientos alternativos”) y La Vanguardia expuso el hecho notando que “tras ridiculizar teatralmente a la sociedad de consumo, los individuos se apoderaron de diferentes prendas de ropa. Entre los participantes en la acción había miembros del colectivo okupa y jóvenes antiglobalización (Precht, 2002).

Leónidas Martín nos relató cómo la autonomía total en el diseño y desarrollo del proyecto Yomango posibilitó la emergencia de un interesante debate social en periódicos y noticiarios:

Y hacían preguntas muy interesantes, las preguntas que a nosotros siempre nos interesaron. Y decíamos, ¿no seremos nosotros de derechas? Porque preguntaban en artículos así que aparecían en La Vanguardia: “¿Es ese el arte que pagamos con nuestros impuestos?” “¿Quién decide eso?”, “¿Cómo podemos pagar con nuestros impuestos a gente que va mangar en las multinacionales?”, “Tiene que haber una

manera de decidir qué es el arte hoy.” Nosotros dijimos, fíjate: eso es lo que nosotros siempre nos hemos preguntado: ¿Quién decide qué es arte? y ¿Por qué se tiene que gastar tantos millones en una inauguración? o ¿Quién decide la construcción de, por ejemplo, el propio museo como el MACBA, destruyendo a viviendas familiares y gentrificando un barrio popular como el Raval? ¿Todo eso quién lo decide? Y ¿Para hacer qué? Exponer Tàpies: ¿quién decide eso? Todas esas cuestiones para nosotros... estuvimos muy contentos de despertarlas con esa primera acción (Entrevista a Leónidas Martín, 9/03/2016).

Además, con un currículum artístico potente en el cual se citaba el nombre del MACBA, Yomango fue invitado a participar en diversos festivales, exposiciones y debates. En fin, eran famosos en su ámbito, y aunque había habido sido “expulsados” del MACBA, habían entrado en un circuito que se auto-replicaba.

Así que, desde la autonomía, en realidad, empezamos a ser aún más conocidos casi que con Las Agencias, muchas más invitaciones a todos los sitios y con las instituciones de manera muy puntual y planteando de manera situada en cada momento qué queremos; qué sacamos de aquí; nos interesa: sí, no; cuales son los pros, cuales son los contras (Entrevista a Leónidas Martín, 9/03/2016).

Yomango se convierte en una multinacional, se les va de las manos, abren franquicias en diversos países.

Si buscas cosas en la internet de Yomango, hay mucha gente que hace acciones bajo ese nombre, hay varias páginas web ahora activas, cosas incluso que no las creamos y tal y que a lo mejor no nos gustaría, pero iba un poco de eso, ¿no? ¿Qué pasa cuando tú aplicas todo eso que nosotros sabíamos del marketing, de la creación de imaginario, de articular el mercado cuando dejas el mercado o cuando vas contra él? ¿Qué pasa ahí? ¿Qué sucede? Eso queríamos investigarlo y Yomango tiene muchos resultados en ese sentido.

Lo que sucede ahí, en ese proceso, lo que nos pasa es que Yomango como grupo central de Barcelona, nos disolvemos y ahí unos cuantos seguimos juntos y otros se dispersan, otros formaron otras cosas. Con Jordi habíamos roto antes. Jordi se había vuelto a Madrid desde Las Agencias y desde allí sigue con Yomango Madrid, pero siempre había tensión Yomango Madrid, Yomango Barcelona porque hubo conflicto en esta separación, pero bueno, sin mayor importancia (Entrevista a Leónidas Martín, 9/03/2016).

Resistencia en Can Masdeu

Un icono de resistencia del movimiento okupa “reformista” y en línea con un activismo que hacía uso de nuevos lenguajes, incluso artísticos, es Can Masdeu, una antigua leprosería en la falda de Collserola propiedad del Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, conocido coloquialmente como Hospital de Sant Pau.

Se puede empezar a hablar de Can Masdeu a partir de mayo de 2002, cuando hubo un intento fallido de desalojar la masía que fue muy conocido dentro del movimiento okupa, casi un mito. Los activistas se colgaron de la fachada, una estrategia muy utilizada como forma de resistir a los desalojos. Esta resistencia era a la vez activista y performática a la vez.

Durante la resistencia no violenta y acrobática que presentamos, muy mediática, el Ayuntamiento se ve bajo presión y declara que “la vía penal no es adecuada”. Palabras que se lleva el viento, ya que persistirán en ella hasta las últimas consecuencias.

Después de tres días de asedio y ante la degradación de las condiciones de salud de los que resisten colgados de las fachadas (se ha prohibido que puedan recibir agua, abrigo o comida), el juez Porras declara que “el derecho a la vida está por encima del derecho a la propiedad”..., y suspende el desalojo (Can Masdeu, s.f.).

Este hecho fue un importante capítulo de la historia de la okupación en Cataluña. Junto con los espacios okupados en el movimiento No a la Guerra, Can Masdeu formó parte de un nuevo perfil okupa más progresista que hacía uso de las herramientas ofrecidas por el arte de acción política. Algunos entrevistados como Simona Levi y Gala Pin se refieren a este nuevo perfil okupa como el movimiento okupa más colorista. Gala Pin, que estuvo en el colectivo Miles de Viviendas, les tilda cariñosamente como primos hermanos, a tenor de la consideración de que “tenían un lenguaje en común”; se entendían:

Can Masdeu, que es una okupación más desde un punto de vista más sostenible y tal. Además, Miles y Can Masdeu suponen una ruptura desde el punto de vista del movimiento okupa que hasta ahora había sido muy anticapitalista y muy libertario y

ya está, y Miles y Can Masdeu tienen un cuestionamiento más situado del modelo de ciudad, y Can Masdeu es un sitio más medioambiental y Miles es más, también, vinculado al tema de cultura libre, a la libre circulación de personas y demás (Entrevista a Gala Pin 14/06/2017).

El Forat de la Vergonya

El Pou de la Figuera, popularmente conocido como Forat de la Vergonya, es una zona urbana central de la Ribera, muy cercana al colorido y renovado Mercat de Santa Caterina, en el distrito de Ciutat Vella de Barcelona, una zona comprendida por tres barrios: Santa Caterina, Sant Pere y el Born. Este espacio se constituyó como un símbolo de resistencia vecinal a la especulación inmobiliaria y a la política de “esponjamiento” o “higienización” de Ciutat Vella, un símbolo de la apropiación por parte de los vecinos de un espacio que consideraban suyo, que había sido cooptado por el Ayuntamiento y que, a través de la organización, la perseverancia y la resistencia vecinal fue devuelto al barrio y a sus vecinos, que construyeron entonces un huerto urbano y una zona de juegos infantiles. En todo el proceso tuvieron el apoyo del movimiento okupa y de los movimientos en contra de la especulación urbanística.

Els voltants del Mercat de Santa Caterina eren un pou de misèries urbanístiques i de pobresa humana: carrerons foscos, habitatge precari, decadència i expectatives a parts iguals. Va entrar-hi l'excavadora, com arreu, perquè obrir espais de llum era part del sanejament.

La idea era perllongar l'avinguda Cambó per emmarcar la nova fesomia del Mercat, ara una baluerna brillant de firma noble, que havia d'atreure propis i aliens. Els mateixos arquitectes van intervenir en la fixació dels edificis a deruir, alguns més dels previstos, però és que tot havia de respirar. I es va determinar que s'hi faria un aparcament per satisfer el mercat i el barri alhora. Tot va anar de pressa, excepte la reconstrucció. I el Forat va néixer com un gran espai buit enmig del desordre provocat per les absències (Garbancho, 2015).

En 1996 comenzaron los derribos con la finalidad de disminuir la densidad habitacional, producir un espacio público y reducir el fenómeno de pauperización del Casc Antic, nombre popular referido a la zona. En respuesta a estas actuaciones, la asociación Veïns en Defensa de la Barcelona Vella, compuesta por un grupo de

profesionales vinculados a la arquitectura y al urbanismo, criticó las actuaciones. Aun así, el año siguiente siguen las expropiaciones y los derribos que abrieron un inesperado solar de unos 6000 m² en el centro de la ciudad (Hernández, 2016: 41).

En 1997 se iniciaron las expropiaciones en la zona del Pou de la Figuera, donde vivían los sectores más populares del barrio. El malestar por los retrasos y por la opacidad con que PROCIVESA negociaba las expropiaciones, aumentó al grado de indignación cuando el Ayuntamiento, tras los primeros derribos (Bonet i Martí, 2011: 13)

El Ayuntamiento tenía previsto construir en aquel solar un aparcamiento de autobuses para la disposición del “turismo cultural” orientado al área de la calle de Montcada y los alrededores del Museo Picasso, el Born y Santa María del Mar.

Todavía se puede acceder a través de Indymedia a diversos documentos acerca del apoyo de los y las activistas a los vecinos del Forat de la Vergonya. Entre estos documentos destacamos uno que narra los acontecimientos previos a una gran manifestación de apoyo que ocurrió en noviembre de 2002.

18 N. A las 8:30 de la mañana llegan al Forat de la Vergonya las excavadoras y camiones protegidos por agentes antidisturbios de la guardia urbana. La gente del barrio se resistía a abandonar el solar. Fue entonces cuando la guardia urbana cargó contra los vecinos, bajo las órdenes directas de José María Lucchetti

19 N: Otra vez vuelven a las 8 de la mañana las excavadoras, acompañadas esta vez por más de un centenar de agentes con una docena de furgonetas de antidisturbios de la guardia urbana y policías de paisano repartidos por toda la zona. Tras cargar contra una veintena de personas que se resistían al monopolio de la violencia, acordonaron todo el perímetro del Forat, arrancando de nuevo los árboles y cortando todas las calles de alrededor, a la vez que una decena de peones levantaban un muro para rodear el solar del Forat de la Vergonya. Hasta entonces el solar está vigilado día y noche por numerosas dotaciones de la guardia urbana, dado el rechazo de las obras por el vecindario (Masala, 2003)

Trataremos con más profundidad este tema en el último capítulo de la tesis.

Espais Aliberats en contra de la Guerra

En marzo de 2003 se inició la intervención militar a gran escala conocida como Segunda Guerra de Irak o Segunda Guerra del Golfo, en la cual participó una coalición multinacional compuesta por unidades de las fuerzas armadas de los Estados Unidos de América, del Reino Unido, Italia, España, entre otros países. Cuando se dio inicio a este conflicto bélico, hacía un año de las grandes movilizaciones en Barcelona contra la Cumbre de Jefes de Estado y de Gobierno en marzo de 2002. Y habían transcurrido dos años de las manifestaciones en contra del Banco Mundial (BM) en Barcelona.

Todos aquellos acontecimientos desde principios del movimiento antiglobalización, las distintas campañas que tuvieron en su punto de mira la lucha contra la globalización neoliberal y sus artífices: el BM, el FMI, la OMC, fortalecieron el tejido social ya existente y constituyeron plataformas unitarias contra la globalización neoliberal en centenares de municipios que, posteriormente, fueron espacios de trabajo y coordinación claves para la organización de las movilizaciones en contra de la guerra de Irak. Las protestas antiguerra desembocaron en una re-movilización social, en especial entre amplios sectores juveniles.

El 15 de febrero (15F) de 2003, poco antes del inicio de la guerra, unos cinco millones de personas salieron a la calle en sesenta ciudades del Estado español para decir “No a la Guerra en Irak”. A nivel internacional, el 15F significó un paso adelante en la capacidad de coordinación y acción conjunta del movimiento con la celebración de manifestaciones en unas ochocientas ciudades de todo el mundo (Marcos y Peregil, 2003).

Por otra parte, el descontento en España no era resultante apenas del desacuerdo frente al conflicto bélico que empezaba, sino que también guardaba relación con las políticas del gobierno de José María Aznar, presidente del gobierno por el Partido Popular, PP, desde 1996:

A principios del 2003, justo antes de las importantes movilizaciones contra la Guerra, el mapa de la protesta contra las políticas antisociales impuestas por el

gobierno del PP abarcaba un amplio abanico sectorial y geográfico. Este escenario fue determinante en la explosión del movimiento antiguerra. Las protestas contra la Guerra en el Estado español no deben de ser entendidas sólo como el rechazo al conflicto bélico sino también y sobre todo como un rechazo popular a la política y al talante del gobierno de Aznar (Vivas, 2006).

En particular, se nos hace importante señalar que muchos de aquellos que habían participado en Las Agencias se involucraron muchísimo en el movimiento No a la Guerra, poniendo todos aquellos dispositivos creados para las manifestaciones de 2001 a disposición del movimiento²⁹. Por ejemplo, los escudos diseñados por ArtMani, que fueron utilizados el 15F en las manifestaciones del No a la Guerra (Claramonte, 2011: 60).

Nos involucramos muchísimo en el movimiento global contra la guerra de Irak: No a la Guerra. No solo la manifestación sino todo el proceso, los campamentos que hubo. Nosotros estuvimos muy metidos en eso, porque nosotros veíamos que todo aquello que había construido el movimiento antiglobalización por fin era una herramienta

²⁹ Los dispositivos creados para las manifestaciones en contra del Banco Mundial en 2001 siguieron siendo utilizados en diversas ocasiones por diversos movimientos, el colectivo que los había producido gestionaba su utilización. Es relevante citar el Showbus, que había sido quemado en circunstancias desconocidas:

Cuando todo eso va a eso que se le llama Contra la Europa del Capital, cuando eso va iniciarse, está a punto de iniciarse los actos de protestas, los primeros acontecimientos, las manifestaciones y tal, nuestro bus, el Showbus, que desde que termina la relación con el MACBA hasta este momento, habían utilizado un montón de colectivos, una de las herramientas era el bus y eso lo hicimos, íbamos coordinando la apropiación de las herramientas por parte de los colectivos, o sea, había ido a muchas luchas a muchos sitios, el colectivo lo quería, era muy conocido, entonces de una forma iba a ser el elemento central, y un día antes de que comenzase todo, de las manifestaciones, aparece destruido. Quemaron, destruyeron su interior, todo, el escenario, todo.

Así que teníamos dos opciones: dos cuentos distintos, uno el llorica, salir en los medios de comunicación llorando: con los buenos chicos que éramos la policía ha destruido nuestro autobús bla, bla, bla. No nos veíamos mucho en esa. Y teníamos la segunda opción: el vengador. Nos quemaron el autobús, ahora vamos a quemar todo lo que encontramos a nuestro paso. Tampoco nos veíamos en esa. Así que aprovechamos para salir adelante con una tercera opción que nos fortaleciese y eso es lo que hicimos: presentamos New Kids On The Black Bloc socialmente usando eso. Hicimos unas fotos muy cools, muy guays con el autobús quemado y los trajes de New Kids On The Black Block y lo presentamos a la prensa: ¡New Kids On The Black Block, un grupo tan radical que quema su propio autobús! Entonces, eso fue un bombazo también, fue muy conocido, y con eso ya fuimos empujando el proyecto, fuimos llamados en muchos sitios (Entrevista a Leónidas Martín, 9/03/2016).

para un sector social mucho más amplio que es lo que a nosotros nos interesaba, que era el cómo ampliar todo (Entrevista a Leónidas Martín, 9/03/2016).

El mismo 15F, después de la gran manifestación del No a la Guerra de Irak que recorrió las calles de Barcelona, se okupó el primer Espai Alliberat en la calle Avinyó, en el barrio Gótico de Barcelona. La okupación fue desalojada doce días después.

Aquell dia em va canviar la vida. Fins aquell moment jo havia estat sempre fora de totes aquestes mogudes. Va haver una manifestació d'un milió i mig de persones, i es va dir que quan s'acabés la gent anés al carrer Avinyó número 15. L'espai s'havia ocupat aquella mateixa tarda, i després de la “mani” molta gent hi va anar. Jo vaig portar el meu equip de música des del meu poble, vam muntar un escenari amb palès, vam posar cables de llum amb bombetes i vam fer un concert de tres hores. Allà vaig entendre que si el públic està entregat, no cal fer res més. La gent tenia un nivell d'adrenalina tan alt, després de la “mani” i d'haver ocupat aquest espai... Tothom estava content i entrenadíssim. Va ser una experiència molt *heavy*. Aquell espai tenia una energia molt especial. Sempre he pensat que els llocs mig abandonats o en obres tenen una plasticitat molt especial, i més si està ple de gent i de vida. Allò va ser la bomba. Aquell va ser el primer de diversos espais: després es va ocupar la Plaça dels Peixos i l'Arc del Teatre, que era un antic teatre que s'havia convertit en mercat (que ja és cosa rara). Nosaltres vam muntar un escenari damunt les parades, que era com fer un teatre damunt un mercat... que originalment havia sigut un cinema (Entrevista a Marc Sampere en Alcázar, T., 2011).

Otro testimonio, el de Gloria Mèlich, relata una serie de liberaciones de espacios que se dieron dentro del movimiento del No a la Guerra. Su relato cita uno de los manifiestos del Espai Alliberat contra la Guerra:

Breve cronología de los hechos más relevantes... Sábado 15 de febrero por la tarde, okupamos, liberamos Avinyó nº 15. Lunes 17 de febrero, 7 de la mañana, somos desalojados por los antidisturbios municipales. Sábado 1 de marzo por la tarde, liberamos, okupamos la Placeta del Pi nº 2. Lunes 3 de marzo, por la tarde, somos desalojados por los antidisturbios municipales. Viernes 21 de marzo por la tarde, guerra de abrazos en plaza Sant Jaume, los sitios previstos para liberar ese día están custodiados por la policía. Inspeccionamos un local de la calle De les Floristes de la Rambla en estado ruinoso, inhabitable. Seguimos, inspeccionamos otro local en la plaza Salvador Seguí, inhabitable, finalmente se okupa un antiguo teatro y almacén de mercado en la calle L'Arc del Teatre 58. Sábado 22 de marzo, durante la manifestación, se okupa el lugar que no se pudo okupar el viernes en la calle Capellans nº 16. Domingo 23 de marzo, a las 12h. 30 min. aprox. somos desalojados por los antidisturbios municipales (Mèlich, 2003).

Lo que se nombró como Espais Alliberats Contra la Guerra, se conformó como un colectivo mutante - en su doble acepción de cambiante y de móvil -, abierto, que amplió la crítica pacifista a una guerra innecesaria, a una crítica al sistema capitalista. Este colectivo aportó un cambio de lenguaje significativo en relación a las prácticas *squatters* del momento. Se caracterizó por expresarse de forma lúdica, divertida, teatral, performática: las okupaciones eran un espectáculo performático en plena calle, la forma de romper los ladrillos que tapiaban la puerta de una finca deshabitada se transformaba en acto reivindicativo, en puesta en escena de teatro político en el cual el público y los actores no tenían fronteras que los separasen, se había alcanzado en aquel breve momento político-teatral la perfecta unión, tan ansiada, entre arte y vida.

Este movimiento también disponía de conocimientos para moverse tanto en Internet como en el medio académico. Se conformó en un fenómeno a medio camino entre la reivindicación ciudadana y el movimiento okupa, sintetizó un discurso a la vez antiespeculativo, con un ideario político-sociológico pro-comunitario, en favor de la cultura libre (Alcázar, 2011). El movimiento se reunía tanto en los Espais Alliberats como en casas okupas como Les Naus, en el barrio de Gracia o la sala Conservas, acerca de la cual se ha hablado con anterioridad.

Un centenar de joves van ocupar el local dissabte passat al final de la multitudinària manifestació contra la guerra de l'Iraq. La intenció dels okupes era convertir aquest immoble en un 'Espai Alliberat Contra la Guerra', on es portessin a terme activitats antibel·licistes. Fonts pròximes al col·lectiu okupa han explicat que el seu objectiu era organitzar jornades contra la guerra tots els dies d'aquesta setmana al citat immoble. Les mateixes fonts han assenyalat que és "una acció de desobediència civil que es podria reproduir en els pròxims dies en altres edificis de la ciutat (InfoOkupació, s. f.).

Fue así como el movimiento No a la Guerra se organizó, en gran parte, en estos Espais Alliberats, convertidos en espacios de reunión y organización del movimiento y también en centro cultural y, algunos, en vivienda. Santiago López Petit, quién no solo apoyó el movimiento okupa, sino que estuvo involucrado en él, habla de la okupación como gesto radical:

En el fondo, simplemente, es un poco como el dadaísmo, que, como movimiento artístico, decían: ‘¡esto es una obra de arte!’: era un wáter. Pues cuestiona la institución arte, porque entonces cualquiera puede hacer arte. Bien, pues con la okupación, era lo mismo, era un gesto que significa: ‘¡esto es un espacio libre!’ Entonces interrumpía la relación en este sentido, de poder, de explotación. Y este gesto es esta palanca de acción en este espacio, que luego exportamos a diferentes campos (Entrevista a Santiago López Petit en Okupandobarcelona 2011).

La oposición a la Guerra también era la oposición a una Barcelona postolímpica, donde se sufría la gentrificación y se capitalizaba la cultura. Era el manifiesto del rechazo a la emergencia de un sistema económico post fordista en el cual el trabajo se ve precarizado, se pierden derechos, se desmantelan las garantías. Oponerse a la Guerra era posicionarse en contra de todo el sistema que hacía posible la Guerra, por ejemplo, las empresas que la financiaban. El gesto de okupar se repetía una y otra vez: la resistencia, la insistencia, okupaban; eran desalojados, volvían a okupar.

La forma Estado propia del fascismo postmoderno es el Estado-guerra. No hay un dualismo, es lo mismo, lo que sucede es que esta mismidad es problemática porque el Estado-guerra remite a un mundo unívoco, sin tiempo y con un espacio único de seguridad, mientras que el fascismo postmoderno remite a un mundo múltiple con una multiplicidad de tiempos y un espacio estallado. La forma-estado del fascismo postmoderno es el Estado-guerra. Por eso hay que impulsar una misma lucha, aunque esté hecha de gestos radicales diferentes. Al Estado-guerra, hay que oponerle un gesto repetido, un gesto repetido que le obligue a mostrarse como es, desde los “Espais Alliberats contra la guerra” a la defensa de los derechos concretos. Frente al fascismo postmoderno, en cambio, no habría que oponer el gesto repetido que insiste sino el gesto creativo que sorprende e interrumpe: la apertura de espacios de gratuidad, el dinero gratis, etc. (López Petit, 2003).

El movimiento organizó caceroladas, okupaciones, manifestaciones y generó además una destacada reflexión teórica acerca de la relación de la guerra con el consumo, las empresas y el modelo de ciudad. También fue un movimiento muy creativo, en la manifestación contra la Guerra del 18 de marzo en Barcelona se hicieron dos acciones muy plásticas: una, consistió en una cadena humana contra la guerra que conectó el Consulado Americano y la sede central del Partido Popular, PP, evidenciando esta relación. Otra acción, realizada por la asamblea del Espai Alliberat Contra la Guerra, se

trató de un acto de gran fuerza simbólica consistente en tirar tinta roja en diversas fuentes de la ciudad simbolizando el derramamiento de sangre que conlleva cualquier acto bélico. A esta acción la nombraron: ¿Cuál es tu Guerra? (Contra-Infos, 2003 [Núm. 247]).

Otra cuestión destacable relacionada con el movimiento No a la Guerra fue su utilización por parte de la campaña electoral del Partit dels Socialistes de Catalunya, PSC, para promover la elección de Joan Clos, utilización que fue denunciada por el boletín semanal producido por Contra-Infos:

Tothom ho pensava, era evident que la utilització política de la lluita contra la guerra estava a l'ordre del dia, però que arribarien tan lluny no era massa previsible. El Partit Socialista ha incorporat a la campanya electoral de les eleccions, no només els missatges de la lluita contra la guerra, sinó fins i tot accions, actes i idees dissenyades i convocades des de la Plataforma Aturem la Guerra. Una dona tocant la cassola abonyegada que es congratula de poder votar el PSC per “continuar protestant per la guerra”, cartells on es diu ‘Manifesta’t votant’, o fins i tot la imatge aèria del símbol pacifista dibuixat per milers de persones a la plaça Catalunya (molts dels que hi participaven eren evidentment també contraris al PSC) a finals del passat mes de març. Des de la plataforma Aturem la Guerra encara no s’ha produït cap reacció davant d’aquesta greu tergiversació de la voluntat popular en contra de la guerra que s’ha viscut a Barcelona durant els últims mesos, però molta gent s’ha sentit manipulada i estafada per aquesta actuació del PSC (Contra-Infos, 2003 [Núm. 255]).

Las jornadas de reflexión acerca del movimiento No a la Guerra realizadas en el CSO Les Naus bajo el nombre de *Barcelona La Guerra Global* realizadas el 24 y el 25 de mayo de 2003, tenían el objetivo de hablar acerca de cómo mantener las redes creadas en el movimiento en contra de la Guerra. En aquel momento era muy importante plantearse cómo se podría vincular las redes creadas con otras luchas ya existentes en la ciudad y, finalmente, debatir acerca de qué hacer con la Asamblea de l’Espai Alliberat; con estas cuestiones en la cabeza se plantearon que direccionar sus esfuerzos en contra el Fórum de las Culturas era una opción (Contra-Infos, 2003 [Núm. 256]).

Miles de Viviendas

De forma simultánea a este movimiento de Espais Alliberats contra la Guerra, emergió otro grupo que no era exactamente un movimiento: se trataba de Miles de Viviendas, que poco a poco instauró una nueva forma de entender la okupación (hicieron su primera okupación el 19 de septiembre de 2003). Miles de viviendas, formado por un grupo ínfimo de personas que había encontrado su respuesta a la pregunta: ¿Cuál es tu Guerra?, planteó una guerra de guerrillas contra la precariedad metropolitana:

La precariedad como nueva forma de dominio sobre nuestras vidas: sobre nuestras vidas. *La vida es el campo de batalla*. La precariedad como nueva forma compleja de dominación sobre la ciudad-red: vivienda invivible, urbanismo salvaje, trabajo neo-esclavista, moda boba, afectos sometidos, cultura basura, migrantes sobre explotados, normativas neo-fascistas, de nuevo la usurpación de lo común mediante nuevas formas de propiedad privada (intelectual, genética, cultural...). Para Miles de viviendas cada uno de estos frentes, y todos transversalmente, han ido extendiéndose y perfilándose (Espai en Blanc, 2006).

Gala Pin nos explicó que este grupo autónomo tenía como objetivo señalar que el modelo de ciudad al cual estaba vinculado Barcelona, no sólo era complaciente con la Guerra, sino que, además, la favorecía a través de su quehacer cotidiano, de modo que se enfrentaron al Ayuntamiento okupando espacios municipales al final de cada manifestación.

Eran okupaciones muy efímeras para poner en cuestión el modelo de ciudad. Porque también eran partidos que estaban en el gobierno que hacían parte de la plataforma Aturem la Guerra, la plataforma en contra de la guerra, y era un poco también poner en cuestión de que hay al final una parte de la guerra cotidiana que tiene que ver con el modelo de ciudad, pero que también hablaba de la industria armamentística que hay en la ciudad. También era un contexto previo al Fórum de las Culturas (Entrevista a Gala Pin 14/06/2017).

El 19 de septiembre de 2003, Miles de Viviendas okupó tres edificios en el Turó de la Peira, un barrio alejado del centro de Barcelona. Los edificios estaban en proceso de expropiación hacía catorce años. Apenas tres días después de la okupación fueron

desalojados por la policía. En aquella misma tarde del desalojo hubo rúa y cacerolada de protesta.

Aquesta moguda va sorgir de l'Espai Alliberat contra la guerra, un col·lectiu sense cap ideologia, ni bandera, ni *logo* ni res. Em sembla que a les assemblees érem unes seixanta persones. Aquest gruix de gent és el que vam fer Miles de Viviendas. Hi va haver un grup de persones que aquesta experiència els va canviar la vida i no volien tornar a casa. Va sortir la possibilitat d'ocupar una illa de cases sencera a Vilapicina, i d'allí va néixer Miles de Viviendas (Entrevista a Marc Sampere en Alcázar, 2011).

Miles de Viviendas fue la puesta en práctica de la búsqueda por confluir arte, activismo y vida colectiva.

No a la Guerra crea una serie de experiencias. Nosotros, algunos de nosotros, conocidos, que habíamos estado en contacto en el proceso de Las Agencias, por ejemplo, con la Oficina, Dinero Gratis y todo eso, que además de estar trabajando con amigos, como que nosotros, más involucrados, estuvimos en la coordinación con ellos y todo eso. Eso creó una red de simpatía que perdura hasta hoy. Bueno, este núcleo: Dinero Gratis, lo que habían sido Las Agencias, los que quedábamos por aquí de todo eso, conformó una cosa que comenzamos a llamar los Espais Alliberats, porque íbamos liberando los espacios durante el No a la Guerra: las zonas autónomas, liberando espacios y para poder inventar maneras de habitarlos que no respondan a la lógica de la guerra, que servían como recursos para todas esas luchas contra la guerra. Y liberamos un montón, porque, claro, era la idea nuestra de conectar la guerra global con la guerra cotidiana, con la guerra que vivíamos todos los días. Con la guerra que supone vivir bajo el régimen del neoliberalismo, del capitalismo. A ese vínculo era a lo que nos dedicábamos. De ese germen de gente, de los Espais Alliberats, es de donde nace el Miles de Viviendas y todo eso (Entrevista a Leónidas Martín, 9/03/2016).

Menos de seis meses después, el 4 de enero de 2004, Miles de Viviendas okupó un edificio de diez pisos en la calle Cerdeña número 43, en Barcelona. En este edificio el colectivo desplegó una gran cantidad de actividades, entre las que destacamos los talleres de bolsos Yomango y un conocido mapa contra el Fórum de las Culturas, sobre el cual se hablará en el capítulo dedicado a este evento.

Mientras se consolidaba, el colectivo Miles de Viviendas vivía bajo la amenaza de ser desalojados. Más cuando, incluso, fueron desalojados algunos otros *squats*, referentes

en el ámbito artístico, especialmente vinculados a las artes escénicas como Les Naus de Gràcia, La Makabra y la Hamsa.

También estuvimos mucho trabajando con la gente de las Naus, que era una casa okupada que estaba en Joanic, básicamente de artistas... Por ejemplo, yo, cuando llegué estaban reproduciendo una obra de teatro de la Simona Levi, *Femina ExMachina*, se hizo tres veces en las Naus y toda la recaudación que se hizo fue para Miles, ¿no? (Entrevista a Gala Pin 14/06/2017).

En el intento de definir el colectivo Miles de Viviendas, Marc Sampere reflexiona que había una cierta influencia del movimiento Situacionista. También, por otro lado, estaban presentes las tesis de Toni Negri:

Aquestes dues línies ideològiques, la sintonia Situacionista i cert substrat post-marxista, culminarien en la premissa general que dicta que "la vida quotidiana, personal, íntima, també és política", i el corol·lari segons el qual "la lluita o la crítica política té molts mitjans per dur-se a la pràctica". Els de Miles serien afins i es "contaminarien" amb l'ímpetu lúdic o escènic de certes pràctiques polítiques i socials contemporànies: el col·lectiu hacktivista Anonymous, el moviment Reclaim the Streets, les accions urbanes performatives de la primera etapa de l'arquitecte-activista sevillà Santiago Cirugeda, les Flash Mobs, les celebracions de *raves* d'Anglaterra dels anys vuitanta..., tindrien la voluntat de practicar una "imaginació radical" de certes iniciatives d'activisme espectaculars, divertides, i reivindicatives, que tenen altre exemples recents destacables en casos tan diversos com els de The Yes Men, Super-Barrio, Reverend Billy and the Church of Stop Shopping...o, en el marc de propostes amb una escenificació més convencional, el circ irreverent i bufonesc dels Subliminati de *#File...Tone* (Entrevista a Marc Sampere en Alcázar, 2011).

Miles de Viviendas fue un colectivo muy productivo desde la reflexión teórica, las campañas, la página web, las acciones, la creación de espacios de reunión, de residencia y escénicos, además era un colectivo muy performático incluso a la hora de okupar espacios o de abordar un problema.

El lloc i la performance es veien units en moments puntuals: per exemple, al llarg de les manifestacions, i en les accions simbòliques (la inauguració de la Oficina d'Okupació, a la Barceloneta, o a la roda de premsa de l'Euro May Day del 2005, que es va fer a les portes de El Corte Inglés). També, en el cas de l'edifici de Miles de Viviendas a la Barceloneta, amb una "cerimònia" d'alliberament de l'espai. O, en el

mateix edifici, quan amb regularitat setmanal es feien sessions de micros (micròfons) oberts, o sopars-concert i altres events, al menjador i a la vorera de l'edifici (Alcázar, 2011).

Leónidas Martín resaltó la transformación personal de aquellos que se involucraron en el movimiento No a la Guerra. Miles de Viviendas, por una parte, fue el resultado de esta transformación, muchas de aquellas personas ya no querían volver a su vida anterior a su ingreso en el movimiento.

De ese germen de gente, de los Espais Alliberats, es de donde nace el Miles de Viviendas y todo eso: gente que se transformaba tanto en esos espacios en los cuales vivíamos estos meses, que no tienen vuelta a casa, no pueden volver a una vida privada, individualizada, y se okupan casas y se van a vivir. Miles de Viviendas -yo no viví ahí, pero estuve relacionado-, después Magdalenes en un segundo proyecto y todo eso. Ahí es donde está Ada, por ejemplo. Ahí es donde llega Gala muy jovencilla, ahí es donde están los que son hoy concejales, y todo eso. El Albert y tal y desde Miles algunos comienzan a pensar más en profundidad la cuestión de la vivienda, ya en un plano que rompiese ya las habituales pensadas desde los movimientos sociales de la cuestión de la especulación. Se comienza a pensar eso de forma más amplia. Como conflicto social más amplio. Era una experiencia muy propia: Miles, estar okupando y pensar el conflicto desde otra lógica, otra gramática y el asunto de la vivienda es central para algunos de aquellos. Para los que habíamos sido Las Agencias, seguíamos en toda esa cuestión de la representación, pero estábamos muy unidos con todo eso. Seguíamos con muchas acciones a nivel internacional también, seguíamos con Yomango todavía, seguíamos, en fin (Entrevista a Leónidas Martín, 9/03/2016).

ii. El 22@

Durante el siglo XIX y principios del XX una parte importante del área industrial de Barcelona se situó en el levante de la ciudad. Con la reordenación de la ciudad a mediados de la década de 1980, a esta parte de la ciudad se la denominó distrito de San Martí, reuniendo entre otros los barrios de Poblenou, El Clot, Sant Martí de Provençals, Besòs y Maresme. Con ocasión de los juegos olímpicos de 1992 se hizo la primera gran transformación del barrio con la creación de la Vila Olímpica donde antes estuvo la Vila Icària, la retirada de las vías férreas de la costa y la abertura de la ciudad al mar (Tatjer, 2006).

Pero el proceso sólo pudo consolidarse en la medida en que la concepción de esta parte de la ciudad, en tanto que sistema productivo, reaccionó mediante un profundo cambio organizacional y tecnológico. No sólo el proceso de producción cambió, la propia organización sufrió profundas transformaciones. Mientras las empresas empezaron a conectarse para formar redes de producción, intercambio de información, aprovechándose de las oportunidades que la tecnología y el desarrollo de las comunicaciones ofrecían, comenzó a desmantelarse el paradigma burocrático-jerárquico de organización a favor de modelos más horizontales, descentralizados y comunicativos. El proceso se completó con la disminución de la regulación estatal y el deterioro de las relaciones laborales, que permitió la flexibilización de la mano de obra y de la propia localización industrial (Marrero, 2003).

El 27 de julio del 2000 se aprobó la Modificación del Plan General Metropolitano, PGM, para la Renovación de las Áreas Industriales del Poblenou (Boixader, 2005). El Plan 22@, promovido por el ayuntamiento de Barcelona a partir del año 2000, recalificó el área industrial del barrio del Poblenou para convertirlo en un distrito innovador con actividades relacionadas con las tecnologías de la información y la cultura. El proyecto propuso en su momento atender a la necesidad de actualización del distrito, obsoleto funcionalmente, para dar paso al presuntamente necesario paso de un modelo de producción industrial-fordista a uno flexible-post fordista y la inserción del conjunto en un sistema global de conexión e interdependencia entre ciudades, así como la actualización de la llamada economía del conocimiento. El Plan 22@ objetivó transformar un barrio construido en base a un modelo de especialización de usos en un barrio articulado a partir de la mezcla de usos y actividades, basado en el modelo de ciudad compacta que agrega las empresas, las universidades, los centros de investigación, de formación y de transferencia de tecnología, y las viviendas, los equipamientos y las zonas verdes, todo en la misma zona (Marrero, 2003). Pero la “puesta en marcha del plan, sin embargo, se ha enfrentado a la importante oposición de los vecinos, que temen que la renovación sea una tapadera para la gentrificación del barrio y para la destrucción del patrimonio del mismo” (ibídem).

El Plan 22@ abarcaba 115 manzanas. El proceso de planeamiento urbanístico, puesto en marcha en el año 2000, señalaba que convertiría el suelo industrial “en poco uso o en completo desuso”, además de propiedades privadas y suelo por urbanizar, en una “ciudad compacta con parte de suelo público urbanizado y con infraestructuras avanzadas, proporcionando muchos más puestos de trabajo en el ámbito de las actividades intensivas en conocimiento” (Dirección de Urbanismo 22@ Barcelona, 2012).

Capel destaca que el Estado es el responsable en el proceso urbano que nos ocupa: “El Estado es a la vez agente que contribuye de forma decisiva a la producción del espacio urbano, y árbitro en los conflictos y contradicciones surgidos entre los diferentes agentes” (Capel en Boixader, 2005). En el caso del Poblenou, los barceloneses se sintieron desprotegidos por el Estado y entendieron que la preocupación por actualizar la ciudad y ponerla a la altura de la competitividad internacional en el contexto mundial conllevaba la desatención a amplios grupos de ciudadanos y sus necesidades cotidianas. Se expropiaron viviendas populares a bajo precio pero no se realizó la construcción de viviendas sociales, sino que, al contrario, por doquier, en la zona, se ha dado lugar a grandes plusvalías de las que se han aprovechado los grupos inmobiliarios. El barrio, antes popular y fabril, entró a través del 22@ en el mercado de las viviendas dirigidas a grupos sociales de rentas medias y altas, materializando la sospecha de que dichas viviendas no estaban pensadas para la población que hasta ese momento residía en el barrio.

A todo este contexto de gentrificación hay que sumar la destrucción de la ciudad intangible: la destrucción del pasado fabril, de las luchas por mejores condiciones de vida, de utopía y de transformación social del movimiento obrero, una ponderación ésta de Adolfo Castaño, del Ateneu Enciclopèdic Popular, que tomó en consideración la circunstancia de que el Plan 22@ conllevó, además de la destrucción física de parte del barrio y de las vidas de sus habitantes, la destrucción del intangible perteneciente a la historia y el relato del distrito y de la ciudad relativo a la memoria del pasado obrero de Barcelona (Sucari, 2006).

En todo el proceso de crítica y resistencia al 22@ se entendió que el post fordismo, además de comprometer un modo de vida, era capaz de acoger todas las críticas dirigidas hacia su modelo económico e incluirlas en su mismo modelo, en un proceso de captación del impulso.

Zaida Muxí, arquitecta, también añade información acerca de los intereses en reconvertir el territorio del Poblenou como inversión financiera:

Hoy si paseamos por algunas de las ciudades contemporáneas, podemos preguntarnos dónde estamos, porque realmente las ciudades se parecen mucho. La tecnología ha dejado ser una barrera para convertirse en internacional, con lo cual los materiales que utilizamos son muy similares, las arquitecturas también son similares, el tipo de ciudad que se hace también.

¿A qué se debe esto? A que la ciudad se ha convertido en los últimos quince, veinte años en un espacio de inversión financiera, en un momento en que la crisis bursátil por diferentes motivos hace con que la inversión en bolsa no sea tan segura, las ciudades sobre todo zonas fabriles, zonas antiguas, zonas contaminadas, suelen ser espacios muy baratos para comprar, que también quedan muy relacionados con las redes de transporte y comunicación. Entonces, ahí se reúnen nuevas ciudades que responden a unos intereses globales (Entrevista a Zaida Muxí en Sucari, 2006).

Tal como explica Muxí, podemos entender que el rechazo al Plan 22@ estaba relacionado con el tema de la dificultad en el acceso de la vivienda y la creciente preocupación relativa a la especulación inmobiliaria. El rechazo al Plan 22@ generó la unión, el apoyo entre trabajadores de las fábricas, activistas, artivistas, artistas y vecinos. Dentro de lo que fue el movimiento en contra al Plan 22@, el recinto industrial Can Ricart construido en el siglo XIX, previsto para ser derribado por el Plan, se conformó en un epicentro de la lucha en contra del mismo Plan.

El movimiento en contra el 22@

El Plan 22@ afectaba tres ámbitos: el patrimonio industrial del Poblenou, la vivienda, y las actividades económicas y el empleo. El rechazo al Plan 22@ en relación al primer ámbito citado: la destrucción de la memoria histórica obrera y el patrimonio industrial, tuvo como icono de resistencia el recinto fabril Can Ricart. La indignación por

el derribo de Can Ricart fue aumentando conforme el proyecto se iba haciendo realidad, una consecuencia, en parte, de la falta de claridad y presentación del mismo y de sus consecuencias sobre vecinos y trabajadores de la zona, que iban descubriendo poco a poco hasta qué punto el proyecto afectaba sus vidas.

El Ayuntamiento de Barcelona aprobó el 29 de octubre de 2001 el Plan Especial (PERI) del Parque Central, que propuso derribar prácticamente todo el recinto de Can Ricart para construir en su espacio un parque de oficinas de aproximadamente 70.000 m². El proyecto, encargado por el Ayuntamiento al arquitecto Solà Morales, consideraba que no había valores patrimoniales a preservar a excepción de una parte de la nave de la torre, la chimenea (elemento catalogado) y la traza del pasaje del marqués de Santa Isabel (Plataforma Salvem Can Ricart, 2004). Como se verificó, los vecinos no habían sido consultados y tenían una opinión muy diversa sobre cómo se debía tratar el patrimonio industrial de su barrio.

En relación a la vivienda, de entre las diversas reivindicaciones estaba la campaña promovida por el movimiento vecinal “Queremos seguir viviendo en el Poblenou”. A través de ella, reivindicaron que el 50% de los pisos de protección construidos en el barrio fueran prioritariamente para los vecinos a fin de evitar la gentrificación. Tras las negociaciones se llegó al acuerdo de que un tercio de los pisos fuesen para los residentes (Martí, 2005: 99).

En lo que se refiere al ámbito relativo a las políticas de empleo y las actividades económicas que fueron promovidas en la zona, se criticó la relación entre expulsión y relocalización tanto de empresas y actividades económicas como de trabajadores, lo cual, a su vez, hizo emerger dudas acerca de la capacidad del Plan 22@ para generar las 3.500 - 4.000 plazas de trabajo que el propio Plan prometía. Las dudas de su capacidad eran fruto de la falta de políticas destinadas a la formación de los trabajadores de la zona afectada. Además, se denunció que el Plan favorecía a empresas del ámbito de la tecnología de la información y la comunicación relacionadas con la industria armamentística (Ibídem: 100).

Se abrió entonces el debate, en el que el público participó aportando experiencias personales en sus batallas contra el enemigo común, el Ayuntamiento. La mayoría de los asistentes parecía tener una relación directa con algún conflicto derivado del Plan 22@. Se dieron ánimo unos a otros, reconociendo que había que estar preparados para las tácticas del consistorio, siempre nocturnas, silenciosas (Marrero, 2008: 87).

Los movimientos sociales denunciaban que el Plan22@ y el Fórum 2004 estaban ambos vinculados con la industria de guerra y la especulación inmobiliaria, al constatar la complacencia con la que ambos planes materializaban relaciones formales con las empresas vinculadas a la producción armamentística, especialmente relacionadas con las empresas de las Tecnologías de la Información y la necesidad que de éstas tienen estas empresas de armamento, fomentando acciones a fin de mantener de forma continuada la demanda de sus servicios y productos. Por este motivo elaboraron un decálogo anti-Fórum el cual presentaron en el Fórum Social Europeo que se llevó a cabo en París:

Aquesta setmana tindrà lloc a París la trobada del Forum Social Europeu, paral·lelament també es celebrarà l'Assemblea de Moviments socials europeus i la trobada llibertària europea. Aprofitant tots aquests àmbits de coordinació, des de Barcelona, diferents col·lectius que participen en les resistències davant del Fòrum 2004, han elaborat un decàleg amb les 10 raons per estar contra aquesta trobada sobre 'la cultura, la sostenibilitat i la pau' que amaga interessos especulatiu i urbanístics. També hi aniran desenes d'autocars principalment d'universitaris organitzats per la Xarxa de Mobilització Global, que ja va organitzar els viatges a Florència l'any passat i unes jornades a la Universitat de Barcelona el passat cap de setmana (Contra-Infos, 2003 [Núm. 281]).

La Asociación de Vecinos del Poblenou criticó explícitamente y desde un principio el Plan 22@, reclamó la poca participación vecinal y la numerosa afectación a las viviendas. Poco a poco, el panorama se complicó aún más y se formaron dos nuevas asociaciones de oposición al Plan. Por un lado, la Asociación de afectados del 22@, que agrupó parte de los vecinos y vecinas que tenían sus casas y negocios afectados por los sucesivos PERIs. Por el otro, la Coordinadora contra el 22@, que fue formada por sectores juveniles anticapitalistas que reivindicaban el carácter especulativo del plan, la destrucción de empleos y la vinculación de las nuevas empresas tecnológicas con la industria del armamento (Martí, 2005: 98).

El 28 de febrero del 2002 hubo una de las manifestaciones más multitudinarias del Poblenou, que reunió a unas 3.500 personas en contra el PERI Eix-Llacuna. El resultado fue la detención del Plan y su reformulación:

Lograron detener el Plan Especial de Reforma Interior (PERI) Eix-Llacuna. La movilización obligó al Ajuntament de Barcelona (AjB) a negociar un nuevo plan con la Associació de Veïns i Veïnes del Poblenou (AVPN), lo cual enfrentaría a esta última a grupos que cuestionaban el plan en su conjunto, como la CC22@ (Marrero, 2008:42).

Uno de los puntos de interés para esta investigación dentro de lo que fue el movimiento heterogéneo en contra del 22@ está en la Plataforma Salvem Can Ricart, formada por una composición variable de la cual destacamos la asociación de empresarios, artistas, académicos, trabajadores: grupos tradicionalmente escindidos entre sí y con poco en común. La Plataforma Salvem Can Ricart tenía como objetivos la suspensión de los planes urbanísticos, el cuestionamiento del modelo de ciudad, la negociación de indemnizaciones y la recuperación de espacios para la ciudadanía. Combinó la resistencia, la movilización y proyectos alternativos.

Dentro de los diversos colectivos de artistas que apoyaron la lucha por la preservación de Can Ricart, destacamos La Makabra, colectivo que se acabaría instalando en Can Ricart en 2006 tras ser desalojado de su CSO, generando un gran debate en la prensa y poniendo en el orden del día la cuestión de la preservación del patrimonio industrial, el cuestionamiento del modelo Barcelona y del proyecto 22@.

iii. El Fórum Universal de las Culturas

La utilización de la cultura como motor de desarrollo

Como es sabido, una de las características de la actual formalización y desarrollo de la globalización capitalista es la generación e incentivación de la competición entre las ciudades, en el sentido de hacer pertinente la promoción de mega-proyectos para atraer la

inversión, el turismo y las empresas de servicios especializados y de alta tecnología en clave de ciudad.

Esto implica un cambio en las políticas urbanas cuya prioridad se focalizaría en promover proyectos y estimular la acumulación privada de capital, subordinando las políticas sociales a las que impulsan un “desarrollo económico proactivo”. Si bien esta compleja tendencia que acriticamente asumen los gobiernos locales varía en intensidad de una ciudad a otra, los grandes proyectos de remodelación urbana que encubren los grandes eventos como las Olimpiadas, Expos y festivales internacionales, generan en los últimos años dinámicas de oposición (Ibarra y Grau, coord., 2008: 35).

Dentro de este contexto, la cultura fue utilizada como una herramienta estratégica para posicionar la ciudad de Barcelona en relación a otras ciudades. Así como la planificación urbana, la ciudad también tenía una planificación cultural resultado del uso estratégico de la cultura y del trabajo conjunto de geógrafos, urbanistas, economistas y responsables por las políticas públicas para la elaboración de un tipo de planificación urbana que incluyera a la cultura un actor fundamental en las estrategias de regeneración urbana y desarrollo económico.

Una de estas innovaciones ha sido el impulso de la *Agenda 21 de la Cultura*³⁰ que sitúa a la sostenibilidad y la participación como nuevas tendencias de política cultural. Una orientación que se presenta como compatible con la orientación emprendedora, basada en el modelo de ciudad creativa. El apogeo del discurso fue el *Fórum Universal de las Culturas* de 2004 (Sánchez, Rius, y Zarlenga, 2012: 32).

Barcelona, como ya se ha mencionado en capítulos anteriores, se conformó -en continuidad con la política ya iniciada desde alcaldías franquistas, como la de José María de Porcioles- en una ciudad de ferias, congresos³¹ y grandes eventos. Tras el éxito en

³⁰ Para más información consultar la web: Cultura 21 Agenda de la cultura: <http://www.agenda21culture.net/es>

³¹ Dentro de los diversos congresos que se celebran anualmente en Barcelona podemos destacar el Mobile World Congress (MWC), considerado el más importante del mundo en su sector de la tecnología global y la plataforma I+D, se celebra en la ciudad desde el año 2006 y se seguirá celebrando ahí hasta el año 2023.

1992 de las Olimpiadas, se propuso a Barcelona como *Capital Europea de la Cultura* en 2001, y como consecuencia del fracaso de la postulación de Barcelona a esta candidatura se llevó a cabo la ejecución en 2004 del Fórum Universal de las Culturas.

Fue así como Pasqual Maragall, alcalde de Barcelona en 1996, propuso la celebración de un gran acontecimiento cultural en la ciudad durante el año 2004. A finales del año siguiente, noviembre de 1997, en la 29ª Conferencia General de la Unesco se aprobó el proyecto del Fórum Barcelona 2004 por unanimidad. La iniciativa fue impulsada por Joan Clos, el cual dio continuidad al proyecto de Maragall para prolongar la avenida Diagonal hasta el mar y promovió la llamada “recuperación” del litoral desde el Poblenou al Besòs. De hecho, lo que se hizo fue ajustar el mismo proyecto y equipo antes postulado para llevar a cabo la candidatura de Barcelona como *Capital Europea de la Cultura* en 2001. Dentro del proyecto de reforma urbanística también se incluyó el Plan 22@. El proyecto, en su momento, contó con la complicidad de las tres administraciones clave: La central, bajo el gobierno de José María Aznar; la Generalitat, con Jordi Pujol, y el Ayuntamiento, con Joan Clos.

El Fórum de las Culturas, que se presentó como un gran evento itinerante y mundial, centrado en la cultura y la promoción de la paz, la diversidad cultural y la sostenibilidad, fue realizado en Barcelona en 2004.

Posteriormente a la realización del evento en Barcelona, el legado del Fórum quedó bajo la administración del Ayuntamiento de Barcelona y, en concreto, depositado en una fundación que designó la sede de la siguiente edición del encuentro: en Monterrey (México) en 2007, donde se evidenció el fracaso de la iniciativa que recibió en aquella edición poco más de un millón de visitantes, casi todos mexicanos (Romero, 2010: 318). Posteriormente se realizaron otras ediciones igualmente sin éxito.

En la página web oficial del Fórum se presenta la edición de Barcelona en 2004 con destacado optimismo:

En un recinto de 40 hectáreas, con más de 3,3 millones de visitas, el lenguaje común fue la música, la danza, el teatro, el cine, los talleres, los juegos, las exposiciones, las ideas y las buenas prácticas. Barcelona experimentó en 2004 un verano cultural

único y sus ciudadanos inauguraron un proyecto de renovación urbana nunca antes considerado: una planta de tratamiento de aguas residuales, una planta incineradora de residuos y un área degradada fueron reconstruidas para crear un espacio público sostenible, con nuevas playas e infraestructuras al servicio de un evento cultural (Fundació Fórum Universal de las Culturas, 2004).

En cambio, la realidad no fue tan favorable, personalidades destacadas del mundo de la cultura como Susan Sontag, Naomi Klein y Noam Chomsky rechazaron participar en la cita. En el ámbito económico tampoco el evento recibió la afluencia de público prevista: se esperaban unos cinco millones de visitantes y no alcanzó los tres y medio, generó un déficit de alrededor de 400.000 euros, pero sin embargo por otro lado las empresas bancarias, constructoras y especialmente del sector inmobiliario y hotelero resultaron beneficiadas (Romero, 2010: 317).

En cambio, el dossier *El Compromís de Barcelona*, en el cual los promotores del Fórum presentaban una declaración de compromiso de la ciudad basada en el “sentir de muchos ciudadanos y ciudadanas” que habían participado en el evento en su primera edición, presentaba una visión muy distante, cuando no opuesta, al sentir –y expresar- de muchos sectores de la ciudadanía. Esta declaración de compromiso de la ciudad fue presentada en la Ceremonia de clausura del evento en Barcelona, el 26 de septiembre de 2004:

Nosotros, mujeres, hombres; niños, jóvenes, adultos; con diferentes intereses, conocimientos, creencias y visiones del mundo; procedentes de ciudades grandes y pequeñas, de pueblos y aldeas; desde 180 países de los cinco continentes; individualmente o agrupados en asociaciones y entidades; participantes en movimientos sociales, culturales, religiosos y políticos; representante organizaciones humanitarias, solidarias y cooperativas; actores de la sociedad civil internacional; con el apoyo del sistema de Naciones Unidas, las asociaciones de ciudades, sindicatos, empresas, universidades, fundaciones, medios de comunicación y autoridades locales.

Nosotros nos hemos encontrado, durante 141 días, para ver, presentar, debatir, escuchar, crear, disfrutar, disentir y acordar sobre las cosas que nos importan, presentando propuestas e iniciativas, adoptando acuerdos y compromisos, suscribiendo manifiestos y declaraciones, concretando proyectos a favor de la paz, de un desarrollo más sostenible y de la diversidad cultural.

Nosotros valoramos el Fórum Universal de las Culturas - Barcelona 2004 como una nueva oportunidad para conocer y participar en la resolución de los problemas

actuales del mundo, como una experiencia para llegar, a través de la palabra y el encuentro, a nuevos niveles de conocimiento y de acción a favor de un mundo mejor (Fórum Barcelona 2004, s.f.).

A su vez, la reforma urbana asociada al evento también fue muy criticada, antes, durante y a posteriori. Las críticas atacaban el bajo enfoque ecológico del proyecto en claro desacuerdo con los principios presentados por el propio evento: desde este punto de vista, el Fórum fue apenas la excusa para la reforma urbana “pendiente” en relación de la que llegó a llevarse a cabo en 1992. Otra cuestión era que, aunque se llegaron a llevar a cabo bajo el paraguas del Fórum la construcción del Centre Internacional de Convencions, un geriátrico y el Campus Diagonal-Besòs de la Universitat Politècnica, en relación a los resultados urbanísticos y sociales pretendidos no se consideró justificable que se hubiesen destinado globalmente 2.000 millones de euros. Muchas críticas fueron publicadas en la prensa, dejando en evidencia el malestar de la opinión pública (Suñe, 2017; Pérez, 2017).

Porque no todo se ha hecho bien. Que la carrera para situarse en la escena internacional no tuviera en cuenta necesidades más urgentes de los ciudadanos, que los recursos, siempre escasos, se aplicaran a inversiones que se consideraron prioritarias por su repercusión internacional (Fórum...) en lugar de a otras más sociales y necesarias para los ciudadanos, debe ser motivo de reflexión. Necesidades vivamente sentidas, como la provisión de vivienda, la educación, la convivencia o la cohesión social, no han sido suficientemente atendidas, según han manifestado numerosos observadores (Capel, 2010:181).

En fin, el Fórum se acaba constituyendo como ejemplo de la utilización por parte de las instituciones y políticas culturales de la noción de cultura con criterios del marketing para políticas de desarrollo urbano a partir de grandes eventos, deviniendo en un espectáculo grandilocuente al servicio de los intereses políticos y económicos de sus promotores.

Un ejemplo es el Fórum Universal de las Culturas 2004, que estos días está abierto en Barcelona. Se trata de un evento populista que usa la cultura como legitimación de una intervención urbanística de gran escala. Parece que Barcelona tiene experiencia en este tipo de discursos y acciones. El célebre “Modelo Barcelona” es

en buena medida el resultado de tal experiencia. Es obvio decir y entender que los movimientos sociales de la ciudad están en contra de tal evento en la medida que fetichiza y cosifica las luchas políticas y los conflictos reales de la ciudad bajo una retórica de fraternidad universal que no engaña a nadie (Ribalta, 2004).

Los movimientos anti-Fórum

Diferente de las Olimpiadas de 1992, el Fórum no obtuvo el apoyo generalizado de la población. Fuera por la falta de participación en la concepción del proyecto, por la falta de honestidad evidente del mismo, el hecho es que, desde que fue anunciado en 1996, diversos colectivos manifestaron su desacuerdo. Seguramente una de las primeras iniciativas organizadas enfocadas a querer “contribuir” a los festejos de 2004 fue la Oficina 2004 que abrió sus puertas 1998 en la calle Avinyó número 15, como ya se ha apuntado anteriormente.

Arreciaban las críticas: en el año 2000 se denunció que Endesa, empresa financiadora del Fórum, estaba llevando a cabo un proyecto que conllevaba la destrucción del medio ambiente en Chile, perjudicando en especial la comunidad indígena mapuche (The Ecologist en Col·lectiu Ariadna Pi et al., 2004: 81).

También en 2001 el colectivo de arquitectos Pilar Prim cuestiona el Fórum y la necesidad de la construcción de sus estructuras y ofrece una contra propuesta:

Proponemos, como sustitutivo al 2004, organizar una ‘ciudad abierta’ que no necesita ni de malabarismos en la definición de su contenido ni de las exposiciones previstas. Su contenido es su celebración y su escenario no es otro que la ciudad entera redefinida por un marco único e irrepetible en el que se modifiquen algunas de sus actuales circunstancias. Nuestra propuesta consta de tres puntos: la eliminación del tráfico de vehículos privados, la ausencia de programación televisiva durante su celebración y la utilización de cualquier espacio de reunión existente hoy en la ciudad para alojar las actividades suscitadas (Pilar Prim en Col·lectiu Ariadna Pi et al., 2004:86).

Terminan su texto con:

El Colectivo piensa que los ciudadanos somos más ‘propietarios’ de los edificios de nuestra ciudad que los promotores de este tipo de grandes negocios inmobiliarios.

De esta manera, se defienden los lugares primigenios de una ciudad; la calle, la plaza, el comercio cercano, el autobús y el metro, las escuelas o los bares son los lugares idóneos para la producción de la cultura que nosotros queremos (Ibídem: 89).

De igual modo, en 2001 la Federación de Asociaciones de Vecinos de Barcelona (FAVB) declaró que no colaboraría con el Fórum debido a la falta de respeto y consideración a sus demandas: consideraban que se requería su participación por una cuestión puramente de imagen. Esta declaración repercutió en la toma de posición de intelectuales de la ciudad como Josep Caminal, director general del Teatre Liceu, que tenía que ser máximo responsable del Fórum, y Josep Ramoneda, director del Centro de Cultura Contemporánea, que había sido convocado como uno de los sabios que gestionarían los contenidos del acontecimiento: ambos, decidieron no participar en el Fórum; también se retiró la prestigiosa Escuela de Cultura de Paz de la Universidad de Barcelona, además muchas entidades sociales, ONGs, agrupaciones solidarias, sindicatos y otras asociaciones que no estaban satisfechas con la falta de apertura a la participación en el Fórum, que apenas les ofrecía un minúsculo y precario *stand* en la Plaza Cívica –un espacio abierto, sito en el interior de la infraestructura del Fórum- y la coordinación de alguna actividad menor (Pujadas, 2001: 199).

Barcelona, en canvi, ja va demostrar a la contra cimera del Banc Mundial del juny de 2001 i a la cimera europea del març de 2002, que vol Fòrums oberts, participatius i sense censures ni barreres. Es el mateix que van demostrar els centenars de milers de persones reunides aquest novembre a Florència en el Fòrum Social Europeu. Les administracions havien d'entendre que no poden controlar ni teledirigir un debat social plantejat en termes de pau, sostenibilitat i diversitat cultural. Si s'entestés a descafeïnar-lo o a manipular-lo en funció d'interessos especulatius i d'equilibris electoralistes, corren el risc que el Fòrum Social Mediterrani convocat a Barcelona la tardor del 2003 robi la cartera al Fòrum 2004 i desbordi els seus plantejaments (Andreu, 2002).

Más adelante, en 2002, el IX Congreso de Antropología de la FAAEE, organizado por el Instituto Catalán de Antropología, ICA, reunió en Barcelona a más de seiscientos estudiosos de las culturas provenientes veinte países. El tema central del encuentro fue el estudio de las relaciones entre cultura y política y los usos políticos de la diversidad

cultural. En el acto de clausura los congresistas aprobaron una declaración en la cual expresaron su rechazo a la utilización de un discurso a propósito de la diferencia entre culturas como base ideológica de políticas migratorias discriminatorias, que no se rigen por el respeto a los derechos humanos fundamentales, sino por lo contrario, que están asentadas en la injusticia, la explotación y la brutalidad. Además, dejaron patente su preocupación frente a la posibilidad de que el Fórum 2004 no pasase de ser un “espectáculo tan grandilocuente como vacío, al servicio de los intereses políticos y económicos de sus promotores” (Col·lectiu Ariadna Pi et al., 2004: 113-117).

Posteriormente al Congreso, Delgado publicó un artículo, en El País, en el cual citó incongruencias que deberían ser resueltas antes de promover el encuentro fraternal, ejemplificando la existencia de Centros de Internamiento para Extranjeros, CIEs. Sin olvidar que en el 2000 había entrado en vigor la nueva ley de extranjería, la cual dificultaba el tan anunciado multiculturalismo dejando en evidencia la incongruencia del proyecto del Fórum. Por último, denunciaba la evidencia de que uno de los objetivos del encuentro era la excusa para una reforma urbana, además, higienista:

El Fórum 2004 hubiera podido ser a lo mejor una ocasión para el debate social e intelectual que hiciera el elogio de la pluralidad y la denuncia de la desigualdad, pero las cosas no apuntan en esa dirección. Demasiadas instituciones, demasiadas multinacionales y demasiado dinero para creer que el Fórum pueda ser, como mucho, otra cosa que un gran parque temático al que se invitará a todo tipo de capitostes y gurús, y en que la diversidad humana será exhibida como un grandioso y amable show de luz y de color. Un circo (Delgado, 2002).

Por otro lado, la disidencia estaba mucho más organizada y arropada que cuando ocurrieron las reformas urbanas para las olimpiadas de 1992. A fin de facilitar el acceso a la información y agilizar la coordinación de propuestas, se abrió en Indymedia Barcelona un espacio permanente de contra información y acción. A través de esta plataforma era posible acceder a una infinidad de artículos y documentos, publicaciones e informaciones acerca de encuentros, convocatorias, charlas, talleres, debates, y acciones que se coordinaron en contra del Fórum, como por ejemplo un listado de quién participaba y quién no en el Fórum, lo que por ejemplo ponía en evidencia las posturas y compromisos

políticos de cada cual (se puede consultar este listado en anexo a este capítulo³²). De las diversas acciones llevadas a cabo en contra del Fórum citamos las más relevantes en relación al arte de acción política:

- 23/07/2003 Segundo comunicado CSO Les Naus denuncia al Fórum
- 10/2003 Diez Razones Para No Ir Al Fórum manifiesto elaborado en por la Asamblea de Resistències al Fórum 2004
- 11/2003 a Mapa ¿De qué va realmente el Fórum?
- 03/2004 Realizado en tres meses de talleres colectivos
- 2003 Esperando La Lluvia Artículo traducido en varios idiomas que explica las premisas del Fórum 2004
- 2004 Publicación gratuita: La otra cara del “Fòrum de les Cultures S.A.” Producido por la Asamblea de Resistències al Fórum, Espai en Blanc y el Colectivo Ariadna Pi
- 2004 Publicación de Barcelona Marca Registrada: Un Modelo A Desarmar.
- 21/01/2004 Acto - Fórum 2004: La Gran Impostura.
- 03/2004 Distribución gratuita: MAPA: ¿De qué va realmente el Fórum?
- 29/04/2004 Acción - Desmantelemos la Indra.
- 01/05/2004 MayDay Parade en Barcelona.
- 18/07/2004 Acción: Paterada al Fórum³³

Adentrándonos en las acciones de rechazo al Fórum, hemos tomado como punto de partida el libro *La otra cara del “Fòrum de les Cultures S.A”* producido entre varios actores, publicado gratuitamente por Edicions Bellaterra y distribuido gratuitamente en diversas acciones. Nos parece fundamental desbrozar esta publicación y resaltar cada uno de sus capítulos, definatorio de sus reivindicaciones y denuncias frente a un evento que no pudieron parar, pero del que fue posible poner en evidencia su falacia.

Comencemos por el principio del mismo libro: *Diez Razones Para No Ir Al Fórum*, listado elaborado por la Asamblea De Resistències Al Fórum 2004:

³² Se observó que diversos sitios web citados por los más diversos grupos activistas que actuaron en contra del Fórum están actualmente desactivados, como por ejemplo el muy citado: www.fotut2004.org y www.barcelona.com/.

³³ Okupación del recinto del Fórum de les Culturas en un asalto popular por tierra, mar y aire.

1. La especulación³⁴.
2. El modelo de ciudad promocionado³⁵.
3. Las agresiones al medio ambiente³⁶.
4. Por sus patrocinadores políticos y económicos³⁷.
5. Porque estaba organizado por aquellos que hacen ilegal la inmigración³⁸.
6. Porque está apoyado por la economía de la guerra³⁹.
7. Porque está organizado por aquellos que tratan los problemas sociales con represión⁴⁰.
8. Porque el Fórum no es participativo y el diálogo es una farsa⁴¹.
9. Porque para el Fórum la multiculturalidad es un cuento de hadas de la globalización⁴².
10. Porque para ellos la cultura y los valores son una mercancía.

Esta última razón para no ir al Fórum engloba todas las otras y delata el carácter comercial del evento:

³⁴ Delataban que el Ayuntamiento priorizó intereses económicos y privados frente a las necesidades sociales de la ciudad (Col·lectiu Ariadna Pi et al., 2004:9).

³⁵ Denunciaban que el evento que favorecía un modelo de ciudad escenario en donde se olvidaban las necesidades sociales de sus habitantes en favor del sector turístico (Ibídem: 9).

³⁶ Se hizo evidente que el Fórum no pasaba de un evento retórico ya en el proceso de construcción del recinto del evento y en todo el proceso de regeneración urbana entorno al mismo. Se hicieron edificios sin materiales ecológicos o sin el uso de energías renovables para su mantenimiento: “Edificis no bioclimàtics grans consumidors d’energia, la gran majoria de materials no ecològics, grans consums innecessaris d’aigua, instal·lacions d’energies renovables de cara a la galeria i no integrades a l’entorn i no pensada per suplir el que no aconsegueix l’energia solar passiva i aprofitar els excedents en microxarxes i emmagatzament estacionals” (Ibídem: 10).

³⁷ Los socios económicos y las empresas fueron denunciados diversas veces por agresiones al medio ambiente a pueblos indígenas, además de colaborar con la economía de guerra y el neo imperialismo (Ibídem: 11).

³⁸ En este punto se relata que la incoherencia del Fórum se hacía evidente al ser la Generalitat, el Ayuntamiento y el Estado, organizadores entre otros del Fórum, responsables de la aprobación de las leyes de extranjería y de una situación en la que ser inmigrante es ser ilegal (Ibídem: 11).

³⁹ Defiende que más una vez resultaba absolutamente evidente que el Fórum se trataba de pura retórica propagandista, siendo socios y patrocinadores del evento empresas como Indra, puntera en la industria del armamento; y El Corte Inglés, Iberia, La Caixa y Telefónica, inversoras en tecnología militar (Ibídem: 11).

⁴⁰ La Asamblea de Resistències al Fórum delataba que justamente la Generalitat, el Ayuntamiento y el Estado, ante conflictos sociales por situaciones de injusticia acostumbraría a basar su reacción en la intervención policial (Ibídem: 12).

⁴¹ El Fórum desde su concepción fue un proyecto hecho desde arriba hacia abajo sin abertura a la crítica ciudadana y a sus propuestas, su “carácter abierto” habría sido siempre una cuestión de marketing del evento (Ibídem: 12).

⁴² La Asamblea de Resistències al Fórum denunciaba en este punto que incluso la comunidad gitana, ubicada en el barrio de La Mina cercano al recinto del evento tuvo su entrada vetada en el Fórum multicultural (Ibídem: 13).

El Fòrum llença un missatge clar: Barcelona és la seva cultura. Quan el Fòrum apel·la a la creativitat de les gents de Barcelona, les ven com a imatge de marca que utilitzarà el sector turístic. Però per fer això viu de la cultura de la política: de l'esperit crític, de la creativitat antagonista, la rebel·lia que els moviments socials seguiran reivindicant. La paraula cultura els serveix així per disfressar els conflictes de la ciutat i, en un acte de total hipocresia, convertir-los en eslògan turístic: Barcelona, capital de la pau. No consentirem que se'ns utilitzi de figurants de Barcelona convertida en un parc temàtic que mai no pot contemplar la verdadera diversitat (Col·lectiu Ariadna Pi et al., 2004: 13).

Espai en Blanc asumió la autoría del siguiente capítulo de la publicación, titulado: *Barcelona 2004: El Fascismo Postmoderno*, que describe el proceso de construcción de la marca Barcelona, hecho, desde su punto de vista, desde la óptica de la economía globalizada, resultante de procesos que se desencadenaron a partir de 1989 con la caída de la URSS y que conllevaron a una gran transformación que conlleva dos rasgos principales: “La desarticulación de la clase trabajadora como sujeto político y la identificación entre realidad y capitalismo” (Aibar et al., 2004: 1).

Dando continuidad a su análisis del evento, Espai en Blanc definía el Fórum como una gran estrategia de marketing:

Hay que reconocer que el Fórum Universal de las Culturas que se celebra en Barcelona durante el año 2004 constituye una auténtica novedad. Ni es una variante de las antiguas Exposiciones Universales ni tampoco un espectáculo como los Juegos Olímpicos. Desde el día mismo en que fue anunciado y a lo largo de todos estos años hemos visto las enormes dificultades que encerraba su definición. (...) Sin duda que esa dificultad tenía una causa, una razón que las autoridades, sin embargo, nunca han querido admitir. Digámoslo con claridad: el Fórum Universal de las Culturas no es más que el modo de vender la marca Barcelona. ¿Pero cómo hacerlo sin decir que se trata justamente de eso? He ahí la fuente del problema (Ibídem, 5).

Las acciones en contra del Fórum

Comunicado del CSO Les Naus

En un comunicado, el CSO Les Naus, espacio dedicado a actividades artísticas que estaba pendiente de sufrir un desalojo, cuestionó la validez de realizar justamente en

Barcelona el Fórum de las Culturas, ya que “como cualquier otra ciudad, es un campo de batalla” en la cual cada día sus ciudadanos se enfrentan a guerras cotidianas frente a la precariedad laboral, el control social, la ley de extranjería, la violencia en contra de las mujeres, la especulación inmobiliaria. “Resulta cínico que el desalojo de un centro social donde se desarrollan actividades culturales sirva de aperitivo, uno más, a las celebraciones del año 2004, el año del llamado ‘Fórum de las Culturas’” (Les Naus, 23/07/2003).

Acto en contra del Fórum

Bajo el título de *Fórum 2004: La Gran Impostura*, se realizó en Barcelona, el 21 de enero de 2004, un acto en contra del Fórum. Fue un éxito absoluto, con el aforo completo del Ateneu Barcelonés que obligó incluso a que los organizadores tuviesen que limitar el acceso de parte de las personas que querían asistir. El evento, organizado por el Col·lectiu Ariadna Pi del Instituto Catalá de Antropología, la Asociación Antropologías y la Asamblea de Resistencias al Fórum 2004, consistió en un debate justamente sobre las incongruencias del Fórum y en el que participaron el historiador Bernat Muniesa, el antropólogo Manuel Delgado y el filósofo Santiago López Petit. En este acto no se distribuyó el libro *La otra cara del “Fòrum de les Cultures S.A.”*.

Mapa ¿De qué va realmente el Fórum?

A partir de noviembre de 2003, diversos colectivos y movimientos sociales de Barcelona contrarios al Fórum se reunieron en diversos espacios, uno de los cuales, la Sala Conservas, ya citada previamente. Intercambiaron información y experiencias que se plasmaron en forma de mapa, entendido como una herramienta más de denuncia. Diversos textos incorporados en el formato e infografías de los mapas, denunciaban las contradicciones entre los valores del Fórum y las empresas e instituciones patrocinadoras del evento. Además, en el mapa se señalaron los conflictos relacionados con la sostenibilidad ecológica, la especulación, la inmigración, entre otros, que tenían lugar en

la ciudad cotidianamente (Xnet, 2004). El mapa fue difundido a través de la red y distribuido gratuitamente en diversos eventos y lugares a partir de marzo de 2004.

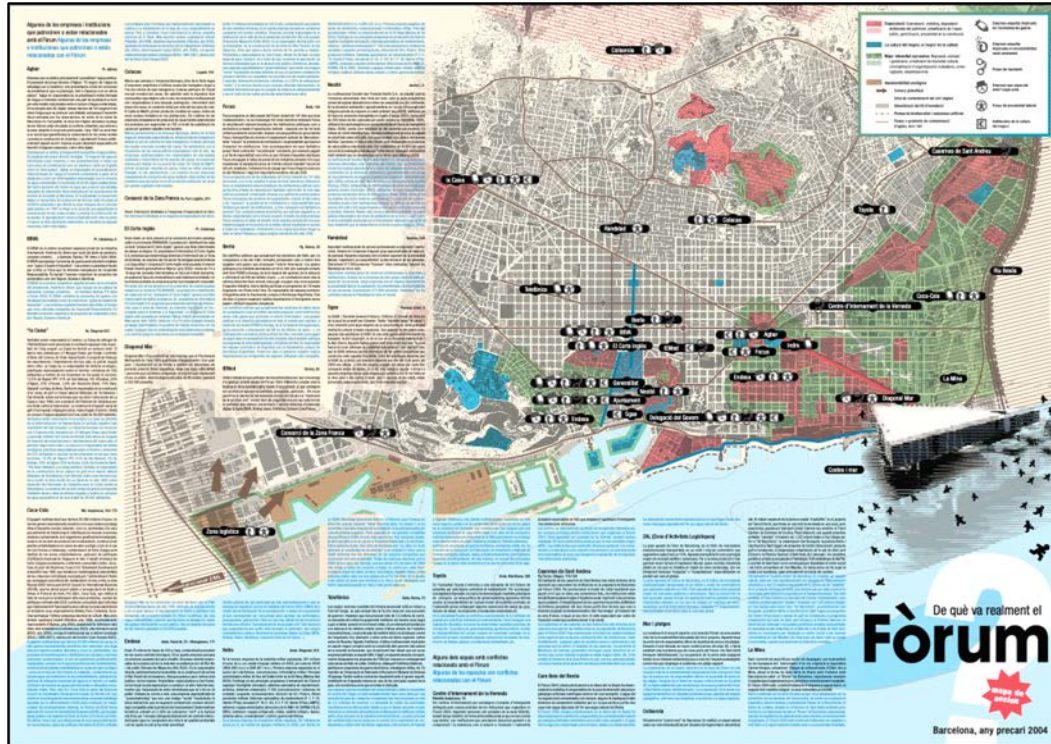


Figura nº 15: Imagen del mapa: *¿De qué va realmente el Fórum?*
Trabajo colectivo de varios grupos contra el Fórum de las Culturas 2004 (Xnet, s.f.)

Simona Levi relata su experiencia en relación a la construcción de esta herramienta:

Entonces en 2004 trabajamos, fue un momento muy bonito, porque alrededor del proyecto del mapa, también de otras cosas, pero concretamente el proyecto del mapa, que era el mapa contra el Fórum.

(...)

El mapa fue un hilo de conexión de muchos colectivos, hicimos un mapa de Barcelona de la gente que patrocinaba el Fórum que se titulaba Qué es realmente el Fórum. O sea, qué es que realmente se promocionaba en la ciudad. Había Indra, fábrica de armas: hicimos también una ocupación de Indra, esto estaba organizado más por los okupas. Construimos todos juntos este mapa que duró muchísimo (cinco meses de trabajo) pero sirvió para que cada colectivo... Los anti militaristas portaron información para hacer el mapa, cada colectivo aportaba su material, los okupas su material e hicimos un mapa que es muy chulo. Un mapa que luego se daba en cada acción. Cuando se okupó Indra se daba este mapa como explicación.

En la Paterada hay una escena, no sé si has visto el video, que a la gente en la playa se les reparte el mapa (Entrevista a Simona Levi, 29/03/2016).

Presentación del libro *La otra cara del “Fòrum de les Cultures, S.A.”*

En continuación del primer acto en contra del Fórum en el Ateneu Barcelonés, el 30 de abril de 2004, a las 19:30 horas, en el Pati de Lletres de la Universitat de Barcelona, se hizo una presentación del libro *La otra cara del “Fòrum de les Cultures, S.A.”* y la distribución gratuita del mismo, interviniendo nuevamente en el acto: Bernat Muniesa, Manuel Delgado y Santiago López Petit (Col·lectiu Ariadna Pi de l'ICA 20/04/2004).

Forumatón

El Forumatón era una acción política con un desdoblamiento en las redes que partía del dispositivo fotográfico, de hecho, su nombre es resultado del juego de palabras tomado de las maquinas conocidas como “fotomatón”, distribuidas por las ciudades para que las personas puedan hacerse fotografías de pequeño formato, que son impresas de inmediato.

Ofertas especiales: “asista a los diálogos gratis y si no le gustan le ponemos la Eurocopa”, “báñese en nuestra playa artificial por el mismo precio” (21 Euros), “siéntase un guerrero de Xian” (aunque no sepa qué demonios es eso), y aun así: *¿por qué nadie va al Fórum?*. Últimamente, mucha gente se está haciendo esta pregunta. El 19 de Junio, el Forumatón ha empezado a salir a la calle en busca de respuestas: turistas, estudiantes, trabajadores precarios, inmigrantes, jóvenes adolescentes, niños, ancianos, familias enteras... y tú, ¿todavía no has posado contra el Fórum? (Forumatón, s.f.).

Jugando con la poca afluencia al Fórum, un grupo de personas, entre estas Leónidas Martín, generaron este dispositivo fotográfico participativo, el Forumatón⁴³, en el cual las personas podrían expresar por qué no querían ir al Fórum, el dispositivo actuó en las calles de Barcelona en diversas ocasiones, once exactamente. La primera sesión se

⁴³Para ver más imágenes del Forumatón consultar el Flickr de Leónidas Martín: <https://www.flickr.com/photos/leodecerca/581336768/>

hizo en el Portal del Ángel el 19 de junio de 2004; le siguió una sesión el 26 de junio en la Barceloneta; otra el 3 de julio delante del mercado municipal de la Boquería; el 10 de julio en Badalona; el 17 de julio en la Rambla del Raval; también el mismo día se hizo en la Rambla del Poblenou; el 18 de julio a la vez que se organizaba la Paterada en la Nova Mar Bella; en Santa Coloma el 24 de julio; una edición especial feminista del dispositivo en el mercado municipal Santa Catarina el 26 de julio; una sesión en la “frontera del Fórum” el 4 de septiembre, sesión en la cual se ve en las fotos hechas este día una valla que hace evidente el carácter excluyente del Fórum de las Culturas. La última sesión se hizo en la plaza Sant Jaume de Barcelona el 23 de septiembre. Leónidas nos habló un poco acerca del dispositivo:

En el camino hicimos manifestaciones contra acontecimientos que no nos gustaban como el Fòrum de les Cultures, creamos dispositivos muy creativos como el Fòrumatón. Gente posando con frases que las colgábamos en internet y las más votadas las poníamos, salíamos a los sitios más tal... lo conoces, ¿no? El Mapa. El Mapa que lo titulamos *¿De qué va realmente el Fòrum?* Bueno, íbamos haciendo estas cosas (Entrevista a Leónidas Martín, 9/03/2016).

El mismo dispositivo volvió a ser utilizado en 2006 como parte de la campaña V de Vivienda⁴⁴.

Desmantelamos la sede de INDRA, empresa patrocinadora del Fórum

En la tarde del 29 de abril de 2004, la sede de Indra fue inspeccionada por una cuarentena de inspectores de armas de destrucción masiva. Una acción en la cual participaron cerca de cien personas y fue considerada por muchos como la primera acción en contra del Fórum, al menos así fue como se comunicó en diversas páginas electrónicas consultadas (Indymedia, Xnet, Forumbarcelona2004, entre otras) en las cuales se publicó el relato de la acción. Esta es una pequeña parte:

Cuarenta inspectores de la Asamblea Permanente contra la Guerra han accedido hoy a la sede de Indra para proceder al desmantelamiento de sus instalaciones y a

⁴⁴ En el capítulo V.v desarrollamos la historia de la campaña V de Vivienda con mayor profundidad.

intervenir sus armas de destrucción masiva. Indra, uno de los principales patrocinadores del Fórum 2004, es la tercera empresa militar española por facturación, y la primera de electrónica militar. La Asamblea Permanente contra la Guerra se propone señalar a los principales actores de la Guerra Global, investigar y hacer pública su exacta implicación en la economía de guerra y desmantelar completamente sus centros de operaciones”.

(...)

Indra, finalmente, colabora íntimamente con el Fórum 2004. Esta empresa es la patrocinadora de Consultoria, Serveis i Solucions en Tecnologies de la Informació del evento y será la encargada de implantar sistemas y servicios tecnológicos que den cobertura a sus actividades. El Fórum 2004 se encuentra por lo tanto directamente implicado en la política de guerra. En primer lugar, el Fórum es la fiesta de la sostenibilidad, entendida como medio para sostener la precariedad generalizada. En segundo lugar, es la fiesta de la diversidad cultural. El concepto de cultura se plantea como sustituto directo del de raza. De este modo se explica la guerra como un conflicto entre culturas (adaptación socialdemócrata del famoso “choque de civilizaciones”) y no como un entramado global de control económico y político. Finalmente, el Fórum es la fiesta de la paz, paz de los vencedores impuesta por las armas (Fórum Barcelona, 2017).

Con esta acción, firmada por la Asamblea Permanente contra la Guerra, sus impulsores, entre estos Miles de Viviendas, querían poner en evidencia el aspecto comercial de la guerra, mostrando que la misma no es una forma extrema de resolución de conflictos que se dan de forma inexplicable, sino que es parte de un complejo militar-industrial que tiene actores concretos.

La Paterada

Grupos contrarios al Fórum, entre los cuales okupas y otros colectivos de la ciudad catalana, realizaron el 18 de julio de 2004 una protesta conocida como Paterada, nombre elegido en clara alusión a las pateras de todos aquellos que arriesgan sus vidas para cruzar el estrecho de Gibraltar en busca un mundo mejor.



Figura nº16: Cartel de difusió de la Paterada (Pateras urbanas, 2004)

Exactamente no sabemos cuándo se empezaron los preparativos para esta acción, lo que hemos podido verificar es que el lunes 12 de julio de 2004, a las 19 horas, en el Espai Obert, se llevó a cabo una asamblea para prepararla. También, a través de la entrevista realizada a Gala Pin, confirmamos la involucración de la okupación Miles de Viviendas, que en este momento estaba en la calle Sardenya, en la organización de la acción y que también se hicieron reuniones en su espacio: “Aquí también se hace la acción *Paterem el Fòrum*, de ir al Fòrum en pateras, que venía de un colectivo pequeño de artistas que no estaba en Miles...pero que nos venía a proponer. Eran, pues, bueno, acciones creativas...” (Entrevista a Gala Pin 14/06/2017).

La acción consistió en okupar el Fòrum por tierra, mar y aire con el objetivo de denunciar la especulación y la falta de diálogo del evento. Algunos de los participantes acudieron al Fòrum por tierra (entre estos Manuel Delgado), negociando su entrada

forzosamente gratuita en los tornos de entrada. Un único participante acudió en parapente, haciendo valer la invasión al Fórum por el aire (Delgado, 2014). La mayoría de los participantes en la acción, cientos de personas, iniciaron la acción a partir de las diez de la mañana en la playa de la Nova Mar Bella. A las doce y media, en un ambiente festivo y en medio de un notable oleaje, los participantes de la acción por mar accedieron al recinto usando embarcaciones construidas con flotadores, aletas, colchonetas, bidones, restos de obras como maderas o plásticos reciclados entre otros muchos materiales. Incluso, alguno acudió al recinto de Fórum a nado, realizando para ello un recorrido de tres kilómetros hasta su destino, el puerto de Sant Adrià del Besós, ya en el interior del recinto. “Todo el recorrido por mar que han realizado los activistas ha estado custodiado por cuatro lanchas de la Guardia Civil, así como por tres helicópteros” (*Europa Press*, 18/07/2004). Un amplio dispositivo de seguridad no pudo frenar a los manifestantes acuáticos. “A la cita no quiso faltar el Forumatón donde la gente pudo posar en contra del archiconocido evento de la paz y las culturas” (QSVT, 2004). Además, se repartieron los mapas *¿De qué va realmente el Fórum?* (Entrevista a Simona Levi, 29/03/2016).

De entre los colectivos participantes en la acción estaban: Ariadna Pi, La Banca Rota (Casa Okupada), Colectivo De Hospitalet, Asamblea de Jóvenes de Gelida, Fucking Clos (un grupo de anarquistas radicales), Can Masdeu, entre muchos otros, de los cuales destacamos algunos detalles:

Col.lectiu de Solidaritat amb la Rebel.lió Zapatista de Barcelona

Su patera simbolizaba la presencia de los *indygenas* en esta acción de denuncia. El nombre de la “embarcación”: La Zapatera. Estaba hecha de cámaras de ruedas de camión y palés de madera.

Zodiag

Esta patera se auto asignó la responsabilidad de rescatar a los cansados, e iban de detrás de todas las pateras. Llevaban un teléfono móvil y un médico a bordo.

Miles De Viviendas:

Vinieron a manifestarse en contra del Fórum con una “patera” hecha de madera y plástico.

Hamsa

Este participaron con una embarcación hecha de barreras de autopista y materiales reciclados de obras.

(Rojo y Negro, 2004)⁴⁵

Se ha podido acceder a diversas conversaciones publicadas en Indymedia Barcelona acerca de la acción. Hubo activistas que se sintieron insatisfechos por algunos episodios relacionados la llegada de las pateras en el Fórum y la relación de los activistas con los trabajadores del evento, dando a entender que hubo algún que otro conflicto. Los activistas manifestaban en sus mensajes que se debía tener un posicionamiento impecable en relación a los trabajadores precarios del evento, que por otra parte no eran responsables de aquello contra lo que se actuaba.

Otros activistas también lamentaron que posteriormente a la acción en la playa, esta quedó sucia por trozos de pateras, haciendo de los activistas sujetos tan sucios como aquellos a quienes denunciaban.

A continuación, un “contra-relato” bastante completo de la acción, publicado en Indymedia Barcelona por “dhghem”, que se mostró indignado/a por la forma como los medios de comunicación de masas habían retratado la acción. En respuesta, realizó una crónica de la acción desde dentro, de la que reproducimos algunos párrafos:

Los piratas de Hamsa y Miles de Viviendas se comportaron fenomenal en la manifestación, usaron la imaginación y rechazaron la violencia excepto para defenderse de las porras. Los criminalizaron y los trataron de saqueadores en los medios. Siguieron actuando para protestar por su situación y okuparon pacíficamente las sedes de ICV, ERC y PSC. Ahora los han desalojado...

La protesta se inició en la playa de la nova Mar Bella en un ambiente festivo. Las pateras entraron en el agua rodeadas de diversas embarcaciones de la Guardia Civil lo que junto con el oleaje provocó que muchas pateras se hundieran, aun así continuaron la protesta a nado, mientras la guardia civil les increpaba: “Depongan su

⁴⁵ Crónicas muy similares están disponibles en <http://www.quesevayantodos.net> y <http://barcelona.indymedia.org>

actitud; el estado de la mar y las olas son peligrosos”. Los helicópteros observaban de lejos a las embarcaciones.

La protesta parecía tener dificultades para llegar a buen puerto cuando una bandera pirata ha aparecido en el primer espigón antes del Fórum. La última embarcación ha llegado a la isla artificial de Pangea, rebautizada como “Libertonia”, al cabo de cinco horas (Dhghem, 2004).

Una vez clausurado el Fórum, este fue reconocido abiertamente en editoriales y pronunciamientos públicos de políticos e intelectuales como una maniobra de especulación y enriquecimiento particular, denunciado por una larga y tenaz campaña de contrainformación tanto virtual –a través de páginas web algunas de ellas actualmente desactivadas- (www.barcelona.com, www.fotut2004.com, www.indymedia.com, etc.) como en una serie de acciones activistas (desmantelamiento de Indra, Foromatón, la Paterada, la ocupación de la Pedrera, manifestación pre-clausura), sumado a todo esto la negativa a participar en el mismo por parte de una larga serie de intelectuales y asociaciones: Chomsky, Klein, Sontag, Grass, Bove, Greenpeace, Amnistía Internacional, FAVB, Justicia i Pau, entre otras. Todo ello además de una creciente oposición ciudadana al Fórum, que tuvo la capacidad de comenzar a organizarse años antes el evento, basándose en una crítica al modelo de desarrollo económico mediante el urbanismo especulativo (Larrabeiti, s. f.).

Urbanísticamente, el legado del Fórum es un espacio que la ciudadanía tiende a considerar inhóspito, árido, y desangelado, a pesar de que el proyecto obtuvo, en su momento, la complicidad de las tres administraciones. Un proyecto que, además, no logró integrar los barrios colindantes como La Mina, lejos de eso, logró diferenciar la zona, aislando La Mina a la par que logrando una nueva zona exclusiva con hoteles de alto standing para Barcelona (Pérez, 2017).

Desde el ámbito cultural, Jorge Luis Marzo, en un artículo publicado en El País, reflexionó que dadas las circunstancias era necesario preguntarnos qué entienden por cultura quienes la utilizan para la organización de un evento de tales dimensiones: “El alcalde de Barcelona, Joan Clos, nos dio recientemente una pauta esclarecedora: ‘Todo es

cultura; la ciudad es cultura; incluso una planta de reciclaje es cultura” (Marzo, 2004). Marzo alertó que no todo es cultura, pero sí todo es sociedad que “puede solidificarse en grupos culturales”. A continuación, explica cómo se estaba dando una comercialización político-cultural de lo social y citaba un ejemplo:

Cuando se produjeron en Barcelona las grandes manifestaciones en contra de la guerra de Irak, las personas que a ellas acudieron lo hicieron, en su inmensa mayoría, convocadas por sí mismas. Fueron el móvil, los chats, los emails, y el boca a boca quienes hicieron de verdaderos difusores de la convocatoria. Aunque algunos medios de comunicación también promovieron el evento, se trató fundamentalmente de una actitud espontánea de la gente, no de una operación orquestada por instituciones y entidades, aunque muchas de ellas coincidieran con el sentir popular respecto a la guerra. Sin embargo, durante los días posteriores, el Ayuntamiento de Barcelona comenzó a capitalizar todo ese caudal de sentimientos y expresiones populares mediante eslóganes como “Barcelona, la ciudad de la paz”. Indudablemente, los habitantes de Barcelona nos debemos sentir contentos de que nuestros representantes políticos adopten las mismas direcciones que nosotros en un tema tan importante como la guerra y el derecho internacional, pero al mismo tiempo produce un gran escozor observar de qué manera y hasta qué punto esa dinámica es secuestrada por el poder para convertirla en una marca publicitaria al servicio, muy a menudo, de intereses más próximos al rédito electoral (como se ve en la campaña electoral de algún partido de izquierda) o a la atracción turística (Ibídem).

Podemos concluir que el hecho de que los herederos del movimiento antiglobalización, del movimiento en contra de la guerra de Irak, entre otros y más todas las asociaciones y representantes que no apoyaron al Fórum, dejaron en evidencia su fracaso.

Las críticas aumentaron durante la década de 1990 y, especialmente, en relación con la celebración del Fórum de las Culturas en 2004. En algunos de los actos que el mismo Fórum organizó los participantes hablaron ya abiertamente del fin del consenso urbano sobre Barcelona, que se había construido en la lucha para la recuperación de la democracia (Capel, 2010:181)

Para la voz crítica que se había levantado de manera incipiente antes de los juegos olímpicos el Fórum fue la confirmación evidente de la utilización de la capacidad transformadora de la economía de la cultura para la legitimación simbólica del evento.

Sin ir más lejos había quedado evidente la utilización del “multiculturalismo” para promover la reconversión y el desarrollo urbanístico:

En este contexto, los mismos responsables de la política cultural que habían iniciado el Fórum dimitieron de su dirección y se distanciaron públicamente del proyecto, pero quedó en evidencia que la excesiva instrumentalización por parte de los agentes económicos desvirtuaba el Modelo Barcelona y conllevaba, también, un fracaso en términos culturales y de participación ciudadana (Sánchez y Rius, 2015:116).

iv. Can Ricart, Oficina de okupación, Bassibus, V de Vivienda

Tal como hemos explicado en el capítulo acerca del Plan 22@, el impacto de la desindustrialización de finales del siglo XX afectó al distrito de Sant Martí, especialmente al barrio del Poblenou, en el que se produjo un proceso de abandono de talleres y antiguas fábricas que se habían quedado obsoletas. Este contexto atrajo, desde finales de los años 1970, a un nutrido grupo de creadores que se sintieron atraídos por la disponibilidad de amplios espacios a precios asequibles. Ésta circunstancia se implementó con fuerza a lo largo de los años 1980 y 1990 hasta sumar varios centenares de creadores presentes en el barrio: “La primera fue la recuperación de Can Felipa, y después nacieron a finales-principios del siglo XX otros centros como el Hangar en Can Ricart, La Escocesa, y La Makabra, entre otros” (Dufraisse, 2017:40).

El inicio de la transformación que se llevó a cabo como consecuencia del Plan 22@, implicó problemas y riesgos importantes para este colectivo precario y creativo, ya que supuso la desaparición de varios talleres y el encarecimiento de los espacios que quedaban, además de un rápido cambio en el paisaje. Lo que no debe pasar desapercibido es que, como es bien sabido, las actividades culturales y los artistas suelen jugar un papel fundamental en el proceso de revalorización de barrios degradados:

A menudo los primeros en instalarse en estos barrios en transformación son artistas pertenecientes a varios campos. Son ellos los que inician un proceso de cambio de la imagen del barrio, que, en caso de consolidarse, da paso a la transformación física del área. Un proceso que tiende a culminar con la expulsión de parte de la población residente en el área (entre ellos los artistas) que progresivamente son substituidos por

ciudadanos con poder adquisitivo más elevado. Un ejemplo clásico de estos procesos de transformación es la zona del SoHo de Nueva York, que muy a menudo se ha tomado como ejemplo para justificar ciertos procesos de transformación liderados por las administraciones públicas con la colaboración de varios agentes privados (Paül i Agustí, 2014:88).

Citamos algunos espacios vinculados a la producción artística desaparecidos en este proceso:

NOMBRE	UBICACIÓN	FUNCIONAMIENTO	INVOLUCRADOS
El Submarí	Fernando Poo, nº 16	1998 -(sin info.)	Aprox. 30 artistas
Musikomuna	Can Ricart	1992 -2004	100 músicos
Flea	Can Ricart	2005	5 artistas
Axa / Can Font – Nau21	Can Ricart	1996 - 2006	Aprox. 15 artistas
La Makabra	Tanger nº 46	2000 -2006	Aprox. 90 artistas
Taller Caminal	Pallars 172	2002 - 2007	Aprox. 23 artistas
La Escocesa	Pere IV, 345	1999 – 2008 ⁴⁶	Aprox. 70 artistas

Figura nº 17: Tabla de espacios de producción artística del Poblenou desaparecidos en el proceso de regeneración urbana del 22@ (Plataforma Colectiva Cultura de Base, 2008).

A los citados en esta tabla podemos sumar los talleres y espacios de producción de la, Art Factory, Resina Tóxica, acerca de los cuales disponemos de muy poca información. Muchos de estos centros artísticos, debido a su carácter ilegal, fueron sufriendo paulatinamente procesos de desalojo.

En la actualidad, el barrio vuelve a tener una gran afluencia de talleres y espacios de artistas como La Fundación del Poblenou, el Centro Cívico de Can Felipa, Niu, Poblenou Urban District, Laboratorio Symbolon, Quadrat 9, Sapai Nyam Nyam, La

⁴⁶ Desde principios de 2008 La Escocesa pasó a ser gestionada por un grupo de artistas bajo la Asociación D'Idees.

Plataforma, entre muchos otros que impulsan y promueven la producción y oferta cultural en el barrio.

El retorno de los artistas se debió, entre otros factores, a que tras los primeros años del Plan 22@, en los que se sucedieron las grandes inversiones inmobiliarias, la crisis económica desencadenada en 2008 ralentizó algunos de los proyectos inicialmente previstos y anuló otros. Esta situación ofreció una nueva oportunidad de negociación a aquellos colectivos contrarios al Plan 22@.

La crisis económica favoreció un cambio en un proceso que en términos generales suele ser lineal y seguir la tendencia habitual experimentada en otras ciudades, como en el conocido ejemplo del barrio del Soho en Nueva York. El caso del Poblenou seguía el curso previsto en el cual primero se atrae a los artistas, en las fases iniciales de la transformación, y posteriormente se les expulsa en las etapas más avanzadas. Así pues, esta expulsión de artistas también se dio en el Poblenou, pero se generó un cambio de excepción con el retorno de los artistas al barrio a partir del año 2010, coincidiendo con la crisis inmobiliaria. Este retorno supuso una diferencia respecto a los procesos tradicionalmente descritos de expulsión de artistas:

Los artistas se implantan en un área con potencial, el barrio se revaloriza y el incremento de precios genera un desplazamiento masivo de los artistas hacia nuevas localizaciones, donde puede repetirse el mismo proceso. Ahora bien, la novedad en el caso del barrio del Poblenou de Barcelona radica en el hecho de que una vez iniciada la expulsión de los artistas, en los años iniciales del siglo XXI, pasados unos años, los artistas vuelven a instalarse en este mismo barrio. Así, a partir del año 2010 y especialmente a partir de 2012, se vuelve a observar la instalación de nuevos artistas. Unos artistas que podríamos considerar casi pioneros, ya que la mayoría de artistas instalados en el área en el período anterior se habían desplazado a otras localidades (Paül i Agustí, 2014: 94).

Los artistas que se instalaron en el Poblenou a partir del 2010 no eran en su gran mayoría los mismos que se habían ido con el proceso de expulsión. En cualquier caso, el hecho es que volvió a haber artistas en el barrio atraídos por sus espacios a precios asequibles y no se instalaron en los edificios renovados por el Plan 22@, sino que la mayoría de los artistas lo hicieron en los edificios que persistían sin actualizaciones. En

aquellas áreas del distrito donde la renovación impulsada por el 22@ estaba más avanzada, los únicos espacios de resistencia fueron Hangar y La Escocesa, en buena medida, como encarnación de la respuesta de una política municipal favorable, que a su vez fue una respuesta a la movilización popular:

Unas políticas que, en el caso de Barcelona, surgieron en buena medida a raíz de fuertes movilizaciones del tejido artístico presente en estos espacios, y que se concretaron en las llamadas “Fábricas de creación”. Una red de nueve equipamientos públicos, iniciada en 2007, con el objetivo de impulsar la creación y la producción cultural (Ibídem,100).

Por otro lado, Martí Perán discrepa cuando en su análisis opina que no había relación entre la movilización vecinal relacionada con Can Ricart y la implementación de las llamadas fábricas de la creación:

Lo de las fábricas de creación es un modelo que puede tener algún elemento de singularidad, incluso algún elemento de valor, respecto a la disgregación de la oferta de equipamientos para equilibrar el territorio de la ciudad, distintos campos, distintas disciplinas para que sus vasos comunicantes se multipliquen, etcétera. Pero, más allá de toda esta retórica que puede ser interesante hasta cierto punto, lo de la reconversión de lo de la arquitectura del urbanismo industrial en espacios culturales es un fenómeno global que en Europa, desde los años 1980, fue absolutamente en auge, y que es muy fácil de interpretar. O sea, en el momento que desaparece la economía industrial, digamos, la economía fabril, ¿no? La economía fordista, la producción fordista, y el capital se va desplazando hacia el trabajo inmaterial, el paradigma está evidentemente en la creatividad. Por tanto, que las nuevas factory, las nuevas fábricas sean fábricas de creación no es más que una evidencia absolutamente transparente de cuál es la lógica de la producción y cuál es la lógica del capital en estas últimas décadas, ¿no? Tanto las fábricas de creación en su propio enunciado, así que deberían avergonzarse un tanto. Porque ponen muy en evidencia que están respetando esa mutación desde la fábrica fordista a la nueva fábrica post-fordista.

Otra cosa es que precisamente porque ya existe esta dinámica de reconversión de los antiguos espacios fabriles en espacios culturales, precisamente porque ya existen desde las propias estructuras de poder, iniciativas como Escocesa, etcétera, fácilmente, después de al final de unos procesos que son complejos, de negociación muy difícil, fácilmente dispongan de cierta permisividad para que se incorporen en esta dinámica, que precisamente es la dinámica oficial (Entrevista a Martí Perán, 06/06/2018).

Además, Perán aclaró que desde un primer momento el 22@, el Distrito de la Innovación, se pensó como un espacio mixto de empresas de tecnología y espacios de producción (video, publicidad, etc.) e investigación universitaria, y que esta colaboración se pensó desde el primer momento en Hangar, también en la concepción del proyecto de construcción del parque científico de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Barcelona, cuya idea sería la de emplazar el parque científico de la Universidad de Barcelona en Can Jumandreu (inaugurado en 2015) y en Can Ricart, todavía pendiente de inauguración.

Y me remito a eso porque una de las cosas que iba a albergar este parque científico en primera estancia era específicamente, era trasladar la escuela de cine al parque científico, la escuela de cine que está en Terrassa ahora, vinculada a la Universidad de Barcelona, para levantar unos platós y esos platós ponerlos a disposición de la propia empresa privada, instaladas en Poblenou. Es decir, que ya el 22@ no dejaba de ser un barrio creativo en la idea florida que apareció un poco más tarde de las ciudades creativas (Entrevista a Martí Perán, 06/06/2018).

Perán nos ayudó a entender que no era correcto que el 22@ no contemplase la cultura y la producción creativa, sino que hacía “una apuesta explícita por una cultura con capital de redito, con capacidad de beneficio” (Entrevista a Martí Perán, 06/06/2018).

Can Ricart

Can Ricart, una fábrica textil transformada en recinto industrial que fue afectada por el Plan 22@, representó en aquella zona uno de los principales conflictos entre el Ayuntamiento y los ciudadanos que sufrían las consecuencias del urbanismo barcelonés, del “modelo Barcelona” que, aunque supuestamente podría ser entendido como motivo de orgullo para la ciudad, para ellos representaba un gravísimo problema.

Una parte de los afectados por el plan de demolición de Can Ricart eran, sin ir más lejos, los y las artistas que habían llegado allí a mediados de los noventa. Lo mismo que ocurrió en otros espacios del Poblenou como La Escocesa, El Submarino o Caminal.

En este contexto y frente a las dinámicas promovidas por el Ayuntamiento, el movimiento por Can Ricart defendió los espacios de creación y el papel del sector quinario, o sea del sector económico de los servicios o actividades sin ánimo de lucro pero que tienen un papel contributivo a la economía, como debería ser el papel de la cultura en el desarrollo de la ciudad.

El movimiento de resistencia a la reforma urbana propuesta por el Plan 22@ tenía un carácter propositivo y una visión crítica del modelo de ciudad – Barcelona - que ya hacía aguas desde antes del Fòrum de les Cultures, la realización del cual no hizo más que confirmar su deriva y evidenciarla a ojos de la ciudadanía.

La historia del conflicto

El 21 de marzo de 2003, el Ayuntamiento aprobó el Plan de Mejora Urbana (PMU) de la UA1 (Unitat d'Acuació 1) del PERI Parque Central, encargado a los arquitectos Alonso & Balaguer, promovido por la familia Ricart -titulares de la mayor parte de la propiedad- que incorporó por indicación municipal y financiamiento del ICUB un nuevo elemento a conservar: las naves del pasaje que alojaba la asociación de artistas visuales Hangar, proyectando un sector terciario que debería sustituir el interesante conjunto histórico urbano de Can Ricart.

El 1 de diciembre de 2004 se aprobó el plan de reparcelación de la UA1, completando así el proceso de gestión urbanística que daba luz verde a la ejecución del proyecto. La propiedad empezó a requerir a las empresas que abandonasen el recinto industrial para iniciar la fase de derribo y desescombro. Fue entonces cuando las empresas requeridas por Frederic Ricart, marqués de Santa Isabel, reaccionaron contra las sentencias de desahucio. Se convocó en este contexto una manifestación para el día 2 de enero de 2005, que se llevó a cabo.

El 3 de marzo de ese mismo año de 2005, el Ayuntamiento introdujo una nueva modificación al proyecto de la UA1 correspondiente a Can Ricart. La Asociación de Vecinos había pedido la suspensión de licencias de derribo de la fábrica Oliva Artés,

situada en medio del Parque Central, porque entendía que había que recuperar sus naves para equipamientos urbanos. El entonces arquitecto jefe, Josep Antón Acebillo, lo aceptó y se vio obligado a hacer una modificación puntual del PGM (Plano General Metropolitano) para ajustar los suelos de equipamiento, de verde y dotaciones, lo que obligó a modificar nuevamente el plan de Can Ricart.

El 15 de marzo de 2005, el grupo de patrimonio del Foro Ribera del Besòs, FRB, presentó en la Fundación Tàpies una propuesta de Plan de Patrimonio Industrial de Barcelona, en la que llevaban más de dos años trabajando, a través de las jornadas de debate y divulgación: *Legado industrial e innovació*. Ese documento se definió como el marco de referencia de una serie de propuestas para difundir los valores del patrimonio industrial del Poblenou y para poner en valor sus elementos incorporándolos al planeamiento urbanístico del distrito 22@. Fue también durante la primavera de 2005 que el grupo de patrimonio del FRB hizo un estudio histórico y arqueológico del recinto de Can Ricart. El estudio, dirigido por la catedrática de Historia de la UB Mercè Tatjer y la arquitecta Marta Urbiola, reveló los valores patrimoniales de aquel recinto industrial, así como documentos interesantes de sus autores -los arquitectos Josep Oriol Bernadet y Josep Fontserè-, y sobre la trayectoria histórica de aquella fábrica, muy desconocida en el Poblenou. En ese contexto de descubrimientos sobre el patrimonio fabril, se insistió en pedir al concejal de Urbanismo así como al Alcalde de la ciudad la preservación íntegra del conjunto industrial de Can Ricart. No obstante, el Ayuntamiento se negó en redondo a hacer cambios en el planeamiento, argumentando, en primer lugar, que no reconocía la existencia de valores patrimoniales y, después, alegando que la petición llegaba tarde y ya no se podía dar marcha atrás (Marrero, 2008: 72, 75, 77).

Las entidades, constituidas en plataforma para defender Can Ricart, hicieron jornadas de puertas abiertas, se entrevistaron con representantes de partidos políticos, con técnicos municipales, con concejales del Ayuntamiento de Barcelona, con diputados del Parlamento de Catalunya y consellers de la Generalitat de Catalunya. Dirigieron una carta al Presidente Maragall, otra al Alcalde de la ciudad, y el 28 de abril de 2005 hubo una gran manifestación en el Poblenou para pedir la preservación de la fábrica y el

mantenimiento de las industrias de Can Ricart. Ese mismo año, en el pregón de la Fiesta Mayor del Poblenou, el abogado Pep Cruanyes hizo una encendida defensa del patrimonio fabril del barrio: la petición para salvar Can Ricart se convirtió en un clamor de unanimidad popular.

La manifestación del 28 de abril fue algo así como la puesta de largo del movimiento Salvem Can Ricart, un gran acto público según el protocolo clásico de la movilización vecinal: formalización de una alianza, demostración de fuerza, enunciación del conflicto. La manifestación puso en escena la recién creada Plataforma Salvem Can Ricart y los grupos e individuos que apoyaban su reivindicación (Ibídem, 42).

La Plataforma Salvem Can Ricart

Volvamos al año 2004, que supuso un punto de inflexión del proceso de resistencia frente a la renovación urbana impuesta por el Plan 22@. Impase debido a la suma de la aglutinación de fuerzas de varios colectivos entre estos, artistas, entidades y vecinos del Poblenou que anteriormente actuaban por separado y que se unieron entonces bajo la Plataforma Salvem Can Ricart, que representó el descontento frente a la voluntad de derribar la antigua fábrica de Can Ricart, tal y como ya hemos explicado en el capítulo relativo al Plan 22@.

La Plataforma Salvem Can Ricart, principal actor del movimiento, ha combinado la resistencia, la movilización y la elaboración de proyectos alternativos. Por otro, su *composición* ha sido variable y ha tendido a la asociación de grupos tradicionalmente escindidos (empresarios, artistas, académicos, trabajadores) y con poco en común. Sus *objetivos*, por último, han abarcado, entre otras cosas, la suspensión de planes urbanísticos, el cuestionamiento del modelo de ciudad, la negociación de indemnizaciones o la recuperación de espacios para la ciudadanía (Marrero Guillamon, 2008: 16, 17).

El 7 de abril de 2004 fue convocada una asamblea por parte de la Federació de Associacions de Veïns de Barcelona (FAVB) en Can Felipa, momento en el que se presentó por primera vez la Plataforma Salvem Can Ricart.

En el escenario, tras una mesa cubierta por la bandera catalana y carteles de la asamblea, estaban sentados Manel Andreu (presidente de la AVPN y ex-presidente de la FAVB), Salvador Clarós (vocal de urbanismo de la AVPN y miembro del Grup de Patrimoni Industrial del Fòrum de la Ribera del Besòs, [GPI]), Belén Sánchez (trabajadora y empresaria de Talleres Iracheta), Mercè Tatjer (profesora de la UB y miembro del GPI), Jaume Pagés (trabajador de la Cerería Mas) y Joan Maria Soler (AVPN). Esta puesta en escena subrayaba la alianza entre tres actores fundamentales: los que trabajaban en el recinto, los defensores del patrimonio industrial y los representantes oficiales de los vecinos (Ibídem, 2008: 43).

En este acto el arquitecto Josep María Montaner, uno de los pioneros en la defensa del patrimonio industrial en Barcelona, habló de la necesidad de plantear una alternativa que demostrara que era plausible conservar el recinto íntegramente en vez de apenas manifestar el desacuerdo con el Plan 22@. Esta reunión se concluyó con la petición de la AVPN (Associació de Veïns y Veïnes del Poblenou) y el GPI (Grup de Patrimoni Industrial del Fòrum de la Ribera del Besòs) a Montaner y su equipo de asumir la responsabilidad de elaborar una propuesta alternativa. Esta fue una estrategia de lucha: de la negación a la proposición, una forma de mostrar a la opinión pública que otro plan era posible y que era una cuestión apenas de voluntad política.

La Plataforma avanzó en su consolidación y maduración, llegando así al período que va desde enero hasta abril de 2005, en el que se conformó el proceso de unión entre artistas, trabajadores, vecinos y empresarios bajo la Plataforma Salvem Can Ricart. Se siguió con un proceso de ampliación de la lucha a otras entidades vecinales -lo cual implicó que llegasen a un delicado acuerdo sobre un conjunto de reivindicaciones compartidas-. Se produjeron acciones importantes de resistencia y se elaboraron los primeros documentos que valoraban el conjunto y planteaban alternativas (Ibídem, 2008: 50).

También, con los de Riereta y EXGAE estuve, fue cuando en Can Ricart se estaba reivindicando para que no fuera el Museo de las Lenguas sino para que fuera un espacio que se conservara con los usos culturales que se quería. Entonces, ahí yo escribí como unas noticias acerca de un documento que yo había visto en el doctorado que yo hice, que fue Espacio Público y Regeneración Urbana. Que normalmente un espacio se cataloga como patrimonial cuando tiene, pues, toda la arquitectura y cuando han pasado más de cien años. Pero hay patrimonios sociales y

muchos patrimonios sociales no pueden ser catalogados con las mismas categorías de los espacios arquitectónicos, sino que son elementos intangibles, espacios que deben tenerse en cuenta para regenerar, también era un paralelo entre que las nuevas tecnologías van súper rápido, la máquina de construcción va súper rápido, pero, pero todo lo que tiene que ver con lo social es súper lento. Entonces, era como reivindicar todo este ámbito social que va a otra velocidad muy diferente de la de todo el sistema de construcción y regeneración urbana (Entrevista a Margarita Pineda, 13/04/2016).

La presión obligó al Ayuntamiento a cambiar sus decisiones. Se suspendió la demolición de Can Ricart, se adoptó una mayor sensibilidad hacia el patrimonio industrial y se propició la instalación de algunos espacios para que artistas y creadores desarrollasen su actividad. De entre los actores de este proceso de resistencia y reivindicación proveniente del tejido artístico del Poblenou se destacaron Hangar y el colectivo Nau21.

La Makabra

Dentro de lo que fueron las okupaciones relacionadas con el ámbito artístico en Barcelona, tiene un papel destacado La Makabra, un colectivo que okupó entre finales de los años 2000 y principios de 2001 la antigua fábrica de toldos Giralt, de más de 5.000 metros cuadrados. Los okupantes convirtieron los diáfanos espacios abandonados en salas de danza, talleres de pintura, salas de conciertos, estudio de grabación, gimnasio para la práctica de acrobacias, teatro, biblioteca, cafetería y, en sus últimos años, se habilitó incluso un parque para monopatines. Se podría decir que La Makabra dejó una huella en la historia de la okupación por sus diversas actividades relacionadas con el universo del circo y del espectáculo, especialmente por sus cabarés, que en su momento de mayor éxito tenían una periodicidad mensual.

Cerca de 85 personas vivían permanentemente en la antigua fábrica de toldos. Unas 30 más iban y venían. Si alguien entraba en La Makabra y pedía permiso para vivir allí, tenía que pasar por la asamblea. Los okupas se reunían y votaban acerca de la conveniencia o no de acogerle (Sierra, 2006).

El 19 de febrero de 2004 hubo un desalojo del CSO La Makabra sin previo aviso. El 21 de febrero se reocupó el mismo recinto fabril. Los y las habitantes de la casa en aquel momento afirmaron:

Una firma ha decidido poner fin a un espacio donde se gestionaban talleres de autodefensa, flamenco, circo, kick-boxing, etc., salas de ensayo, comedor popular vegano, biblioteca con conexión a internet... El juzgado ha decidido destruir todo eso en favor de los intereses especulativos, de los planes urbanísticos del 22@, del Fòrum y de toda la estructura política-mafiosa de esta ciudad. Con su obsesión 'cosmopolita' que los lleva a montar espectáculos megalómanos, la burguesía de la ciudad ha decidido destruir gran parte de la ciudad (Poblenou) donde se encuentra este centro social participativo y anticomercial, ya que se encuentra en su fuente de provecho. Y los primeros en pagar las consecuencias siempre son los más marginados, sean okupas, vecinos sin recursos o inmigrantes. Pero, hemos reocupado La Makabra y continuaremos con las actividades que hasta ahora veníamos desarrollando para todas las personas que quieran participar (La Makabra y Contra-infos, 2004).

Hangar

Los principios de Hangar se remontan a 1996, cuando la Asociación de Artistas Visuales de Catalunya, AAVC, tras un largo proceso de negociación con instituciones públicas logró constituir Hangar con el objetivo de apoyar a creadores, facilitar espacios de trabajo y ofrecerles herramientas para el acceso al mundo profesional. La AAVC alquiló un espacio dentro del recinto fabril de Can Ricart que abrió sus puertas el 20 de junio de 1997 como uno de los primeros centros de producción e investigación artística (Comeron et al., 2015: 272).

Posteriormente, el proyecto inicial se amplió y se comenzó a trabajar en pos de la creación de un centro de recursos para la producción artística. Durante el periodo comprendido entre 1998 y 2002, y bajo la dirección de Florenci Guntín, Hangar hizo un giro conceptual y conjuntamente con la plataforma Kònic Thtr como residente, se centró en la producción y la postproducción de proyectos multimedia. A partir de 2002, Hangar, ya constituida como Fundación privada pasa, por concurso público, a ser dirigida por Manuel Olveira, siendo a partir del 2005 Pedro Soler quien releva a Olveira como

director de Hangar. A finales de 2009 se volvió a convocar un concurso para la dirección y Tere Badia es quien ganó el puesto de directora (Hangar, s.f.).

Al estar ubicada en el recinto de Can Ricart, entre 2004 y 2005 Hangar se vio involucrada en un movimiento de reivindicación de otro modelo de desarrollo urbanístico y que implicó la oposición al Plan 22@, sus arquitectos, promotores, etc. Hangar cedió sus espacios para la reunión de los colectivos que se movilizaban en contra del derribo del recinto industrial, especialmente de la Plataforma Salvem Can Ricart, que estuvo a punto de ser derribado para ser sustituido por oficinas y *lofts*.

La batalla por Can Ricart cristalizó diversas corrientes de esta oposición: artistas que estaban siendo desalojados de sus estudios y vecinos que lo estaban siendo de sus casas, negocios que perdían sus locales, historiadores en lucha por preservar la memoria de las clases trabajadoras de Poblenou, activistas trabajando por nuevas maneras de organizar la sociedad, el conocimiento y la ciudad.

Las fuerzas combinadas de estos diversos grupos consiguieron, a finales de 2005, detener la demolición de los edificios, pero no consiguieron evitar que las empresas y los artistas que trabajaban allí perdiesen su espacio. Esto supuso la pérdida de 255 puestos de trabajo. Sólo Hangar, que contaba con el apoyo del ICUB (Ayuntamiento de Barcelona), consiguió quedarse en Can Ricart, a pesar de los pleitos y otras hostilidades del propietario, Federico Ricart (Hangar, 2009).

Nau21

A partir de 1995, cerca de 25 artistas y artesanos que componían la Asociación Diez Artistas, AXA, trabajaron en Can Font, la nave número 21 del complejo fabril de Can Ricart. Desarrollaron allí sus diferentes disciplinas: escultura, artes plásticas, audiovisuales, diseño, escenografía e ingeniería de sistemas de energías sostenibles. La convivencia entre estas disciplinas favoreció el carácter multimedia de muchas de las obras surgidas de Can Font.

Recorden el premi Goya al decorat de *El embrujo de Shangai* de Trueba? I les joguines que decoren el Aeromàgic del Tibidabo?. Potser tinguin en ment el festival a l'aire lliure de Xinacittà sobre cinema d'animació, o el bon sabor que els va deixar una exposició sobre La volta al món a Madrid?... o qualsevol altra en la galeria La Xina A.R.T. Però és possible que siguin més aficionats al teatre i hagin assistit a

l'última obra de Carlos Santos. Siguin quines siguin les seves aficions cal que sàpiguen que en totes les esmentades i tantes d'altres que podríem incloure, hi han participat en elements importants una sèrie d'artistes que tenen un lloc en comú; Can Font. Aquest espai ha acollit des de l'any 1994 alguns dels tallers i professionals que han col·laborat en tots aquests exemples de creació. Més de 10 anys d'activitat contínua, i invisible per a molts, que ara es veu amenaçada pel nou pla urbanístic 22@ que afecta a tot el recinte de Can Ricart (Nau21, 2005).

En los últimos años de supervivencia del taller de Can Font (2004, 2005 y principios de 2006), sus miembros pasaron de ser un grupo de artistas (AXA) a ser una asociación (Nau21) que agrupaba a diversos colectivos como Context, City Mine(d), Straddle3, Saladestar, Openfridays o Almacen, que aportaron nuevos conocimientos en: tecnología, pensamiento, capacidad de organización y la posibilidad de darle una dimensión pública al taller.

La formación de la red Nau 21 respondió, entre otros motivos, a dar respuesta a la falta de información de la que disponían los artistas acerca de su situación frente las posibles consecuencias del Plan 22@. La asociación tuvo a Blanca Palou y Josep Saldaña como representantes. La gran cuestión era ofrecer una alternativa a la reutilización de la fábrica.

Otro colectivo muy activo e innovador fue el de los artistas, con Hangar y el grupo alrededor del taller de Can Font – Nau21. Este último elaboró sus propias propuestas para convertir Can Ricart en un espacio de innovación urbana de dominio público que combinara espacios creativos, industriales y de promoción del patrimonio (Nau21, 2006). La asociación de empresarios y trabajadores de Can Ricart trabajó activamente dentro de la plataforma así como diferentes entidades culturales y juveniles del Poblenou (Cruz i Gallach, y Martí-Costa, 2010).

La cercanía con Hangar permitió vislumbrar una situación de convivencia y colaboración beneficiosa para unos y otros. Así lo demostró la intensa relación y colaboración mantenida los últimos meses.

Por un lado, el Ayuntamiento no veía claro asumir la rehabilitación de la fábrica y su manutención, y por otro, la Asociación de Vecinos del Poblenou veía con disgusto la posibilidad de la construcción de apartamentos de lujo como una solución para salvar el recinto, ya que eso significaría la privatización de los espacios de la fábrica. Con el

objetivo de proponer una alternativa, se creó una comisión vinculada a la plataforma Salvem Can Ricart que se reunió con asiduidad durante meses, y que construyó una web muy dinámica (www.salvemcanricart.org), actualmente desactivada.

Las reuniones se hacían en Hangar y contaban con la presencia de los artistas de Nau21, La Escocesa, algunas empresas del recinto, el grupo La Raspa, la Juventud Obrera Cristiana, el Casal Octubre, la Coordinadora contra el 22@, la Asociación de Vecinos del Poblenou, el Grupo de Patrimonio, el Archivo Histórico del Poblenou entre otros.

La irrupció a la Plataforma amb certa força de grups de joves, reforçava les tesis de la revolta a partir del discurs antisistema, contra l'especulació immobiliària i prookupa, contra les indústries de la guerra, que alguns identificaven amb empreses instal·lades al mateix districte 22@, i per una democràcia assembleària. D'altres creïem mes aviat que el Pla d'usos que allí es debatia era tan sols una estratègia. Preservar la fàbrica era la finalitat. I el consens entre totes les entitats de la Plataforma era una necessitat (Claròs i Ferret, 2016: 96).

Incendio y desalojo

El 4 de abril de 2006 hubo un incendio. Justamente, cuando parecía que todo era viable. El suceso ocurrió poco tiempo después de que fuesen desalojados todos los artistas de la nave número 21 del complejo fabril de Can Ricart . Justamente cuando se declaraba a la prensa el proyecto de preservación por parte del Ayuntamiento de la misma nave, se inició un incendio, precisamente en la nave número 21, que la destruyó permanentemente. El informe de los bomberos señaló que había indicios de que el fuego podría haber sido intencionado.

Por otra parte, el 20 de noviembre del 2006 se desalojó nuevamente La Makabra, esta vez definitivamente. El 2 de diciembre, los artistas de La Makabra y otros jóvenes hicieron un cortejo fúnebre simbólico y festivo; llevaban velos negros y narices de payaso, lloraban el desalojo de La Makabra. El cortejo se inició en La Makabra desalojada y finalizó en el recinto de Can Ricart, que okuparon acto seguido, dispuestos a convertirlo en un lugar de actividad artística de carácter experimental.



Figura nº 18: Imágenes del cortejo fúnebre de La Makabra (Eliçabe, 2006)

Els fets van anar més o menys així: S'havia desallotjat La Makabra, i llavors es va saber que hi havia l'espai de Can Ricart, que tenia uns *segurates* a fora. Aprofitant que a l'Hangar es feia un vermut un dissabte al migdia, es va decidir aprofitar aquell moment. Hi va haver una rua d'unes tres-centes persones des de La Makabra fins a Can Ricart i es va entrar, no sé si amb la intenció d'ocupar-lo o només de fer-hi una acció. Llavors la policia va assetjar l'edifici, només se'n podia sortir però no s'hi podia entrar. La gent va quedar assetjada a dins, dos dies sense menjar ni aigua. Hi havia un relator de l'ONU a Barcelona, que els va anar a visitar, i això va fer que tots els mitjans de comunicació s'interessessin pel tema (perquè eren gent del circ i de l'art), hi va anar la Creu Roja a portar mantes i galetes... Quan en realitat se'ls donava menjar amb una politja des d'un edifici del costat. Aquelles nits es van fer espectacles, però llavors la gent es va posar a treballar com a bojos per habilitar els hangars i poder fer-hi circ. Em sembla que van durar-hi un mes, va passar el de sempre: quan tens l'espai llest i a punt per fer-hi vida, et fan fora.

A La Makabra havien fet fora els treballadors, Hangar estava desapareixent lentament, i Can Ricart va tenir un petit moment d'esplendor. Actualment la gent de la Makabra estan a la Nave Espacial, em sembla, o almenys alguns d'ells. Així es demostra que la creativitat no s'apaga, va canviant d'espais però no desapareix, es transforma (Entrevista a Marc Sampere en Alcázar, 2011).

El desalojo de La Makabra puso sobre la mesa el cuestionamiento sobre si la ciudad podría ser capaz de ofrecerse como espacio de experimentación e innovación artística, en un momento en el que no existían espacios para que los jóvenes pudiesen ensayar a bajo coste. No debe pasar desapercibido el hecho de que toda la faceta performática, artística, teatral de La Makabra facilitó la gran repercusión del desalojo y el encariñamiento de la opinión pública (Capel, 2007).

En cambio, por otra parte, autores como Capel (2007), Marrero (2008) y Clarós i Ferret (2016) señalan que todo el conjunto de acciones del colectivo de La Makabra

contribuyó a difuminar el objetivo principal del movimiento ciudadano en defensa de la fábrica.

I, finalment, aparegueren uns oportunistes de darrera hora, que també reclamaven el seu dret a decidir i a ocupar un espai a la fàbrica. Eren joves integrants d'una escola de circ autogestionada anomenada La Makabra (Clarós i Ferret, 2016: 96).

Para el Grup de Patrimoni Industrial del Fòrum de la Ribera del Besòs [GPI] La Makabra había estado a punto de arruinar todo el trabajo serio llevado a cabo hasta entonces y había dinamitado las buenas relaciones en los despachos, fundamentales para obtener información. Para Nau21, por el contrario, había reintroducido con fuerza el debate sobre los usos futuros de Can Ricart, sobre la situación de los artistas en el Poblenou y había retrasado el entonces inminente derribo de las naves no protegidas, impidiendo su catalogación previa y centrando la atención de toda la ciudad en el conflicto. Más aún: para unos la ocupación se había aprovechado del vermut de la Plataforma, convirtiéndoles en cómplices accidentales de la misma; para otros, el vermut se había organizado para que el recinto fuera ocupado.

La ocupación de Can Ricart pasó pronto a ser la punta del iceberg de un profundo choque entre modos de hacer. El desacuerdo entre las partes, no en vano, alcanzaba cuestiones fundamentales de lo que había sido la metodología de la Plataforma hasta entonces: el respeto a la legalidad, la negociación formal e informal con las autoridades, los secretos, la ausencia de actas, los procedimientos de escritura colectiva...

Si la ocupación fue una gran salida del guion aceptado para la contienda, pronto se abriría el telón para escenificar el retorno del viejo reparto (Marrero, 2008: 259).

También nos parece importante mencionar que el desalojo de La Makabra fue el primero de un gobierno autonómico en Catalunya que se definía desde las izquierdas, y del cual había la expectativa de que el curso de este conflicto se gestionase de otra forma. Todo este debate generó problemas al político Joan Saura, de Iniciativa Per Catalunya, IC, que fue Conseller de Relaciones Institucionales y Participación de la Generalitat en el gobierno de Pasqual Maragall y en el gobierno de José Montilla fue nombrado Conseller de Interior y Relaciones Institucionales. Fue en este momento de su trayectoria, en tanto que responsable de la cartera de Interior y, por tanto, responsable político de la policía autonómica, que Saura tenía bajo su mando y responsabilidad, cuando se dieron las operaciones de desalojo. Así fue que Saura fue presionado desde todas las posiciones al respecto, por su histórica vinculación con la izquierda en relación a la responsabilidad de

hacer las cosas “de otra manera” y, a su vez, por otro lado, también recibió la presión de los políticos que exigían su dimisión:

“Actuaron correctamente”. El *conseller* de Interior, Joan Saura, defendió ayer la actuación de los Mossos d'Esquadra durante la manifestación de okupas, previamente desalojados del centro La Makabra, que acabó con la toma del antiguo recinto industrial de Can Ricart. En su primera valoración sobre la polémica, y ante las críticas por la supuesta permisividad de la policía catalana ante la *okupación* del espacio, ocurrida el pasado sábado, Saura replicó que la intervención policial fue “absolutamente correcta” (Sallent, 2006).

En la puesta en escena para las cámaras de televisión y fotógrafos, el conseller Saura llegó a afirmar que había sido un desalojo de “buen rollo”. No lo vieron así los miembros de la Plataforma Salvem Can Ricart y la Asociación de Vecinos del Poblenou. El presidente de esta última, Manel Andreu, afirmó que se trataba de “una operación desproporcionada” y que temía que los derribos del patrimonio empezasen a cualquier momento (Rodríguez, 2006).

Finalmente, en 2009, la plataforma Salvem Can Ricart logró una victoria poco convincente, consistente en la instalación en Can Ricart del proyecto de la Casa de les Llungües, iniciado con el Fórum de les Culturas, lo que garantizaría la preservación de lo que quedaba del recinto fabril. En cualquier caso, en 2011 el consorcio creado para llevar a cabo la rehabilitación del recinto y su adecuación al proyecto museístico de la Casa de les Llungües se disolvió mientras Can Ricart seguía a medio rehabilitar.

Más tarde, en 2016, el Festival Ús Barcelona reabrió las puertas de Can Ricart que, de hecho, aun en 2018 está en plena restauración:

Ús Barcelona abre las puertas de Can Ricart para hacer revivir el espacio con la ciudadanía y celebrar su resurgimiento como el primer paso del proceso de recuperación del recinto. Ús Barcelona quiere acompañar esta transformación y, por ello, el festival se plantea como un pistoletazo de salida inspirador para la recuperación de Can Ricart para los vecinos y vecinas de Barcelona (Festival Ús Barcelona, 2016).

Joan Marca de la Associació de Veïns i Veïnes de Can Ricart manifestó en su blog su descontento por la utilización de un arte vacío de contenido político, al servicio de un festival que no hacía más que limpiar la imagen del Ayuntamiento frente a la dejadez de un patrimonio por el cual sus ciudadanos lucharon para preservar. Criticaba “el postureo *híster* que elabora un arte huérfano de cualquier mensaje crítico o molesto a los poderes establecidos” (Associació de veïns i veïnes de Can Ricart, 2016).

L'art per a la transformació social, junt amb la participació ciutadana, son dues banderes de moda per part de agències, empreses i/o ajuntaments, per tal de difondre i instaurar plans culturals, urbanístics i/o psicosocials. La cultura de l'espectacle amb la boca plena de bones paraules, però que a la fi, es part d'un paripé d'explotació privada. Tot això m'ha inspirat per a parlar del festival Ús a Can Ricart, organitzat per Rebobinart que continua amb l'esperit de recuperació d'espais en desús a través de l'art i la participació ciutadana (Ibídem).

Una vez finalizado el festival Ús 2016, Can Ricart pasó a estar bajo la responsabilidad de la Universidad de Barcelona, organismo público que, en un primer momento, tenía previsto restaurar y rehabilitar en 2015 el complejo, para establecer una de sus sedes del Parque de Humanidades y Ciencias Sociales. En 2017 la Universidad de Barcelona informó que por temas económicos se retrasaban las etapas planificadas de reconversión de Can Ricart en el Parque de Humanidades y Ciencias Sociales y el equipo rectoral de la Universidad de Barcelona decidió redefinir el proyecto para la concepción del espacio al entorno de las enseñanzas artísticas, que impulsaría un espacio de colaboración en este ámbito a escala metropolitana.

La UB basa su proyecto en un modelo muy similar al de la Universidad de las Artes de Berlín (Universität der Künste Berlin), una de las más importantes del mundo en lo que respecta a formación en estudios artísticos. Entre otras, imparte materias relacionadas con las bellas artes, el diseño, la música, las artes escénicas o la arquitectura (Universidad de Barcelona, 2017).

v. Oficina de okupación, Bassibus, V de Vivienda

Oficina de okupación

La Asamblea de Okupas ya hacía tiempo que luchaba contra la especulación. El empuje final llegó de la mano de la necesidad de articular la lucha en contra del *mobbing* inmobiliario con la voluntad de apoyar a los vecinos del Forat de la Vergonya (este tema ha sido ya introducido en el capítulo anterior). A finales de 2003, la Asamblea de Okupas de Barcelona estructuró la Oficina de Okupación, que se inauguró en febrero del 2004, en el número 16 de la calle Metges, una finca okupada conocida como Bloke Metges, localizada en el entorno del Forat de la Vergonya.

La Oficina de Okupación, vista en perspectiva, fue el principio de un movimiento organizado por el derecho a la vivienda que maduraría con V de Vivienda y La Plataforma por la Vivienda Digna, y que posteriormente conllevó a la fundación de la PAH (Plataforma de Afectados por la Hipoteca).

Todo comenzó a partir de la voluntad de dotar a la Asamblea de Okupas de Barcelona de una herramienta práctica y también de hacer política a partir del cambio de imagen que tenía la opinión pública sobre la okupación. Aumentar la coordinación y comunicación entre los CSOs, ofrecer asesoramiento legal, ofrecer información acerca de derechos y riesgos de la okupación, además de ampliar la okupación a otros colectivos y desestigmatizarla.

Por otra parte, sobre todo desde Miles de Viviendas se veían las ganas de buscar un espacio desde donde vulgarizar y divulgar la okupación, y por tanto superar los estigmas a los que nos someten muchas veces los medios de comunicación y hacer accesible y legítima la okupación. Por lo tanto, romper con un estereotipo demasiado anclado en visiones como las que los *mass-media* buscan y creíamos no animan a okupar al “gran público”, desde el desalojo del cine Princesa hasta ahora que desvían hacia una práctica común de vandalismo y no dejan ver la diversidad que hay (Oficina per l’okupació i Assembla d’okupes de Barcelona, s.f.).

En junio de 2005 se organizó una fiesta del movimiento okupa en el parque de la España Industrial, se montaron *stands* informativos de los diferentes CSO. A pesar de que en algunos de los *stands* había divulgación informativa en relación a la okupación (ideología, metodología, etc.), no podemos asegurar que la Oficina de la Okupación estuviese directamente implicada.

En cualquier caso, lo más relevante fue que se organizó una resistencia, una forma de dar soluciones colectivas a problemas que se vivían de forma individualizada y que en verdad eran (y son) problemas sistémicos. Con esta voluntad organizaron el *Taller contra la violencia inmobiliaria* (Taller VIU, en la web: www.bcnaviu.org, actualmente desactivada) y que resultaría en la publicación del libro *El cielo esta enladrillado*, de distribución gratuita y que fue presentado en mayo de 2006 en el Col·legi d'Arquitectes por Manuel Delgado, Albert Sancho y Ada Colau, actualmente alcaldesa de la ciudad. A partir de la publicación y del taller se afianzaron lazos en frentes comunes ante casos de *mobbing* y luchas vecinales. En septiembre de 2005 se impulsó a partir del Taller VIU la *Carta de medidas contra la violencia inmobiliaria*, una apuesta que fue respetada y muy bien valorada por su calidad debido a la aportación multidisciplinar de juristas, arquitectos, y colectivos vecinales. Con el conjunto de todas las acciones, dejaron en evidencia la inexistente voluntad política a la hora de proponer soluciones reales en el problema de la vivienda.

Posteriormente se abrieron diversas Oficinas de Okupación: en la Barceloneta, en el Raval, entre otras. A continuación, se reproduce una invitación a la inauguración de la Oficina de Okupación del Raval que circuló por Indymedia Barcelona en 2004:

Se Inaugura La Nueva Oficina De Okupación
per oficina de okupació

Correu-e: oficinaokupacio@arroba.sindominio.net, 15 des 2004

El próximo viernes 17, a las 11 de la mañana en Illa Robadors, se realizará el acto de inauguración con posterior "pica-pica", de la nueva Oficina de Okupación.

La iniciativa nacida y discutida en la Asamblea de Okupas, pretende ser un nuevo medio para dar respuesta y facilitar la okupación como una alternativa, a los procesos de especulación y transformación urbanística, en un contexto de absoluta complicidad entre las instituciones y el interés privado de constructoras, inmobiliarias, financieras, multinacionales y holdings empresariales.

Los PERI's que abren procesos de destrucción-construcción interminables en los barrios, y hacen de la convivencia en la calle un imposible, sin reparar en los costes sociales; el mobbing inmobiliario; los desahucios ilegales; las prácticas fraudulentas para conseguir beneficios económicos; los desalojos de centros sociales y casas ocupadas; el precio insoportable de la vivienda, y el empequeñecimiento de la arquitectura, que obliga a pagar precios más altos por espacios cada vez menores. Son las prácticas y las consecuencias, a las que da lugar una lógica desequilibrada, que a la vez que deja vacíos, fuera de uso y en proceso de degradación miles de inmuebles, prioriza una política de expansión urbanística sin límites de tiempo ni de espacio.

Frente a esto, la okupación es una necesidad social y una práctica política, que ya se está llevando a cabo en distintos lugares, y que hay que extender. La oficina quiere convertirse en un instrumento técnico y político. Que sirva como un lugar de asesoramiento legal y logístico para las personas que opten por esta vía, un lugar donde recoger la memoria y las experiencias de la okupación, y un recurso para su difusión y donde extender el apoyo mutuo.

Para eso el próximo viernes, justo al lado de una de las operaciones urbanísticas más vergonzosas que ha parido la Marca Barcelona en los últimos años, Illa Robadors, la Oficina de Okupación pondrá manos a la obra (Oficina de okupación, 2004).

Acerca de la implicación de Miles de Viviendas en todo este proceso relacionado con el derecho a la vivienda, Leónidas Martín nos comentó:

Desde Miles algunos comienzan a pensar más en profundidad la cuestión de la vivienda, ya en un plano que rompiese ya las habituales pensadas desde los movimientos sociales de la cuestión de la especulación. Se comienza a pensar eso de forma más amplia. Como conflicto social más amplio. Era una experiencia muy propia: Miles, estar okupando y pensar el conflicto desde otra lógica, otra gramática y el asunto de la vivienda es central para algunos de aquellos. Para los que habíamos sido Las Agencias, seguíamos en toda esa cuestión de la representación, pero estábamos muy unidos con todo eso (Entrevista a Leónidas Martín, 9/03/2016).

El Bassibus en Barcelona

El cómico italiano Leo Bassi, residente en Madrid, seguramente unos de los primeros en ofrecer rutas de turismo político, convirtió lo que sería el *tour* turístico en autobús en un viaje turístico por varios de los escenarios vinculados al escándalo, la corrupción, la especulación. En ese sentido, el Bassibus ofrecía un viaje hacia peor de cada ciudad, y lo hacía combinando humor y denuncia, ofreciendo una mezcla de espectáculo y provocación, siempre basando su información en un equipo de

colaboradores. El mismo Bassi lo describió: “A pesar del trasfondo político lo que yo busco es algo artístico. Una especie de safari por los lugares donde viven personas corruptas” (Leo Bassi en Pérez, 2011).

El Bassibus inició sus rutas críticas en 2002, recorrió Palma, Madrid, Murcia entre otras ciudades. El 6, 7 y 8 de julio de 2005, invitados por el Festival Inn Motion 2005 y por la III Bienal Internacional de Performance y Artes Visuales Aplicadas a la Realidad, el cómico Leo Bassi realizó un tour por el “mundo de la especulación” en Barcelona, un viaje de turismo político para visitar el “mismísimo corazón de la especulación y la violencia inmobiliaria”. El precio del tour era de 3,00€ por persona. El cómico iniciaba con estas palabras el viaje:

Será un viaje a otro planeta, es un planeta diferente del nuestro. Un planeta más alegre, mejor, poblado de gente que no tiene nada que ver con la gente normal como nosotros, como los muertos de hambre como nosotros. Es un planeta pijo, muy pijo (Conservas, 2006)

Por la información que hemos obtenido, Leo Bassi y Simona Levi ya se conocían de trabajos anteriores y para la ejecución de este tour contaron con la colaboración de Ada Colau, que asumió el proceso de recogida de información acerca del mundo del especulación inmobiliaria en Barcelona. En palabras de Simona Levi:

Nosotros hicimos antes con lo del Festival un Bassibus, un giro en bus por la especulación, esto lo montamos yo y Ada, que hoy es la alcaldesa, o sea yo lo monté con Leo Bassi y Ada se integró al grupo y era la documentalista, era la que hacía las investigaciones, yo hacía la parte creativa y Leo Bassi actuaba. Sobre una idea de Leo Bassi, ya lo había hecho en Madrid, o sea, muchas cosas (Entrevista a Simona Levi, 29/03/2016).

El Bassibus en Barcelona fue, pues, un ejemplo de arte de acción política provocativa y con una base bien documentada, que ofreció un viaje irónicamente turístico por la ruta de la especulación en Barcelona. Denunció cómo se estaban dando los procesos de desahucio, pero también ofreció una visión de cómo vivían los

especuladores, sus residencias, este tipo de cosas: “O sea, un viaje a todo lo que representaba la especulación en Barcelona” (Entrevista a Simona Levi, 29/03/2016).

V de Vivienda

Para Simona Levi el movimiento V de Vivienda comenzó a gestarse a partir de 2003 con todo el movimiento de los Espais Alliberats, pero la chispa que encendió el movimiento fue un correo anónimo que invitaba a una sentada por la vivienda digna el 14 de mayo de 2006. Repasemos algunos acontecimientos anteriores a esta fecha:

El 11 de marzo de 2004 (11M), una data fatídica en el que el terror se hizo presente en la vida cotidiana en un formato inusitadamente brutal, cuatro atentados terroristas afectaron a la red de trenes de cercanías de Madrid y acabaron con la vida de 193 personas, dejando heridas aproximadamente a 2000. Para agravar la situación, el gobierno central, del Partido Popular (PP), y su mayor representante, el jefe de gobierno, José María Aznar, perseveró en que los ataques provenían de la organización ETA aunque las evidencias señalaban al llamado terrorismo yihadista. Estos hechos sucedieron muy pocos días antes de la celebración de elecciones generales y la presunta tergiversación de los hechos tuvo graves consecuencias políticas y sociales, más allá de las que el propio atentado también generó. Fueron días convulsos y de cambio.

La respuesta de la sociedad española fue clara y rápida, en apenas dos días miles de españoles se auto organizaron para protestar contra la manipulación de la información por parte del partido gobernante en relación a los eventos que rodearon los atentados en la línea férrea que une la estación de Alcalá de Henares y la estación de Atocha en Madrid.

La noche del 13 de marzo de 2004 fue la culminación de la movilización organizada por el “pásalo”: mensajes enviados por SMS o por correos electrónicos, que convocaban a una concentración no vinculada a partidos políticos delante de las sedes del PP para protestar en contra la manipulación de la información en la jornada electoral.

Como se puede apreciar en el ejemplo a seguir, los mensajes eran cortos y se enviaban a teléfonos celulares y correos electrónicos que en su mayoría convocaban, informaban y terminaban con la orientación: “pásalo”, sin que hubiera un mismo convocante que las uniera:

¿Aznar de rositas? ¿Le llaman jornada de reflexión y Urdazi trabaja? Hoy 13M, a las 18h. sede PP C/Génova, 13. Sin partidos. Silencio por la verdad. ¡Pásalo!
(SMS recibido el 13/03/04 a las 16:05h) (VV.AA., 2004:66).

Para acercarnos a lo que fueron las movilizaciones citamos un relato:

Esto es lo que sucedió en Madrid la víspera de las elecciones. Y si en los medios no se quiso recoger esta toma de las calles por parte del pueblo madrileño, por lo menos que se difunda por la Red lo que pretende ser acallado y ocultado. Porque algo ha cambiado desde anoche: ya no tenemos miedo. Ni en Madrid, ni en el resto de las ciudades, ni los pueblos. Y no necesitamos partidos políticos que organicen manifestaciones: ya sabemos que internet y los móviles cuentan lo que no cuentan los medios oficiales, y ya sabemos que tenemos una herramienta de comunicación, la del boca a boca, para expresarnos. Se nos han negado los derechos fundamentales que reconoce nuestra Constitución, y el pueblo ha pagado caro la incursión de su gobierno en una guerra por petróleo. Un pueblo que nunca ha tenido problemas con el mundo árabe, un pueblo que se indigna ante la mentira y los insultos del candidato a la presidencia de España. Madrid demostró que está llena de gente de todas las nacionalidades, edades y condiciones sociales que son sensibles, y fue anoche la verdadera democracia, la de la soberanía del pueblo, en la que la gente se expresaba libremente. Pásalo (Herrera, 2004).

El gran enfado y la crispación social tuvieron su papel en la victoria del PSOE (Partido Socialista Obrero Español), que presidía José Luis Rodríguez Zapatero, en las elecciones generales del día siguiente, el 14 de marzo de 2004. El Partido Popular fue desalojado del poder.

En todo este acontecer, personas como Leónidas Martín, Amador Fernández Savater, Santi López Petit, y Marina Garcés vieron aparecer una nueva expresión de lo social que despertó su interés y que les llevó a empezar a hablar de otro sujeto, denominado como “hombre anónimo” o el “anonimato conectado”. El hecho fue que en aquel momento se manifestó otra forma de movilizarse que ya había salido a las calles en

las protestas del No a la Guerra, un sujeto social anónimo y no vinculado a partidos políticos oficiales que se movía por un malestar y que era capaz de articular una gran movilización colectiva desde abordajes moleculares.

Sujeto social que anteriormente también interesó a Henri Lefebvre, quién lo identificó como “movimientos de usuarios” (Lefebvre, 1967), concepto que presenta como un sujeto de acción que trasciende a la categorización marxista de clase social y que, sugiere, debe tener como objetivo politizar a los “usuarios” de la sociedad, operativizándolos como auténticos movimientos de usuarios a través de los que desplegar de nuevo la lucha de clases. En cualquier caso, en ese momento, Martín, Fernández Savater, López Petit y Garcés, identifican un sujeto social que no es político sino que se mueve de forma anónima colectiva y reivindicativa de sus derechos, como usuario de la democracia en el espacio urbano. Lo que queremos destacar es que es este el sujeto social que se manifestó en el movimiento V de Vivienda.

Todo eso, no sabíamos bien... ahí vimos algo interesante, dijimos: ¡ostia! Esto es... Ya lo habíamos visto una vez en Argentina. Fue signo de esto... esto no es la izquierda, eso no son los movimientos sociales: eso es la gente afectada por el neoliberalismo, las vidas rotas que ya no pueden seguir adelante. Como que transcendía lo político, entraba en lo existencial. Comenzamos a ver, Amador Fernández Savater y yo, comenzamos a pensar eso muy en serio... Marina, Santi, les dábamos diferentes nombres. Pero en realidad hablábamos de lo mismo, y empezamos a buscar las características, esas, que vimos ahí esa noche, eso fue una noche, después de los atentados, las manifestaciones por la noche que destituyeron el PP y todo eso. Fueron una noche (Entrevista a Leónidas Martín, 9/03/2016).

A continuación de los atentados, se dieron en Barcelona una serie de acontecimientos que poco a poco fueron colocando la importancia de la vivienda en el centro de un gran debate entre diversas partes, entre las cuales podemos destacar el sector cultural y creativo de la sociedad.

En 2005 coincidieron dos eventos: el Salón Internacional de la Construcción Construmat, uno de las mayores del sector inmobiliario. y *Corner*, exposición comisariada por Martí Perán (en su primer ciclo) realizada en el Centro Cultural

Cajamadrid Barcelona. El artista y arquitecto Santiago Cirugeda participó con el mismo proyecto en ambos eventos.

En el caso de Costrumat se realizó una exposición titulada APTM y dirigida por el arquitecto Josep Bohigas, una iniciativa cuyo propósito era el de reflexionar sobre la construcción de viviendas asequibles y adaptables a las necesidades del siglo XXI, y además ofrecer soluciones al problema de la vivienda. La exposición proponía habitación de bajo coste, construidas bajo criterios de sostenibilidad, con materiales de calidad y en un espacio mínimo. Bajo este concepto se invitó a seis arquitectos que elaboraron seis prototipos de vivienda urbana experimental con la única premisa de que contaran con una superficie de 30m² de planta. Santiago Cirugeda fue uno de los arquitectos invitados a participar en la exposición.

Lo que Cirugeda hizo fue utilizar APTM como medio para avanzar en su investigación arquitectónica de un prototipo desmontable de viviendas unipersonales. Además, presentó una maqueta en tamaño real con la que ocupó un solar cedido por el Ayuntamiento de Barcelona. La llamó el Chicken, o casa Pollo, un módulo habitacional urbano desmontable y plenamente funcional (Cirugeda, 2005).

Ya en el caso de *Corner*, la exposición en el Centro Cultural Cajamadrid en la plaza Catalunya de Barcelona, lo que hizo Cirugeda fue instalar un centro de información al que llamó *Espai de Consulta*, además de habilitar una dirección de correo electrónico “para contactar con personas que estuvieran dispuestas a vivir en este tipo de módulo, con el fin de averiguar bajo qué condiciones aceptarían hacerlo (precio, situación legal, etc.)” (Ibídem).

Eso ya era de cara a primavera verano, mayo o algo así, la cuestión es que coincidía en calendario con la feria Construmat. La feria Construmat es la feria, en la Fira de Barcelona, más importante de inmobiliarias. Insisto en que estábamos en los años del boom. Entonces lo que hizo Santi fue proponer lo siguiente: si me estáis proponiendo hacer una intervención en Cajamadrid que es la principal entidad financiera en crédito hipotecario y, además, en Construmat me han invitado, porque era un momento del gobierno Zapatero, en el que incluso existía una ministra de la vivienda que tenía incluso como un cierto, sentía una cierta incomodidad por las evidentes dificultades de acceso a la vivienda por parte de los jóvenes ya con la especulación y los implementos de precio, entonces en Construmat propusieron a

distintos arquitectos, las propias constructoras, propusieron a distintos arquitectos que hicieran distintos prototipos de vivienda de bajo coste, y uno de los arquitectos que invitaron fue al Santi Cirugeda.

Entonces Santi dijo, los constructores me invitan a su feria a hacer un prototipo de bajo coste, Cajamadrid me invita a hacer una intervención en la fundación cultural, que es la entidad financiera de mayor crédito hipotecario, aquí solo falta un ingrediente que es el suelo, el propietario del suelo que es el Ayuntamiento. Entonces negoció con el Ayuntamiento la cesión de un solar para plantear una operación a tres bandas: en Construmat tu podías ver un prototipo dentro de una feria de inmobiliarias, el Ayuntamiento le cedió un solar al lado de la prisión de Wad Ras y allí levantó otro prototipo con los mismos fondos que los de Construmat, en Construmat le daban cien, él dijo: por cien yo te hago tres. Uno, no. Te hago tres prototipos. Por tanto, con los mismos fondos construyó uno en suelo público cedido por el Ayuntamiento, y en Cajamadrid lo que hizo fue dentro del propio escaparate armar una oficina real, una consultoría real, donde gente del equipo de Santiago atendía al público y atendía al público desde la lógica de Recetas Urbanas, que es el despacho de Santiago. Que Recetas Urbanas consiste en esto, en dar soluciones, en dar recetas a problemas específicos, a problemas reales. Por tanto, la gente acudía para decir: “pues yo tengo este poco dinero, y sólo tengo la azotea de la abuela”, “¿qué podríamos hacer con este poco dinero y la azotea de la abuela?”, ¿no? y le daban las posibles recetas. Y asimismo, desde ahí se armaban visitas al prototipo de esta vivienda de bajo coste que se había levantado en suelo público junto a la prisión de Wad Ras.

Por tanto, fue un proyecto que tanto inmobiliarias, Ayuntamiento, como propietario del suelo y Cajamadrid ponían sus recursos a disposición de una respuesta alternativa a sus propias políticas (Entrevista a Martí Perán, 06/06/2018).

Otro acontecimiento importante ocurrió en noviembre de 2005 con ocasión de la Cumbre Euro Mediterránea en Barcelona en el marco de la cual se convocó una jornada de protesta contra la violencia inmobiliaria y urbanística, cuyo lema era: Chabolear Barcelona. Los organizadores pretendían entregar al Parlamento de Cataluña la *Carta de medidas contra la violencia inmobiliaria y urbanística*.

Entre otras cuestiones, (la Carta) sugiere que las administraciones pongan límite al precio de la vivienda y que se detengan los planes urbanísticos que hay en marcha hasta evaluar el impacto que tendrán sobre los barrios.

Los 200 participantes, sin embargo, no pudieron ni siquiera acceder al parque de la Ciutadella. El recinto fue cerrado y rodeado por un impresionante cordón policial. Pese al cierre, los manifestantes montaron una decena de chabolas junto a la valla del parque que queda justo enfrente del Museo de Zoología. Aunque la Guardia Urbana les invitó a marcharse, a última hora de ayer aseguraban que no pensaban irse hasta que se escuchasen sus demandas (Casals y Blanchar, 2005).

Gala Pin nos explicó su versión de los hechos:

Era justo cuando el taller de la Violencia Inmobiliaria y Urbanística había sacado la carta contra la violencia inmobiliaria y urbanística. Que yo creo que esta, es un poco también una lógica precursora de la PAH, que lo que dice es: primero te dice que tienes que hacer tú contra la violencia inmobiliaria y urbanística, que tienen que hacer la administración local, que tiene que hacer la Generalitat y que tienen que hacer el Estado. Hay como demanda a los diferentes niveles y te da herramientas, hace una declaración, primero la carta, ¿no? Y luego da herramientas para la persona que lo sufre y luego exigencias a las diferentes administraciones. La idea era, esta carta colgarla en la puerta del Parlamento, eso... Y mientras el Meeting Point, pasar los dos días denunciando eso, que, si la vivienda está de la manera que está, seguramente acabará siendo una chabola, nosotros construimos chabolas y demás en las puertas del Parque de la Ciudadella. De hecho, me acuerdo de esta noche Gerard, Ada y Gloria leyendo la carta en contra de la violencia inmobiliaria mientras yo estaba haciendo no me acuerdo qué, porque había un mundo de problemas, a mí me ha tocado interlocutar con la policía, ahora me acuerdo, sí.

(...)

De hecho, como anécdota, me acuerdo que íbamos evitando los mossos para llegar hasta el Parque de la Ciudadella. Era un día que mi padre estaba de visita, que no había venido aún a la casa okupada. Íbamos todos con nuestras chabolas de cartón y me decía: “Gala, ¿con esta gente es con la que quieres cambiar el mundo?” Con nuestras cajas de cartón pintadas, que se desmontaban, decía: “¿Seguro que quieres cambiar el mundo con esta gente?” (Entrevista a Gala Pin, 14/06/2017).

A finales de 2005 el Ayuntamiento de Barcelona aprobó la Ordenanza de Civismo que regula y penaliza determinados usos del espacio público, una ordenanza que fue muy criticada porque terminaba por penalizar la pobreza. Las multas comenzaron a aplicarse a partir del 25 de enero de 2006.

Luego en 2005 había aquí la ordenanza cívica y lo que hicimos como conservas en aquel entonces eran unos cuestionarios que se daban en la calle para explicar la ordenanza cívica, pero en plan como si fuéramos del Ayuntamiento, pero claramente no, en plan una caricatura del Ayuntamiento y haciendo preguntas y las preguntas servían a entender el real objetivo de la ordenanza. Preguntas muy cómicas. Por ejemplo, sobre la prostitución... Ahora no me recuerdo bien como eran las preguntas, pero esto era una cosa que he comenzado a hacer sistemáticamente, coger leyes, transformarlas en piezas cómicas y explicarlas punto por punto y los puntos chungos haces preguntas absurdas para explicar... Entonces en la época de la Ordenanza hacíamos mucho este cuestionario en las calles, esto creaba un corrillo porque la gente se divertía, eran preguntas muy divertidas, pero sabían explicar la ordenanza (Entrevista a Simona Levi, 29/03/2016).

Poco después, el 4 de febrero (4F) de 2006 hubo una fiesta en la Anarkopenya, una okupación marcadamente conflictiva en el barrio del Born. Después de las seis de la mañana hubo un conflicto con la Guardia Urbana al intentar poner fin a la fiesta. En el incidente un agente de la policía local recibió un golpe en la cabeza que le dejó en estado vegetativo. Nueve personas fueron detenidas, cuatro de estas fueron condenadas a prisión, tras un proceso, según muchas voces, lleno de irregularidades. Una de las condenadas fue Patricia Hera, quien se suicidó en 2011 (França, 2017: 90, 91).

El 19 de marzo de 2006 se llevó a cabo el Macrobotellón, la protesta en contra de la ordenanza cívica que tuvo lugar en la Rambla del Raval en Barcelona y en paralelo en otras diversas ciudades españolas. La respuesta mediática del Macrobotellón fue el cuestionamiento de la juventud y su falta de compromiso con la sociedad y la construcción de un futuro mejor, la opinión pública se preguntaba a dónde iban haciendo este tipo de manifestaciones, de modo que el Macrobotellón fue uno de los acontecimientos que impulsó al desarrollo de las convocatorias de V de Vivienda como una de las respuestas a éstas críticas.

En el blog de autoría anónima, *Agit-Pub: tácticas y recursos para la comunicación social*, hemos encontrado muchísima información acerca de la historia de todo el movimiento de V de Vivienda. Por ejemplo, hay una entrevista a aquella “primera persona” que supuestamente envió el primer correo con una invitación a hacer una sentada por la Vivienda Digna:

La cosa surgió de una manera bastante irónica teniendo en cuenta que luego apareció la página de V de Vivienda, porque fue después de ver V de Vendetta, con ese final en que la gente se levantaba contra el sistema. Cuando terminé de verla miré mi mail y me había llegado uno de esos mensajes de “Salva el Amazonas, reenvíalo”. Yo sabía que ese tipo de mensajes llegaba a todo el mundo porque siempre se comentaban, y también los recientes macrobotellones fueron convocados por Internet. Así que, ya que la vivienda es un tema que, como a todos, me fastidia la vida, me dije que podía intentarlo. Redacté el mensaje, lo envié por mail, y lo puse en todos los foros que pude. Dos días después flipé al ver que salía en un periódico y luego que, como una bola de nieve, se fuese haciendo más grande (Agit-Pub, 2007).

Citamos el correo enviado entre finales de marzo y primeros de abril, con la invitación a la primera sentada el 14 de marzo de 2006:

Hola a todos. Sé que este correo se puede parecer a muchos de los que circulan por la red pero no es cierto. Este correo está siendo enviado por toda España para reivindicar nuestros derechos. Hemos asistido durante el mes de marzo a la convocatoria de multitudinarios macrobotellones, esta convocatoria es diferente.

En Francia, los jóvenes protestan por la “modificación” de los contratos basura. Muchas voces han sido las que se han quejado en este país porque los jóvenes no hacían nada. Pues bien, ¿se lo vamos a demostrar?

El domingo, 14 de mayo, sentada en la Puerta del Sol en Madrid. Queremos todos una vivienda digna, una vivienda en la que podamos vivir y fundar nuestras familias sin estar destinando más del 50% de nuestro sueldo para pagarla. Si de verdad te importa tu futuro... ¿estarás allí sentado con tus colegas?

Difunde este mensaje. Pásalo.

Esta convocatoria no ha sido convocada por ningún partido político, simplemente es la demostración de cómo la juventud española puede unirse para conseguir sus propósitos (Ibídem).

Leónidas Martín nos habló cómo enseguida reconoció en las sentadas por la vivienda digna el “anónimo conectado” de cual hablamos anteriormente, convocando a España en todas plazas más importantes a sentadas para protestar por la situación de la vivienda:

Cuando yo recibo este mail, digo: ¡Ostia qué es esto! Y me pongo muy alerta y me voy enseguida a todas las primeras,... y no sé qué. Veo que hay este nuevo sujeto, está ahí de nuevo.

Bueno, pasadas unas cuantas sesiones, empiezo a conocer a gente, Tata y les digo: oye, vamos a reunirnos más periódicamente, no solo los domingos, porque eso comenzaba a repetirse los domingos. Entonces, en una de estas tomamos los altavoces y decimos eso: porque no nos reunimos... Entonces me fui a Miles de Viviendas y les dije: Chicos, estáis aquí trabajando la vivienda y no os estáis enterando de todo eso que pasa aquí y es muy interesante. Se lo dije a Ada, se lo dije a Albert, a mucha gente... Me contestan: seguro Leo, nos parece un poco... Yo: ¡No! ¡Venir a eso que es donde está el tema! ¡Ahí hay tema! Entonces se acaban yendo, efectivamente. Entonces, fue el trabajo de llevar eso, de dotarlo de una logística, que sabíamos hacer eso, teníamos un local en Magdalenes, la segunda okupación, que ahora va a ser un hotel dentro de poco, y ahí empezamos a reunirnos y le pusimos un

nombre: V de Vivienda, que V de Vivienda salió de una pancarta que trajeron unos chavales, se acababa de estrenar la película V de Vendetta, unos chavales que a unas de las convocatorias vinieron con unas camisetas de V de Vendetta, la primera vez que yo las vi, que las vio todo el mundo, antes de Anónimos y todo y con una pancarta que ponía V de Vivienda en vez de V de Vendetta y nos gustó mucho. Y ahí les pillamos el nombre y así es como le llamamos V de vivienda y tal (Entrevista a Leónidas Martín, 9/03/2016).

En mayo de 2006 el colectivo Miles de Viviendas y la Red por la PHRP (Promoción de Vivienda Realmente Pública) okuparon dos inmuebles situados en las calles Magdalenas y Amargós, una parte de la gente de Miles de Viviendas que vivía en la Barceloneta, se fue a vivir a estas dos nuevas okupaciones. La okupación tenía el objetivo de denunciar y hacer frente a las dificultades para acceder a una vivienda digna y las situaciones de acoso inmobiliario que se vivían en el barrio de Ciutat Vella; la falta de espacios para el desarrollo de iniciativas sociales críticas y la creciente gentrificación del barrio representada por la expulsión de sus habitantes y actividades, progresivamente substituidas por infraestructuras orientadas al turismo (hoteles, apartamentos turísticos, locales de ocio y nuevos ejes comerciales).

El CSO Magdalenas se consolidó como un espacio de creación social y participación política, donde se desarrollaron diferentes iniciativas culturales y políticas abiertas al conjunto del barrio y la ciudad, permitiendo la relación con entidades vecinales, asociaciones y colectivos sociales.

El colectivo Miles de Viviendas habían estado antes en la calle Cerdeña 43, hasta el octubre de 2004 cuando fueron desalojados. Después, y cuando Gala Pin formó parte de Miles, ellos estaban en CSO Magdalenas y en el CSO de Joan de Borbó en la Barceloneta. Gala Pin nos explicó que desde Miles de Viviendas trabajaban diferentes cuestiones: derechos como el de la vivienda (Oficina de Okupación, Taller contra la VIU, V de Vivienda), el derecho a la libertad de movimiento (Espacio para la Desobediencia a las Fronteras, apoyo a los sin papeles), ofrecían asesoría y apoyo a los arrendatarios que se encontraban sometidos al acoso inmobiliario por parte de Arc de Triomf SL, así como a otros vecinos de la zona que se encontraban en situaciones parecidas (Centro Social Okupado Magdalenas, 2008).

Sí que yo creo que siempre hay como varias líneas, una es el tema de la vivienda y el modelo de ciudad; otra es el tema de fronteras; y otro es el tema cultura libre y luego, hay gente que trabaja más el tema tecnología; hay gente que trabaja el antimilitarismo y demás, pero estos tres ejes son como los ejes más... (Entrevista a Gala Pin, 14/06/2017).

Gala Pin, además, nos llamó la atención sobre acciones muy creativas hechas antes de V de Vivienda como la PHRP, la *Promoció de Habitatge Realment Públic*, que fomentaba la okupación a colectivos absolutamente alejados al movimiento okupa, pero afectados por el problema de la vivienda. Una de las acciones que hacían era la elaboración de pancartas de estética absolutamente idéntica a la del Ayuntamiento, pero alterando completamente su sentido⁴⁷.

En Miles también se van haciendo acciones puntuales en diferentes cuestiones, y aquí también, bueno, es cuando se empieza, trabajando con todos los colectivos, pues la Oficina de Okupación, hay muchas clases que trabajan, que se trabajan en red. En el caso de V de Vivienda hay un momento que Miles se..., bueno, hay diferencias, y sobretodo que éramos muchos, y Miles se escinde, bueno, se divide, hay una gente que sigue en Juan de Borbón y otra gente que va a Magdalenes, carrer Magdalenes, que hay un hotel, bueno, que eran dos edificios, Magdalenes y Amargós, que también tenían vecinos con *mobbing*. Y se hace lo que llamamos en este momento la PHRP, la *Promoció de Habitatge Realment Públic*. Pensamos, bueno, si la administración pública no hace realmente su..., jugamos mucho con la idea de *fake*, de hecho, en este momento, hay también,... después nace V de Vivienda (Entrevista a Gala Pin, 14/06/2017).

Otra acción de la cual nos habló Gala Pin fue la respuesta a una iniciativa del Ministerio de Vivienda, del que era titular de María Antonia Trujillo, lanzada desde el Consejo de la Juventud de España, que inauguró una página electrónica, llamada Keli Finder, en la cual ofrecía información pública sobre el acceso a la vivienda para jóvenes y regalaba unas zapatillas para los que se apuntaban⁴⁸. El sitio web costó 140.000 euros, y fue financiado por el propio ministerio de Vivienda (*El Mundo*, 02/03/2006).

⁴⁷ Ejemplos de estas pancartas pueden ser vistos en los documentos en anexo a este capítulo

⁴⁸ Los productores de la campaña manifestaron que fue un éxito, a tenor de su escaso presupuesto. Su objetivo era facilitar información (planes, ayudas, convocatorias que ofrecía cada Ayuntamiento) de acceso

Las propuestas estatales han llenado de gritos un cielo que no ha dejado indiferente a nadie: mini pisos de 30m2; o la última campaña de la Consejería de Juventud del Ministerio de la Vivienda, las Keli Finder donde la banalización de los derechos se propone cambiar derechos sociales por zapatillas (Oficina per l'okupació i Assembla d'okupes de Barcelona, s.f.).



Figura nº 19: Imagen de las zapatillas Keli Finder, campaña producida por la agencia de publicidad Shakleton S.A (Shakletongrup, s.f.).

Gala Pin, al respecto, explica:

Supongo que no te recordarás, pero la Ministra Trujillo, creo que era la Ministra de Vivienda, como política para que los jóvenes pudieran sacar, pudieran conseguir casa, sacó unas zapatillas que se llamaban Keli Finder. En argot madrileño, de chulo madrileño, la casa es la keli, pues la Keli Finder. Te regalaba unas zapatillas para que te patees, para que caminaras toda la ciudad, era como una especie de insulto.

a la vivienda a los jóvenes que se independizaban. La campaña Keli Finder distribuyó cerca de 10.000 zapatillas. Citamos:

Creamos, fabricamos, lanzamos y distribuimos las ZAPATILLAS KELI FINDER (keli = house). Unas zapatillas reales “especialmente diseñadas para buscar casa” sobre las que giró toda la campaña.

Así, las zapatillas fueron MENSAJE, MEDIO y PRODUCTO a la vez. El gobierno cambió el nombre del portal web y lo llamó como las zapatillas “Kelifinder.com”. Además de las zapatillas se hicieron envíos, web, ambient y buzz marketing, spot TV, radio y gráfica (Shakleton, s.f.).

Entonces hicimos uno, eso como ejemplos, pero organizamos un footing contra el *mobbing* que íbamos todos, inventamos Keli Finder, bueno... unos corrían, otros no corrían (Entrevista a Gala Pin, 14/06/2017).

Específicamente acerca de V de Vivienda, Gala Pin relata:

En Magdalenes, cuando surgió V de Vivienda, se empezó a reunirse en Magdalenes, ahí es donde se empezó a reunir, además también con esa frescura que tenía V de Vivienda, había mucha gente que no habían estado politizados previamente... no sé, me acuerdo que hacíamos talleres que les llamábamos Pinta y Colorea, que era quedar para hacer material, auto-producirse, con mucha frescura, con mucho sentido común y con un lenguaje que para nosotros fue importante y tal, que fueron varios momentos de discusión con el movimiento okupa, con quién evidentemente colaborábamos pero con quien teníamos varias tensiones.

Una era la relación con los medios de comunicación, que nosotros éramos partidarios de trabajar con los medios de comunicación, había programas a los que les decíamos que no, pero sí que pensábamos que los medios eran una forma de hacer incidencia política también, porque al final tú haces política para transformar la sociedad, la realidad, y es uno de los canales que tienes. En este momento, y ahí, había un sector del movimiento de okupación que no veía claro la relación con los medios de comunicación que había que hacer la comunicación directa. Bueno, nosotros hacemos las dos cosas. Somos la primera casa okupa que tiene una web muy chula [risas] (Entrevista a Gala Pin, 14/06/2017).

Simona Levi destacó que, en V de Vivienda, había personas procedentes de Las Agencias y del movimiento antiglobalización y que toda esta gente aportó esta dimensión más creativa, muy importante dentro de este movimiento. También destacó el slogan: “¡No tendrás casa en la puta vida!”, y la estética muy cuidada en todos los campos: páginas electrónicas, acciones, y manifestaciones. Además, destacó que todas las acciones eran irónicas y las manifestaciones muy divertidas:

En 2006, fue toda la época del V de Vivienda. Entonces en el V de vivienda la parte creativa era muy importante y hacíamos estos cuestionarios para explicar el tema de la vivienda en las “manis”. En todo, en el V de Vivienda el Leo tiene mucho que ver... En V de vivienda confluimos Las Agencias, creativos y gente de lo más normal que se politizaba. Nos encontrábamos primero en la plaza del Rey, luego en un local, luego en la Okupa de Magdalenes, ahí también estaba Ada Colau (Entrevista a Simona Levi, 29/03/2016).

Eliçabe también señaló, tal como lo hizo Leónidas Martín, que cuando empezaron a suceder las ocupaciones en las plazas, las famosas sentadas por la vivienda digna, ellos lo que percibieron fue la desvinculación del sujeto social de partidos o cualquier elemento identitario.

Entonces, cuando estábamos con V de Vivienda ya se hablaba ahí de la burbuja inmobiliaria. Ahí ya se hablaba: “pincha la burbuja”. Lo importante es que cuando empiezan a suceder las ocupaciones en las plazas, las famosas sentadas por la vivienda digna, en ese momento nosotros ya veníamos con la reflexión de que la política está en la gente anónima, no en el movimiento social por o tal o cual, sino que verdaderamente la transformación la tiene que hacer la gente. Entonces, en estas sentadas la gente estaba: “no puedo pagar el alquiler”... Tú no conseguías un lugar en el que alquilar porque la burbuja era tan grande que tú no podías alquilar porque no había lugares para alquilar, no había carteles de “se alquila”, directamente. Entonces, para nosotros era conectar con el pensamiento común, común también quiere decir tu pensamiento íntimo y que es, en ese caso era, “no voy a tener casa en mi puta vida”. No tendrás una casa en la puta vida. Y que era lo que verdaderamente pensaba, vamos, era lo que te pasaba, no podías pagar, no conseguías donde vivir, etcétera (Entrevista a Oriana Eliçabe, 22/01/2016).

Otro apunte interesante que hizo Eliçabe fue acerca de cómo el movimiento okupa más conservador no veía bien este nuevo movimiento emergente. También hemos podido verificar que hubo un sector de la okupación que no estuvo de acuerdo con las nuevas formas creativas y abiertas a la negociación que proponían, algo que también han ido comentando Gala Pin, Simona Leví y Manuel Delgado. Este desentendimiento llegó al punto de la expulsión de Magdalenes de la Asamblea de Okupas de Barcelona.

Entonces, cuando sucede todo eso, algunos sectores de la okupación menospreciaban V de Vivienda, del movimiento okupa más tradicional, porque no había una organización... una organización entre comillas, ¿no? No había un punto común hacia dónde ir, no había objetivos, no eran militantes, ¿no? ¿Qué van hacer estos nenes de papá? Algunos de nosotros veíamos que esto era súper potente, verdaderamente está ahí la transformación, es un malestar social, es el síntoma de un malestar social compartido. Compartido y que todavía estaba ahí latente, pero nos pasaba. Entonces ahí empieza lo que era el V de Vivienda.

Entonces, esta es la manera de poder ser capaz de escuchar el malestar propio y social. Si tú estás con temas ideológicos, temas que solamente se te entienden en tu gueto intelectual, okupa, artístico, no vas a conectar con nada, digamos. Tienes que sentir el malestar propio y del anonimato. Y a partir de ahí, es cuando

verdaderamente activas procesos de cambio. Sin V de Vivienda no hubiera habido una PAH, una Plataforma de Afectados por la Hipoteca. Es el primer síntoma de lo que estaba sucediendo. Por esto te digo: hay que abrir imaginarios comunes donde habitar en eso (Entrevista a Oriana Elicabe, 22/01/2016).

Para Oriana Elicabe, V de Vivienda “abre imaginarios comunes donde habitar”, o sea, empuja a un cambio cultural, un cambio de pensamiento, en la forma de mirar la realidad. El mismo slogan ¡No tendrás casa en la puta vida! Es una representación de lo común, de lo que está sucediendo, es el retrato del movimiento y, siguiendo la línea de pensamiento del movimiento zapatista, ella cree en la transformación sin la toma de poder. El célebre slogan generó mucho debate, tal como nos explicó Elicabe. El conflicto que estaba en los efectos que la desvinculación con los mismos movimientos generaba frente a la involucración de los movimientos sociales en este movimiento que no era identitario y su relación en las asambleas frente a este “algo nuevo” que exhibía más fuerza de la que ellos se esperaban.

“Hummmm, aquí hay algo, no es tan cualquier cosa”: se acercaron. Entonces empezaron: “puta es sexista, puta no se puede decir, no lo vas hacer así, tacatacata... tanta bronca, tanta bronca, puta, puta, hay que poner puta, hay que conectar, ¿o tú no lo dices, cuando estás en casa, no lo dices, la puta que...? porque es políticamente incorrecto, porque es sexista no sé qué, no sé cuánto”. ¡No! ¡No! Con lo tanto que se sacó un cartel con puta y otro sin puta. ¿Cuál funcionó? El de puta. ¡Es que es el que funcionó! Los otros no funcionaron. Para que veas por donde articulamos nosotros, cual es nuestra manera de trabajar. No queremos responder ni a las instituciones ni a los movimientos sociales para ser legitimados. Para nosotros la legitimación es que funcione. Si no es así: “compañeros de Sants tenéis razón vamos hacerlo en catalán y sin puta”. ¡No! Lo vamos hacer como nos dé la puta gana ¿sabes? Entonces nosotros no es que no queremos ser políticamente correctos, es que no queremos anclarnos en nada, queremos ser libres de trabajar según actúe el malestar libre y social en cada momento. Y no decir: “es que ahí, no, es que somos feministas, no vamos decir puta”. No cariño. Puedo identificarme con el feminismo, pero me da igual, no creo que ser feminista o no está en decir puta o no decir puta. ¿No? (Entrevista a Oriana Elicabe, 22/01/2016).

Sin lugar a dudas, V de Vivienda fue uno de los movimientos sociales más creativos. Esta creatividad funcionó como un elemento de acercamiento de un primer contacto con la causa y difundió la información, aunque no garantizó la implicación

política a largo plazo. Adrià Alemany explicó que la imagen del movimiento facilitó su vinculación: “El hecho de que la estética, el lenguaje, el registro, la ironía, conectasen conmigo va a tener mucho que ver con que yo me implicase” (França, 2017: 24).

Ejemplos diversos de esta creatividad pueden ser vistos en los videos de Ada Colau vestida de Súper Vivienda, una súper heroína que irrumpe en actos oficiales. O el video que invitaba a participar a “batir un nuevo record mundial: miles de personas gritando a la vez: ¡No vas a tener casa en la puta vida!” (vdeviviendabcn, 2007) que se tornó viral como invitación a participar en las manifestaciones. O el video clip: El chiki-Especula, una versión irónica del baile Chiki-Chiki con el cual España participó en el festival de canción Eurovisión en 2008. El chiki-Especula presentaba con mucho humor una mujer con plumas y tacones, los bailarines lamían ladrillos en un baile con una letra muy irónica y crítica: “¿Quién dijo que la lucha no es sexy? ¡Con esta nueva versión, el próximo año ganamos Eurovisión!”, afirmaban:

Baila chiki chiki, Especula chiki chiki!
Especula, Especula.

El chiki-Especula mola mogollón,
Se baila en Marbella y en la administración.
Chiki especula con esa casita.
Que el chiki chiki te da mucha guita.

Lo baila el Reyna,
Lo baila Montilla,
Lo baila Chicote, Lo baila la Trilla.

Lo baila Don Piso.
Lo baila Dragados,
Lo baila la Caixa con tus huevos agarrados.
Especula Especula.

El chiki-Especula mola mogollón,
Te dan suelo barato con mucha discreción.
Recalificanos esos terrenos,
Y chiki-Especula que nos forraremos
La chiki-Burbuja se ha dado un castañazo,
Pero volveremos a dar el pelotazo.
¡¡¡Dale una ayudita al sector inmobiliario pa que baile de nuevo sobre el escenario!!!!

Y el chiki-Especula se baila así:
Uno, Pisos Vacíos
Dos, Hipotecón
Tres, el Pelotazo
Cuatro, la Corrupción
Baila chiki chiki,
especula chiki chiki,
Lo bailó Trujillo,
lo bailó Chacón.

Baila chiki chiki,
especula chiki chiki,
Y ahora lo baila Beatriz Corredor!
El chiki-Especula mola mogollón...
(vdeviviendabcn, 2008)

V de Vivienda fue un movimiento intenso que se prolongó por un año y medio con una manifestación cada dos o tres meses. Simona Levi explica que “todos querían ser V de Vivienda” (Entrevista a Simona Levi, 29/03/2016), y añade que esto también era resultado del involucramiento de personas que manejaban el arte político, que aportó mucho al movimiento, ya que ellos sabían cómo hacer un discurso viral para todos los públicos, que fuera muy performativo, bien acabado: desde la gráfica hasta el último detalle de la página electrónica (França, 2017: 76, 77).

Una de las acciones más emblemáticas elaborada como convocatoria de una manifestación de V de Vivienda fue una producción de Ariadna Pi, (acerca de la cual hablaremos con más profundidad en el siguiente capítulo) que consistió en montar una fiesta de pijamas en la tienda de muebles Ikea de Hospitalet de Llobregat, en el área metropolitana de Barcelona. Fue una manera de incidir una vez más en los medios de comunicación de masas, interviniendo en el horario noble, o sea, en las telenoticias, al grito de: “¿Qué pasa? ¿Qué pasa? ¡Que no tenemos casa!”.

Ada Colau, presente en la manifestación-acción directa, explicó a los medios de comunicación en aquella ocasión: “En esta sociedad de mercado-libre en la que vivimos se pueden comprar un montón de cosas inútiles muy baratas, entretanto resulta que no tenemos casa y no tenemos el derecho a una vivienda digna” (França, 2017: 77).

Su declaración era parte del manifiesto redactado por el Ariadna Pi y posteriormente a la acción difundido por las redes como Indymedia Barcelona.

Simona Levi todavía sigue inconformada sobre cómo una estratagema política pudo llevar a cabo el fin del movimiento.

Luego estamos, V de Vivienda, es para mí, da una salida muy creativa, le da una potencia brutal, yo creo que ha aguantado un año medio. Y creo que ha aguantado porque tenía mucha connotación artística, mucha creatividad. Entonces después de V de Vivienda que acaba más o menos por culpa de la Chacón, [Carme Chacón, ministra de Vivienda] que nunca se lo perdonaremos, porque la Chacón pone el cheque para los jóvenes, te da 300 euros más para ayudar a seguir con la burbuja. Entonces la gente se desmovilizó mucho.

(...)

Porque toda la gente que venía a las manis, que era gente no politizada, o sea, politizada en el sentido sano del término, gente que tenía unas reivindicaciones, y era mucha gente bastante joven, entonces puso 300 euros de cheque a todos los jóvenes que alquilasen o comprasen, entonces esto desmovilizó completamente el movimiento (Entrevista a Simona Levi, 29/03/2016).

La operación a que se refiere Simona Levi fue promovida por Carme Chacón, entonces ministra de vivienda por el PSOE, que prometió una ayuda directa al alquiler de 210,00€ mensuales a todos los jóvenes de entre 22 y 30 años que no llegasen a percibir más de 22.000€ anuales. El movimiento ya llevaba un recorrido y cierto desgaste, y, de alguna forma, esta medida se aceptó como una solución.

Espais Alliberats per la Cultura

Durante los primeros días de abril de 2006 hubo un movimiento de promoción y ocupación de Espais Alliberats per la Cultura que estuvo muy conectado con personas vinculadas a Miles de Viviendas, entre estas Leónidas Martín, Simona Levi y Marc Sampere entre otros. A pesar de que fue un movimiento menor en comparación al movimiento por la vivienda o cualquier otro, este movimiento criticó y cuestionó la manera de gestionar y hacer cultura en la ciudad de Barcelona, reclamaba espacios para

la cultura, mejores condiciones laborales, una cultura que no fuera comercial y servil al turismo.

Sus manifestaciones fueron organizadas como acciones directas: las Vedets Army, un grupo de mujeres armadas con plumas y plumeros, dispuestas a arriesgarse para quitar el polvo de esa manera “sucía” de “hacer cultura” que, afirmaban, tenía la SGAE. En su manifestación acción directa hicieron una “Primera Parada” en la SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), entrando en sus oficinas, pero la SGAE no supo valorar la calidad artística de las Vedets Army y reaccionaron solicitando la presencia de la policía -Mossos d’Esquadra-.

Luego se dirigieron a la “Segunda Parada” de su recorrido: el MACBA (donde intentaron liberar a las trabajadoras y trabajadores precarios, que trabajan subcontractados por Empresas de Trabajo Temporal, ETTs).

A su vez, el recorrido en sí mismo era también una forma de invitar a las personas al evento que preparaban para el día siguiente delante de El Molino y que consistía en ofrecer cultura libre y gratis para todos.

Finalmente, la “Tercera Parada”: el Teatro Arnau que estaba abandonado desde hacía más de seis años en aquel entonces (Vedets Army, 2006).

Marc Sampere comentó que había una gran voluntad de hacer la okupación del Teatro Arnau, y que para la ocasión programaron un fin de semana con muchas actividades y conciertos: Pau Riba, Ojos de Brujo, Joaquim Jordà, entre otros:

Voliem entrar al teatre un divendres a la tarda i fer activitats fins el diumenge. Allò sí que era alliberar l'espai per la cultura, literalment, i a més érem conscients que és molt més difícil carregar contra artistes que contra okupes, perquè els primers tenen un preu polític molt més alt. Realment va ser preciós: es va trencar una finestra, vaig entrar a la platea i es van encendre les llums, i em vaig trobar en un teatre vermell, rosa i daurat. La sensació d'entrar allà, veure aquell espai i saber que la “liariem” va ser meravellosa. Ens vam posar a netejar. De seguida van venir els Mossos d'Esquadra i vam començar l'obra de teatre “7 dust. Non lavoraremo mai show”, de Conservas, per entretenir la gent. Finalment la policia va entrar al teatre. Hi ha gent que va marxar, perquè no tenien papers o no volien quedar-se i al final vam haver de sortir tots, cap allà les tres de la matinada. Va ser un moment de conflicte (Entrevista a Marc Sampere en Alcázar, 2011).

Después de que les desalojasen del Teatro Arnau, la manifestación se dirigió a El Molino, pero no accedieron, puesto que ya lo habían intentado anteriormente en el movimiento de los l'Espai Alliberat Contra la Guerra, averiguando en ese momento que el teatro estaba destrozado. “A nivell de premsa l'ocupació de l'Arnau va anar bé, òbviament se'ns va prometre que allà hi farien alguna cosa, que no quedaria tancat... I segueix igual⁴⁹, tancat i abandonat” (Ibídem).

Uno de los ejemplos de hasta qué punto los grupos y colectivos podían entrar en discrepancia entre ellos en relación a los objetivos de sus acciones, está en la crítica hecha en relación a la okupación del Teatro Arnau, como se observó en Ariadna Pi (al cual destinamos el próximo capítulo) así como por parte de algunos sectores del movimiento okupa.

Había desconfianza en relación, por ejemplo, a lo del Teatro Arnau, porque era una cosa de artistas. Y la relación con Miles de Viviendas era también un poco distante porque era básicamente gente que eran básicamente intelectuales, eran el grupo de gente que se reunía entorno a Santi López Petit y que eran los de Espai en Blanc (Entrevista a Manuel Delgado, 13/03/2018).

En 2008, Simona Levi llevó a cabo su espectáculo Realidades Avanzadas, basado en temas de cultura libre y con el uso de la licencia Creative Commons, resulta que por temas más bien políticos le censuraron videos alegando copyright, aunque el video era de su autoría. La cuestión era que el vídeo demostraba malas prácticas de La Caixa (actual Caixa Bank) relacionadas con el tema de la vivienda.

Y no lo sacaron por *copyright* porque el vídeo era mío, la música era mía, entonces lo sacaron porque había trozos contra La Caixa. Ese vídeo además había tenido muchísima repercusión porque era un vídeo, no sé si lo has visto, que se llama Realidades Avanzadas 1 y eran unos actores que iban y... Hubo mucha repercusión porque con este vídeo demostramos que, aunque era un vídeo de un espectáculo,

⁴⁹ Actualmente (2018) el Ayuntamiento de Barcelona tiene un proyecto para llevar a cabo la renovación del teatro que mantendrá la fachada del edificio la boca del escenario y algunos otros elementos. Está previsto que la obra comience en el 2019 (Ajuntament de Barcelona, 2018).

pero mis espectáculos son políticos, que la Oficina Anti Mobbing del Ayuntamiento hacía *mobbing*. Entramos con una cámara oculta dos actores haciendo de marido y mujer, explicando la situación de *mobbing* y la señora al revés de defendernos insistía para que nos fuéramos. Entonces este vídeo tuvo mucha repercusión, entonces se vio mucho en YouTube, entonces, como hablaba también mal de La Caixa. La Caixa llamó diciendo: estas imágenes son propiedad nuestra, no se puede mostrar, y no era verdad, pero lo censuraron, entonces era bastante novedoso, no eran tan habitual como ahora (Entrevista a Simona Levi, 29/03/2016).

Al censurar el video, este fue aún más valorado y difundido por internet y fue de ésta manera como Simona Levi se vinculó en la lucha por la cultura libre y su libertad de difusión.

Entonces ahí yo empecé a ocuparme en serio con el tema de la propiedad intelectual e intenté enchufarme con cosas que ya existían, pero era simplemente una mujer, no me prestaban ni una puta atención y entonces con otra mujer que es la que tumbó el canon digital, que es la de Traxtore [Ana María Mendez], y dijimos, yo no la conocía de nadie: “oye, ¿A ti te hacen caso?”, “a mi nada”, “a mí tampoco”, “oye, ¿nos juntamos? Y ponemos todo lo que sabemos, lo que hemos aprendido en estas luchas, lo ponemos en común”, y así juntamos los amigos, etcétera. Y se creó EXGAE que ya era de por sí un acto situacionista porque era una caricatura de la SGAE. Y fue en 2008 y es todavía ahora la organización sobre propiedad intelectual a nivel del estado español porque Internautas está vendido en fin ya, Hactivista también hace un trabajo de activista, pero no tienen la continuidad que tenemos nosotros con todas las políticas, etcétera (Entrevista a Simona Levi, 29/03/2016).

A partir de ahí montaron el festival de cultura Libre OXCARS que se llevó a cabo desde 2008 hasta 2013. El slogan ya deja claro su objetivo: “Porque su negocio no es nuestra cultura. Estamos destruyendo un monopolio” (Xnet, s.f.).

Entonces ahí también montamos los OXCARS que justamente es la versión, es explicar la cultura libre con la práctica, no sé si has visto vídeos, es un espectáculo muy divertido. Entonces, eran cinco horas de cultura libre, súper divertido y es para explicar la cultura libre, explicar que no es ninguna cultura marginal, sino explicar que es la cultura central de la época que vivimos. Pero siempre utilizando eso, la acción concreta (Entrevista a Simona Levi, 29/03/2016).

En 2008 aún había el festival Inn Motion, cuya la última edición fue en 2009, de modo que en el primero y segundo año también había instalaciones con estos temas de

cultura libre en Inn Motion. Posteriormente, Simona fundó con amigos la Xgae que posteriormente se transformó en Xnet como reacción a que la SGAE les amenazo con un pleito de marcas y patentes por el nombre, aunque siguen con la misma idea de defender la cultura libre y la libertad en internet.

Entonces, desde Xnet que es el “cor” de mi grupo de guerrilla, es donde hacemos todo este corpus teórico de la creatividad y la acción directa, y es donde lanzamos dispositivos varios, hemos lanzado muchos. Sinde Pírate, la acción de Sinde Pírate, Molina Pírate, nadie sabe que somos nosotros, pero somos nosotros. Muchísimas acciones hasta que, con el 15M, lanzamos el 15M para Rato que es la querrela contra Bankia pero también nace con un logo que es cómico y que tiene mucho que ver con aspectos creativos, es anónimo. Y el Partido X, que para mí también es una pieza creativa importante, que es un partido anónimo el cual también es una *freakada* (Entrevista a Simona Levi, 29/03/2016).

vi. Estudio de caso de la segunda fase: Ariadna Pi

Con su existencia fantasmagórica, Ariadna Pi levantó una cuestión que nos parece pertinente todavía: Situar ciertos colectivos comprometidos con contenidos políticos en un ámbito artístico ¿compromete su acción política? La respuesta varía conforme la situación, el colectivo y el acto en cuestión pero es, sin duda, una pregunta legítima.

De Ariadna Pi lo que nos interesa es justamente el hecho de que sus acciones, bajo su punto de vista, no eran artísticas. Para Ariadna Pi, el hecho de convertirse o simplemente ser momentáneamente encapsulado, tachado, nombrado como arte, conllevaba la pérdida de sentido y verdad política.

La Reina de África

La Reina de África es una asociación cultural que ofrece sus espacios para diversas actividades. Pero antes de eso era la casa que compartían tres amigos. También, es todavía uno de los pocos espacios libertarios que aún perduran en Barcelona.

En Barcelona hay muchos locales clandestinos que hacen hervir la ciudad al margen de la legalidad vigente. Es una ciudad invisible pero activísima que batalla para que la tecnocracia no liquide la ciudadanía. La Reina de África es toda una institución ácrata donde mucha gente nos hemos encontrado, hemos debatido, hemos bailado y nos hemos drogado desde los 90. Nido de antropólogos con las sesiones mensuales de ESCOPOFILIA de Manuel Delgado al frente, sala de conciertos de grupos de música de todo tipo, sede de fiestas a favor de Radio Contrabanda... Es probable que le quede poco tiempo de vida, así que desde aquí quiero rendir homenaje a este bastión libertario donde Els Surfing Sirles y tanta otra patulea hemos sido muy felices (Sales, 2015).

En los bajos de la casa, un espacio cerrado a medio camino entre una bodega y un garaje, hay una sala de espectáculos, un entarimado, barra de bar, pantalla para proyección y un pequeño patio.

En la Reina de África se celebran diversas actividades, una de las cuales es Escopofilia, cuya la primera sesión fue el 6 de marzo de 2003 (Delgado 2013b). Escopofilia eran secciones informales en las cuales el antropólogo Manuel Delgado presentaba secuencias de películas, comentando algunas de ellas. En las noches de Escopofilia, la Reina se transformaba en un antro, oscuro, maloliente a humo, con ambiente diverso, algo así como un bar donde la gente se reunía para ver estas secciones y abandonarse al estímulo estético e intelectual de las propuestas cinéfilas, pero también para beber, bailar, encontrarse, conocerse y reconocerse. Un espacio en el que simplemente pasarlo bien en una esfera de la ciudad alejada del turismo y al ocio capitalizado. Este espacio fue el epicentro de donde emergió Ariadna Pi.

Des d'aleshores han passat 10 anys en els que, sense excepció —no n'hem faltat cap dia—, ens hem trobat cada primer dijous de mes per veure tota mena de imatges en moviment: pelis bones, dolentes, genials, *cutres*, ridícules, sublimes..., de tots els gèneres —d'avantguardes, de guerra, de l'oest, *melos*, de *risa*, de romans, musicals... El producte final ha estat una barreja a parts iguals de Filmoteca i de cinema de barri, que era un lloc on la vida social i el cinema es confonien i havies de veure pelis molt diferents entre si, algunes pèssimes però entranyables, al costat d'obres mestres. Reconec, d'altra banda, que les sessions escopofiliques han estat bastant guiades per la meva voluntat d'acostar-vos al cinema clàssic o, el que és el mateix, al cinema clàssic americà, que alguns/es menyspreàveu per un cert malentès ideològic que he mirat de contrarestar compartint amb vosaltres algunes de les seves millors expressions (Ibídem).

El local era especialmente frecuentado por antropólogos y por estudiantes de esta y otras disciplinas. Hemos podido entrevistar a Margarita Pineda, quien vino a Barcelona a estudiar un doctorado en Bellas Artes, pero no estuvo a gusto en el doctorado y sus búsquedas la llevaron a la Reina de África y a Ariadna Pi. Antes de venir a Barcelona trabajaba en Medellín, en su Colombia natal, en temas relacionados con el espacio público y el patrimonio.

Pero una vez que me metí en el doctorado (Doctorat Arte Público i Regeneración Urbana - Arte y Societat –U.B.) me di cuenta que no era lo que yo pensaba, porque de una cierta manera, nosotros, los artistas, somos muy románticos, y este doctorado tiene mucho que ver con infraestructuras. También, yo venía del mundo del arte, cuando llegué a los profesores de escultura, era escultura tradicional, entonces cuando tú les hacías una propuesta de arte contemporáneo era como: ¡no lo sé! A ellos solo les interesaba la escultura en medio de la rotonda y todo eso, y realmente yo no venía de esas prácticas. Entonces me sentí como en el lugar equivocado, bueno, pero todo ese doctorado me sirvió mucho para aprender de leyes, para aprender de normativas, me situó ahí como romántica en cuanto a todo lo que tiene que ver con infraestructura y los temas urbanos y en con ese aburrimiento con ese doctorado, me fui a Antropología a buscar a Manuel Delgado y fue cuando encontré al grupo de él, que hacen rutas por la ciudad y después encontré lo de la Reina de África que montó esas secciones de cine que se hacían por Lesseps, por allá (Entrevista a Margarita Pineda, 13/04/2016).

Ariadna Pi tuvo en la Reina de África un espacio de encuentro, de pensamiento y organización, tanto de sus manifiestos como de algunas de sus acciones. Es difícil determinar qué fue Ariadna Pi. Algunos lo definen como colectivo, otros afirman que no lo era. En todo caso, hemos podido averiguar que no era un grupo cerrado o compuesto siempre por las mismas personas, sino que tenía un núcleo de personas constantes y muy presentes en todas sus acciones y manifiestos y otras que participaron en algunas de sus acciones.

En las palabras de algunos que tuvieron contacto con Ariadna Pi:

Ariadna Pi es un colectivo que yo conozco sencillamente porque me llega información de los distintos actos que organizan. No actos, sino acciones, sencillamente tengo información de que Ariadna Pi, este colectivo con un nombre que... no recuerdo ahora, pero que era la supuesta amante de Bataille cuando estaba en Barcelona, un personaje fantasmagórico que nadie sabe si existió de verdad o no.

Y mi relación con Ariadna Pi es cero, sencillamente es un colectivo del que me llega información de que hace una serie de acciones (Entrevista a Martí Perán 06/06/2018).

(Observar que Martí Perán, aunque tuvo muy poca relación con el Ariadna Pi participó en dos acciones, como veremos más adelante).

Ariadna Pi es un movimiento que surge en un determinado momento desde la Universidad, igual que esos otros. Desde filosofía, antropología, historia, digamos, todo ese caldillo. Parecido al inicio de Agencias en ese sentido, pero con una voluntad totalmente distinta que era, justamente, no comunicar. O sea, no difundir, no exigir. Se funcionaba sobre una acción y un texto de comunicación de la acción y que ya no hubiera más discurso, que ya no hubiera más relatos, ni por parte de artistas, ni de la prensa, ni científicos, ni... esa era su... En ningún caso se presentaba como un colectivo. Ariadna Pi nunca se auto reconoció como un colectivo. No quería difundir, no quería comunicar.

(...)

Ni en los telediarios. Aquí había un conflicto interno también. Había una gente que estaba más porque la prensa estuviera muy presente y otra gente que no lo veía tan claro (Entrevista a Antonio López, 14/07/2016).

La gente que estábamos en esta historia, lo que teníamos en común es que nos emborrachábamos en la Reina. Por ejemplo, no teníamos una ideología común (Entrevista a Manuel Delgado 13/03/2018).

Las primeras expresiones de Ariadna Pi fueron dos manifiestos escritos básicamente por profesores del Departamento de Antropología de la Universidad de Barcelona. El primer manifiesto cuestionaba el aumento de la represión a los movimientos sociales y en relación a los inmigrantes. Este primer manifiesto se hizo a finales de agosto de 2001 tras los acontecimientos de Génova, coincidiendo en pleno con el ambiente del movimiento antiglobalización. El manifiesto se titulaba: *Terrorisme d'Estat contra ordre públic* y hacía referencia a la actuación represiva de los cuerpos policiales en las manifestaciones anticapitalistas de la tercera semana de junio de 2001.

Como ya hemos detallado en el capítulo acerca de Las Agencias, el 15 de junio de 2001 se inauguró la campaña en contra del Banco Mundial (BM) y del Fondo Monetario Internacional (FMI). La puesta en marcha de la citada campaña coincidió con una Reclaim the Streets que, como se ha explicado ya en capítulos anteriores, consistía en una acción de “liberalización” de libros en la Casa del Libro, ubicada en el paseo de Gracia,

acción en la cual también se distribuyeron folletos de la campaña Dinero Gratis. El mismo día y dentro de la misma campaña se realizó el desfile de moda para la revuelta: Pret-à-Revolver. Y unos días más tarde, el 25 de junio, se hizo la acción La Bolsa o la Vida, una acción provocativa y a la vez inofensiva, a la sede de la Bolsa de Barcelona, el mismo día que se llevó a cabo la manifestación masiva en contra de las políticas de BM y FMI, que terminó con una carga policial y más tarde, aún el mismo 25 de junio, hubo la acción-show del Showbus en Contra del Capital en plaza Cataluña.

Otro tema importante citado al principio del manifiesto firmado por Ariadna Pi es la contundente represión al movimiento okupa y el desalojo de tres CSOs coincidiendo con todos los hechos citados anteriormente.

En este contexto, tres profesores manifestaron su crítica hacia una represión que entendían inadecuada, y firmaron un manifiesto con un pseudónimo: Ariadna Pi.

Revelen que a Catalunya –igual que a tot Europa– s’està aprofundint, amb una ferotgia impúdica, un veritable procés a les cotes de llibertat conquerides l’objectiu del qual seria, en primer terme, callar la generalització dels debats que incitin a qüestionar el model social capitalista dominant i la submissió de les poblacions a sistemes polítics basats en la mera repressió militar i la pràctica compulsiva del consum, i, segonament, obstaculitzar una certa presa de consciència entorn del fet que la societat capitalista està amarada d’una violència estructural extrema –sobre la qual es fonamenten els seus processos de desenvolupament, reproducció i representació– des de la qual es condueix la immensa majoria de la humanitat a la misèria, i a l’alienació del planeta sencer⁵⁰ (Ariadna Pi, 2001).

El manifiesto hablaba de persecuciones por parte de un gobierno, supuestamente de izquierdas, el 16 de agosto de 2001 en la plaza André Malraux en Barcelona cuando “cazaron como a venados” a los extranjeros sin papeles en una actuación que se justificó como consecuencia de la aplicación de la Ley de Extranjería que permite retener a personas que estén sin los documentos en regla o, utilizando la terminología legal, “en situación administrativa irregular” (*El País*, 16/08/2001).

⁵⁰ Cita tomada de un texto original de Ariadna Pi cedido por uno de sus miembros.

Otro detalle importante es que en este primer manifiesto se autodefinen como antropólogos y reivindican el derecho al uso libre del espacio público:

El carrer, l'espai públic –i en un altre àmbit l'esfera àmplia de l'arena cultural–, esdevé llavors el lloc central des del qual se significa i s'arrela la reivindicació del dret inalienable a la llibertat, contra les forces sinistres i emmalaltidores d'un mal que només una actitud conscient, decidida i valenta dels grans corrents socials pot fer fora de la història. El carrer, així, esdevé l'únic lloc en què el moviment s'atura per proclamar que no hi ha policia, no hi ha exèrcit, no hi ha capital financer ni cadenes televisives, no hi ha imbecil·lització possible que aturi els designis de la raó en el seu camí cap a l'alliberament. O sí? (Ariadna Pi, 2001).

El siguiente manifiesto, titulado: *Barcelona els fa por*, es una respuesta del colectivo a causa de la gran movilización policial que intentó poner freno a las protestas programadas contra la Cumbre de Jefes de Estado en el Consejo de Estado de la Unión Europea que se celebró en Barcelona los días 15 y 16 de marzo de 2002.

El manifiesto, de forma cuidada, política e informativa, hablaba del descontento frente el forzoso cierre de la Universidad de Barcelona los días 14 y 15 de marzo de 2002 como una forma de evitar reuniones que posiblemente resultarían en protestas estudiantiles frente a la cumbre. Explicaba que la sociedad estaba sometida a un empobrecimiento tanto vital como cultural y político, destacaba la criminalización de los sectores sociales más reivindicativos como era el caso del movimiento okupa. Citaba un acontecimiento concreto, la “limpieza” por parte del Ayuntamiento de Barcelona de murales anticapitalistas a la salida de la estación de metro Palau Reial, en la avenida Diagonal de Barcelona.

En vista d'això, nosaltres, de nou, com a ciutadanes i ciutadans amb l'anhel d'esdevenir éssers lliures que s'apropien democràticament d'uns carrers lliures, com a antropòlegs obstinats a aportar la constatació que al nostre context hi ha hagut històricament un ús de l'espai públic implícit en tota pràctica de la llibertat, volem denunciar públicament aquest present infaust i animar-vos que us re-aproprieu del que es vostre –el carrer–, per expressar el compromís del poble de Barcelona amb la llibertat.

Barcelona els fa por, la llibertat els fa por: els fem por nosaltres i els fa por la potència encara viva, sempre viva, dels nostres avantpassats (Ariadna Pi, 2002).

Ariadna Pi y el Fòrum Universal de las Culturas.

La primera iniciativa abierta de Ariadna Pi consistió en promover la movilización contra el Fòrum de las Culturas a través de un acto en el Ateneo Barcelonés, el 22 de enero de 2004, en el cual participaron Santi López Petit, Bernat Muniesa y Manuel Delgado, tal y como se ha comentado anteriormente en el capítulo referente al Fòrum. En este acto no solo se completó el aforo del Ateneo, sino que centenares de personas se quedaron a sus puertas.

Posteriormente a este acto, Ariadna Pi, junto a los colectivos Espai en Blanc y Asamblea de Resistència al Fòrum, publicaron el libro *La otra cara del “Fòrum de les Cultures S. A.”* que Bellaterra editó y distribuyó gratuitamente.

Ariadna Pi básicamente es un grupo de profesores de antropología de esta universidad, ya está, de hecho, son tres. Que de una forma u otra se expresa, incluso de una forma explícita, como un colectivo del ICA [Instituto Catalán de Antropología]. Esto está documentado en papeles, publican este libro [*La otra cara del “Fòrum de les Cultures S.A.”*] como tal (Entrevista a Manuel Delgado, 13/03/2018).

Ariadna Pi también participó activamente en acciones contra el Fòrum de las Culturas. Uno de sus referentes para sus futuras acciones fue el asalto a las oficinas de Indra.

Y después, a finales de 2004, principios de 2005 que aparece la idea digamos de hacer acciones de protesta de las cuales el modelo siempre fue, un poco, Indra: Irrumpir / Interrumpir. Pero, lo que interesa, es que nunca tuvo la menor pretensión de hacer arte ni nada por el estilo (Entrevista a Manuel Delgado, 13/03/2018).

Así pues, Ariadna Pi tuvo su papel en la acción de la Paterada, la invasión del Fòrum por tierra mar y aire, para la cual las personas que frecuentaban el Reina de África aportaron su patera (acerca de la Paterada hemos profundizado en el capítulo acerca del Fòrum de las Culturas).

La imagen de la Paterada fue tremenda, porque se demostró que era posible vulnerar perfectamente la seguridad y que el Fórum era públicamente denunciado, de hecho, una de las cosas es que nos negáramos a participar en las conferencias. En cambio, buena parte de la gente que ahora está en el gobierno de Ada Colau, o cerca de él, estuvo trabajando en lo que sería las conferencias del Fórum de las Culturas, esto era un poco la clave, quién estaba dentro quién estaba fuera (Entrevista a Manuel Delgado, 13/03/2018).

Ariadna Pi, el paso a la acción directa

Por lo que se ha podido averiguar, la primera idea de acción directa de protesta de Ariadna Pi estuvo relacionada con la indignación de algunos de aquellos que frecuentaban la Reina de África ante una tienda de ropa que recién había abierto en el barrio de Gracia, en un local cercano a la Reina de África y que tenía el desafortunado nombre de Favela Fashion, algo que les resultaba una falta de respeto frente aquellos que sufren formas extremas de desigualdad o que viven en contexto de pobreza. Se comentó: “Teníamos que hacerles una visita”. Aunque finalmente no se llevase a cabo, esta idea tiene la relevancia de haber definido el momento de paso a la acción directa, que se caracterizaría por un diseño que cuidaría escrupulosamente los límites de lo legal en relación a lo ilegal y sus espacios intermedios, como parte de su forma de generar un conflicto dialogante con la sociedad.

Esto viene por fuerza. Piensa una cosa, Ariadna Pi como grupo, como colectivo de acciones había hecho manifiestos antes, al largo de los años 2000 y especialmente apareció como editora del libro en contra del Fórum, siguiendo un poco el tipo de acciones como la de Indra (Entrevista a Manuel Delgado, 13/03/2018).

Cuando Ariadna Pi pasa a la acción lo hace por medio de un personaje fantasmagórico, camaleónico, sin una ideología clara que se transmuta en diferentes avatares, pero que en verdad solo existía en el momento en que estaba en acción, después se desvanecía. Convocaba con mensajes imprecisos a sus “amigos y amigas”, o sea a aquellos que recibían los correos electrónicos con las directrices de la acción.

La mecánica de sus actuaciones parece responder a un mismo patrón: un mensaje difundido por correo electrónico a un número restringido y seleccionado de personas, conteniendo un comentario y unas razones, un día, una hora y un sitio. En cada ocasión consigue generar una pequeña multitud de uno o dos centenares de personas que aparecen de la nada y se reintegran a ella una vez cumplido el encargo. El mensaje lo remite Ariadna Pi, el nombre de una catalana que afirma vivir o haber vivido en Barcelona y que se presenta bajo diversas figuras o avatares (Delgado y Horta, 2007: 111).

Las acciones estaban relacionadas con distintos tipos de actos o problemáticas sociales vigentes en la ciudad de Barcelona. Algunas veces Ariadna Pi era la encarnación colectiva y momentánea de una guerrillera que lucha por una vida colectiva de calidad, en otras era una niña de 12 años que quería hacer una fiesta de pijamas o que añoraba las hogueras de San Juan.

Después de ver y rever las acciones de Ariadna Pi, se puede afirmar que su vocación era la de luchar en contra de la anestesia de la vida contemporánea llena de superficialidades y un consumo vacío y excesivo. La inspiración de Ariadna Pi era la película *El Club de la Lucha* (Fincher, dir., 1999), en la que el protagonista de la película buscaba en la acción un modo de despertar de esta letargia, un modo de sentirse vivo, de hacer parte, de participar y de involucrar a otros.

Otro punto que merece ser mencionado era la aportación de información histórica como trasfondo para impulsar a las acciones que, en este sentido, alimentaba a sus “amigos” y “amigas” con una sustancia rica en memoria e historia que ayudaba a situar a aquellos que se apuntaban a las acciones.

La recuperación de una memoria, borrada minuciosa y sistemáticamente desde 1977 por la mayoría de partidos –los mismos que hoy la convierten en bandera –, han podido anular la fuerza insondable de experiencias humanas pasadas que son una referencia para vivos y que incluso dan sentido a su propio presente (Delgado y Horta, 2007: 111).

Ariadna Pi organizaba sus acciones como si fuesen “fiestas sorpresa”, utilizaba estrategias que podrían situarla en el ámbito artístico para hacer del espacio público el

escenario idóneo para la protesta seria y a la vez simpática, que llamaba la atención de los noticieros televisivos o de los periódicos para sus acciones de protesta.

Otra estrategia que utilizaba Ariadna Pi era la de apropiarse del espacio público o privado amparándose en una muchedumbre, -compuesta por personas que no se conocen entre sí necesariamente-, que irrumpía en distintos espacios urbanos (públicos o semipúblicos), interrumpiendo lo que fuera que estuviera pasando y que después, se disolvía. En este sentido, Delgado observa en Ariadna Pi y en su modo de hacer la lógica del transeúnte, que es justamente la de aparecer y desaparecer, o sea la misma que rige la vida en las ciudades contemporáneas como Barcelona:

Lleva a sus últimas consecuencias la lógica del transeúnte que es la de estar siempre de paso (la de irrumpir, interrumpir y, luego, desvanecerse en la nada) y nos advierte de que todo lo que se puede hacer, lo hará gente que no se conoce entre sí y que después de hacerlo, no se volverán a ver (Delgado, 2007b).

Ariadna Pi, no tenía un discurso definido, ni sede, ni estatutos, ni miembros, ni voluntad de permanencia. Tampoco tenía la pretensión de formar en términos políticos a aquellos que participaban en sus acciones. No era un movimiento social, sino que prestaba su potencia para difundir causas de otros movimientos sociales con las cuales simpatiza.

Era básicamente montar pollos. Era divertirse y de pronto salíamos en la tele. Y de hecho había una especial preocupación en avisar periodistas, porque así teníamos la garantía de que íbamos a salir. No había ninguna pretensión de creatividad. Lo que queríamos era montar pollos. Aparecer en la prensa (Entrevista a Manuel Delgado, 13/03/2018).

En sentido estricto, Ariadna Pi no es nada (o es nadie), no existe más allá de las acciones puntuales que realiza y cuando éstas acaban, desaparece sin dejar rastro (Delgado, 2007b)

En las redes sociales, Ariadna Pi hace uso de la imagen de una miliciana que posa en la terraza del hotel Colom.

Es la imagen de una miliciana de las juventudes comunistas en la terraza justamente del hotel Colom. Esta mujer que posa se llama Marina Ginesta, y es el emblema, los anarquistas siempre la mencionan como si fuera suya y era de las juventudes comunistas, de la juventud socialista unificada (Entrevista a Manuel Delgado, 13/03/2018).

El paso de manifiestos a acciones se dio el 30 de marzo de 2005, con la okupación de un autobús turístico en la Plaza de Cataluña, con la intención de conducirlo hasta el Centro de Internamiento de Extranjeros (CIE) de la Verneda. Con esta acción, Ariadna Pi manifestó su apoyo a la *Segunda Jornada Europea por la Libertad de Circulación y de Permanencia*. Luego de realizar la acción, Ariadna Pi difundió algunos textos en Indymedia Barcelona, en los que explicaba las razones de su acción.

Qui és l'Ariadna Pi? Què és? On? Com succeïa respecte al Dr. No, tampoc respecte a ella no en teniu una informació precisa: amb prou feines disposeu d'indicis vagues que es contradiuen a través d'informacions fragmentàries sobre la seva situació en el temps i l'espai; només se sap que d'alguna manera cristal·litza en mogudes sorprenents.

Els instruments humans dels quals l'Ariadna Pi se serveix per existir no són una xarxa, ni una colla d'activistes, ni un cap parlant entre anunci i anunci, sinó una expressió incoherent, inconstant, impredecible, d'alguna cosa. D'alguna cosa que tampoc no se sap exactament què és, però que al capdavant és ella.

Ahir, dijous 31 de març del 2005, a les 6 de la tarda i a la plaça de Catalunya, l'Ariadna va apropiarse -amb el suport de diverses persones de confiança- d'un bus-turístic al crit de "Guiris a la Verneda!". L'acció d'agitació i propaganda va ser un èxit i va assolir el seu objectiu d'obtenir una certa repercussió pública amb vista a atraure l'atenció sobre la propera jornada de lluita del 2 d'abril pel rebuig dels centres d'internament d'immigrants i de les dinàmiques socials que els expliquen.

L'Ariadna, entre l'agitació extrema i la placidesa d'una quietud paradoxalment també pertorbadora, està rumiant ja noves actuacions i us les farà saber en pròximes manifestacions (Ariadna Pi, 2005).

La acción del "secuestro del bus turístico" contó con la cobertura mediática de TV3 y al día siguiente la noticia fue publicada en diversos diarios.

Per què son bons aquells i aquelles als qui anomenem immigrants? Us ho direm: son bons per ser tractats com una merda; bons per ser vexats i morir en estranyes circumstàncies; bons per fer de putes i deixar la pell en cadenes de muntatge; bons per no saber que és tenir drets; bons per fer de manobres en bastides de cinc pisos sense xarxa o en hivernacles fora ciutat. Però bons també per recordar-nos, potser,

que per a molts de nosaltres els altres no son ells, sinó tots aquells que conceben el món des de la lògica del capital i el imperialisme, allà on el benefici econòmic i la homogeneïtzació cultural imposada signifiquen els únics referents per a totes les relacions socials. Bons per recordar-nos, potser, el que els nostres avis i besavis i rebesavis ens van ensenyar: que la llibertat no es mesura, que tots els éssers humans hauríem de ser, a tot arreu, iguals, més enllà de si ens han educat perquè el que classifiquem com a diferent.

Bons, en definitiva, per recordar-nos que una societat basada en la explotació i en la consagració de la vida ja no a pagar una hipoteca, sinó a sobreviure precàriament, és un pur infern. Per recordar tot això, hem decidit convidar als turistes que ens visiten a que, en el seu itinerari guiat per la ciutat, no s'oblidin de visitar un dels seus indrets més emblemàtics i emocionants: el centre de detenció dels estrangers de La Verneda, on son conduïdes persones que, sense haver comés cap delictes, són considerades íntegrament il·legals i que, en conseqüència, són detingudes arbitràriament pel sol fet de caminar pel carrer i deportades sense garanties jurídiques. Veniu vosaltres també que sou tractats constantment com a turistes de la vostra pròpia ciutat a veure la Barcelona que no figura a les guies ni als prospectes! Veniu als calabossos de la Verneda a celebrar la autèntica festa de la diversitat, el veritable fòrum de les cultures! (Ariadna Pi, 2005b)

Las acciones, por su carácter limítrofe entre lo legal y lo ilegal, llevaron Ariadna Pi, que anteriormente era reconocida públicamente como un colectivo vinculado al Instituto Catalá de Antropología, ICA, a convertirse en un ser fantasmagórico que se desvanecía y del que se niega la existencia.



Figura nº 20: Imágenes difundidas per Ariadna Pi en Indymedia (Ariadana Pi, 2005c)

Hemos encontrado diversos mensajes de Ariadna Pi en Indymedia Barcelona de entre los cuales destacamos uno que deja claro su aprensión en relación a las nuevas formas de hacer de la protesta: más estéticas y más festivas. Reproducimos seguidamente

y de manera muy resumida un debate que ocurrió en Indymedia a razón del Mayday Barcelona 2005, el día del trabajador, para el cual cada año los sindicatos llevan a cabo una manifestación.

El MayDay fue la consecuencia de la pérdida de potencia de los sindicatos en un mundo regido por la precariedad, y emergió desde los movimientos sociales como una versión modernizada de esta tradicional fecha reivindicativa.

Para el MayDay 2005, diversos colectivos prepararon de manera conjunta un pequeño camión con equipos de sonido, performances, llevando a cabo incluso representaciones. Resulta interesante el debate llevado a cabo a razón del cartel elaborado para el MayDay 2005 en Barcelona ya que expresa la importancia de identificarse con la representación artística hecha para el cartel para aquellos que participaban en el MayDay.

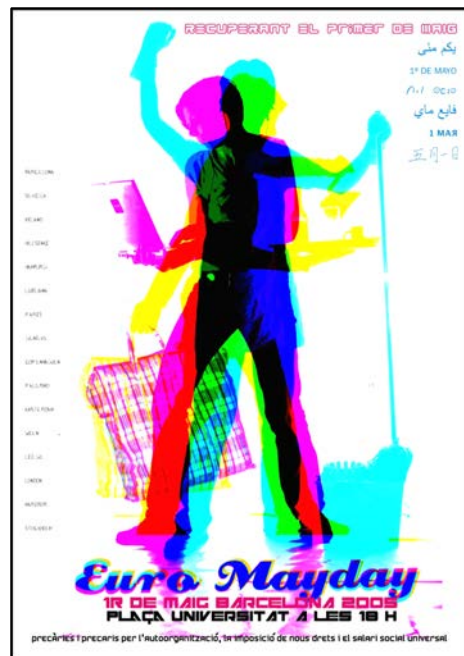


Figura nº 21: Cartel MayDay (Prkria, 2005a).

El cartel había sido elaborado por una comisión de voluntarios, incluso se criticó que aquellos que no estaban de acuerdo con la imagen del cartel tampoco se habían

presentado a la comisión de diseño (Prkria, 2005). Reproducimos algunos comentarios que expresan la importancia de la representación para los movimientos sociales. Empecemos por una persona que firma como “treballador” y que propone: “s'hauria de reflexionar, si això és recuperar el 1r de maig, ens veiem a la mani” (Treballador, 2005).

Otra persona que firma como “si si” expresó lo que representaba el cartel en su opinión:

El k tu vulguis, però en part cada cosa al seu lloc, el cartell es fashion, fashion, i en part cau en un contra sentit. El disseny està per alguna cosa i si ve el k es important es la participació i la mani en si, tb estaria bé k els símbols k hi van acompanyats no tinguessin aspecte d festa pop dels anys 60 o disco dels 80. A no ser k es vulgui una mani superdiscofashion, pq sembla ben bé el flyer d'una discoteca ‘modernilla’ (si si, 2005).

La respuesta viene firmada por “no no”:

Contradictori seria que continués la falç i el martell quan del que estem parlant es de la fregona, la compra, l'ordinador..., anem-nos de la vida precaritzada en tots els àmbits i per a totes tant de la persona que neteja com del curro mental alienant y sobreexplotat. D'altra banda això de festa perquè no? - què passa que a sobre ens haurem d'immolar en públic? o què? Pop o disco: ehem... crec que si afinéssim amb els estils (posats a parlar-ne) tampoc cau en aquest camp (molts colors = pop o disco, es una mirada bastant estreta) (no no, 2005).

Ariadna Pi contesta:

Estic molt enfadada. Jo havia vingut a Barcelona des del meu poble per ajudar a fer coses en relació al Primer de Maig, una data que tot i ser una referència històrica per a la classe treballadora, a mi mai m'ha fet el pes. Si vinc és per la memòria del meu marit, que era miner i va deixar la vida sota terra. Ell baixava cada any.

He preguntat a la gent i m'han dit que hi ha com a mínim tres convocatòries. Una al matí organitzada pels sindicats de sempre: ja me'ls conec, gorreta amb les sigles, pancartes amb les sigles, enganxines amb les sigles, ulleres amb les sigles... en fi, sigles i decadència.

Dues a la tarda, una convocada pels supervivents, mes aviat tristois de la lluita sindical anarquista (jo soc d'aquestes) i una altra que definitivament m'ha indignat anomenada MayDay. M'he enterat per un cartell que s'assembla molt al del grup Fundació Tony Manero, que va pujar a tocar al meu poble l'última festa major. Jo mirava el cartell estupefacta i al meu costat dos joves discutien mentre es despentinaven les rastes. Un li deia a l'altre: A Indymedia diuen que al Euro May Day, que es com una street party semblant al reclaim the streets hi ha mal rotllo per que el Black Block la vol liar.

Res, que m'he tornat al poble i us he enviat aquesta carta.

Gràcies i fins aviat
Ariadna Pi (Ariadna Pi, 2005d)

Este escrito de Ariadna Pi generó un inmenso debate en la red de Indymedia Barcelona. Incluso algunos que afirmaban ser de Ariadna Pi manifestaron que Ariadna Pi no había escrito este mensaje. Otro usuario que firmó como “Acció Directa” estaba de acuerdo con la crítica al MayDay:

Parece que a la gente del MayDay les sobran las críticas irónicas, personalmente y respetando que monten lo que quieran, su discurso y su manera de canalizarlo me parece una movida más estética que de fondo. Los sindicatos amenazan ruína pero el Mayday no será nunca el relevo. Espero que el Mayday Parade de este año sea el último en este formato.
Ala y ahora a rajar que es gratis (Acció Directa, 2005).

En torno al mismo tema del MayDay 2005 se generó una discusión muy interesante acerca de si este estilo más performático, festivo, y preocupado con las formas estéticas de protestar del MayDay también era apoyado por el MACBA. La crítica venía muy relacionada con las nuevas formas que emergían en relación al movimiento antiglobalización.

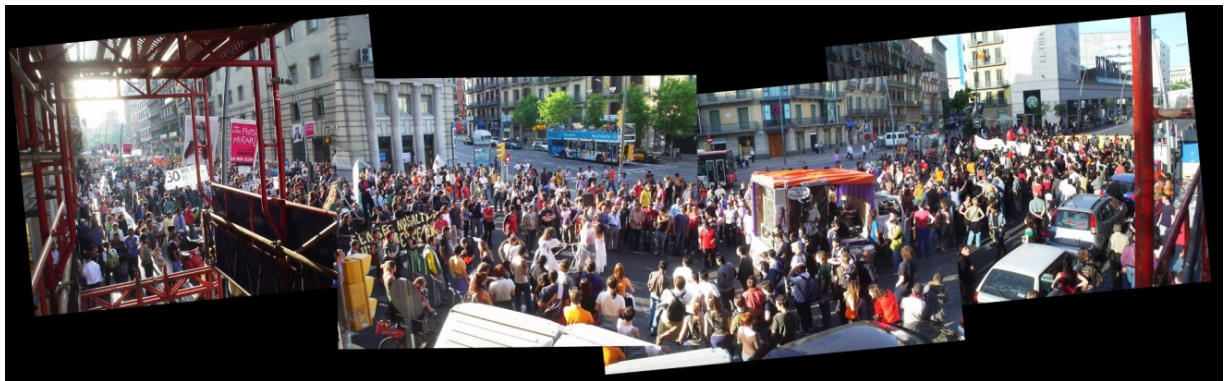


Figura nº 22: Panorámica del MayDay en Barcelona 2005 (Indymedia Barcelona, 2005b).

La siguiente acción de Ariadna Pi fue el 23 de junio de 2005, verbena de San Juan. En esta ocasión protestaron contra la restricción municipal a las hogueras. Esa noche, Ariadna Pi convocó a sus “amigos y amigas” a encontrarse a las 23 horas en el

cruce de la calle Aragón con el paseo de Gracia. En aquel momento aparecieron dos camionetas cargadas de madera que dejaron justo en el cruce formando la hoguera, a la cual aún se sumó toda la madera que trajeron sus “amigos” y “amigas”. El día siguiente, Ariadna Pi publicó una carta en Indymedia Barcelona (Delgado, 2017).

Abajo tenemos el texto que Ariadna Pi envió a sus amigos y amigas invitándoles a la acción:

L’Ariadna reuneix totes les edats, però la nit de Sant Joan en té dotze anys i està desitjant que s’acosti la revetlla per recollir i cremar fusta i tirar petards. Estimant-se tant la revolta, com no hauria de sentir-se feliç en la seva parenta petita, la festa!

És per això que l’Ariadna està molt empipada amb l’odi que les nostres autoritats municipals demostren any darrera any contra una festa que els hi resulta ingovernable i que, en conseqüència, detesten. La prepotència obsessiva i la irresoluble mediocritat que guia les accions dels poders públics s’han mostrat durant tota la transacció antidemocràtica reiteradament entossudides a esborrar de l’asfalt de Barcelona la continuïtat de les fogueres de Sant Joan, la més bella de les fantasies urbanes dels infants en període estiuenc.

Fou aquest mateix ressentiment oficial a l’hora d’excloure la realitat de les previsions dels poders instituïts el que provocà l’expulsió de les platges de la Barceloneta dels ciutadans que l’any passat hi celebraven la revetlla, acusats d’embrutar la platja en una ciutat que als cinc primers mesos del 2005 ja ha arribat al límit màxim de 35 dies de contaminació extrema que els paràmetres de la Unió Europea situen com a permissibles en el decurs d’un any sencer, en una ciutat de què els usuaris dels transports públics portem més de deu anys sent martellejats per la contaminació sonora, visual i intel·lectual als soterranis del metro –amb música procedent dels altaveus i tota mena de missatges a les pantalles instal·lades sobre les andanes–, sobre el qual se’ns anuncia desvergonyidament que els nous vagons incorporaran més monitors. Benvinguts al món del capital que tot ho crema i que, no tan paradoxalment, odia les fogueres.

En vista que aquesta ciutat s’ensorra cada dia més en la misèria, en vista que la solitud, el suïcidi, la fam i la més desesperant manca de perspectives de poder viure –viure!– esdevenen els contextos en què tenen lloc les realitats de sectors creixents de la població, en vista que gairebé totes les actuacions institucionals responen a la lògica de la maximització de beneficis econòmics i simbòlics per perpetuar una estafa immensa arrelada fins al pou de les nostres consciències, en vista que no ens n’anem a la merda, perquè ja hi som, amarats fins als ossos. us convoquem a jugar com uns infants enfollits tot esperant la pluja d’estiu.

L’Ariadna us convida a tornar a ser nens i nenes aquesta nit de Sant Joan, a –ja sabeu– recollir fusta, tirar petards, recordar-li als poderosos que, per molt que s’entestin, els carrers i les places no seran mai seus. Us estarà esperant a les 11 de la nit de la revetlla de Sant Joan als Jardinets de Gràcia per fer gresca grossa fora dels mapes mentals municipals.

I penseu en el que escrigué en Salvat Papasseit –l’Ariadna se l’estima–: “Avui ja no es fa, però jo ho faria” (Ariadna Pi, 2005e).

Esta fue una de las acciones de Ariadna Pi en la que Martí Perán participó, él nos habló de su experiencia:

Funcionó de un modo muy fácil. La consigna era encontrarse en los alrededores media hora antes, cada uno con un madero. Y a la hora confluída todos conveníamos rápidamente en esta esquina, entonces se prendía la hoguera, hasta que llegaron los bomberos y la apagaron. Era un gesto probablemente de los más inocuos en la medida que hacían las hogueras de San Juan en un momento que todos los protocolos de seguridad ciudadana, pues, prohibían las hogueras por paranoia securitaria (Entrevista a Martí Perán, 06/06/2018).

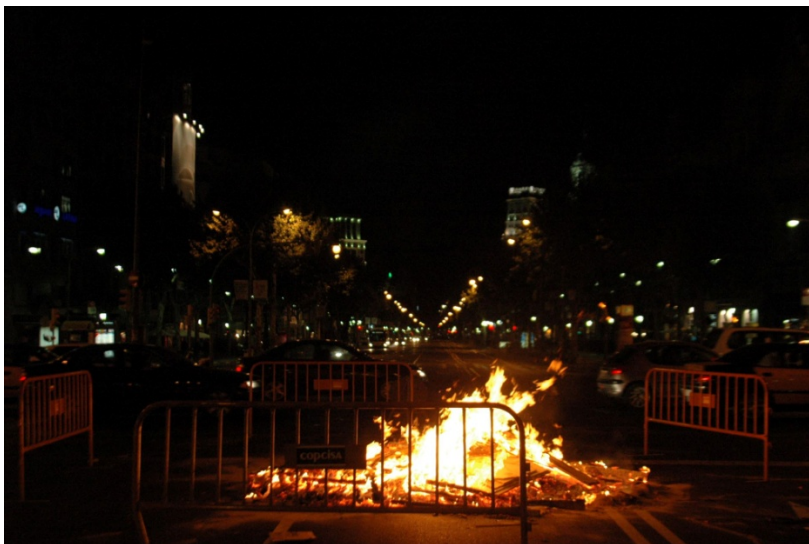


Figura nº23: Imagen de la hoguera de San Juan realizada en el cruce del Paseo de Gracia con la calle Aragón, publicada en Facebook por Ariadna Pi (Ariadna Pi, 2015)

El 24 de noviembre de ese mismo año (2005), Ariadna Pi, representando a las personas restringidas por su situación económica y también en nombre de todas aquellas personas que vivían en el Raval en pisos de mala muerte justo al lado del Gran Teatro Liceo, situado en las Ramblas de Barcelona, llevó a cabo una acción en su interior, un equipamiento cultural únicamente accesible a la elite, dejando la miseria del lado de fuera de sus puertas.

Para esta ocasión, Ariadna Pi invitó a sus “amigos” y “amigas” a la acción de asaltar a media función el Gran Teatro del Liceo para reclamar su conversión en ateneo popular y zona verde, con la voluntad de ejecutar una orden de desahucio dictada contra el Cercle del Liceu como una contribución al combate contra los abusos inmobiliarios, como, por ejemplo, la ampliación de la estación de Sants; los procesos en las casas baratas de Bon Pastor, Tres Turons, Plan Caufec en Collserola, Can Ricart en Poblenou; la violencia inmobiliaria que expulsaba a los vecinos de la illa Robadors y del Forat de la Vergonya. Dicho de otro modo, se protestó en esta acción contra la especulación inmobiliaria, en apoyo a la lucha en contra del *mobbing*. Además, se distribuyeron octavillas con información acerca de la violencia urbanística, sin perder la oportunidad de rendir un sentido homenaje a Ovidi Montllor, fallecido diez años antes, así como a los hermanos Marx. La irrupción de Ariadna Pi fue justo al empezar la función de la ópera *Semiramide* de Gioachino Rossini.

La *invasión* del Liceo, que los jóvenes consideran "símbolo del poder y de la burguesía", duró apenas 15 minutos, lo justo para que los protestantes repartiesen panfletos "contra la violencia inmobiliaria y urbanística". La vistosa aventura tuvo mucho de *performance*, con silbatos, disfraces, confeti y una gran dosis de ruido. La entrada de los jóvenes al vestíbulo sorprendió a los trabajadores del Liceo, que se vieron desbordados. Dos chicos se subieron a la barandilla de la escalinata principal para colgar, entre dos columnas jónicas, una pancarta que rezaba: "Liceo zona verde". Otro soltó un gallo en medio del alboroto generalizado (García, 2005).

El texto de la convocatoria, como siempre, muy bien cuidado, más bien literario, una lección de historia, de cultura y de lucha de clases:

L'Ariadna Pi sempre li ha tingut molta tírria al Liceu. Això ha estat així en totes les encarnacions que ha conegut al llarg de dècades, especialment quan han tingut lloc al Xino i als seus voltants, com quan existí com a obrera del tèxtil i mare de família rellogada a un pis del carrer Escudellers, florista a la mateixa Rambla, meuca a Robadors, dependent de comerç a la plaça del Pedró, immigrada primer del camp català i després de l'andalús, i fa ben poc del Magreb, vivint a una pensió de mala mort potser al carrer Ample i guanyant-se la vida fregant escales a l'Eixample. Consti que l'aversion envers aquest edifici no s'explicava tant per les coses que s'hi feien, sinó pel tipus de personal que n'era assidu: personatges altius, inflats, superbs, desdenyosos amb la gent treballadora del barri. Els freqüentadors eren els amos, els

banquers, els propietaris, els financers, els poderosos i les seves respectives esposes, les “millors cases” de Barcelona, tothom d’allò més tibet, vestits sempre amb les seves millors gales, fatxendant-se hipòcritament els uns davant dels altres...

Doncs bé, comptant amb que una bona part de la gent que hi va ara a Liceu és bàsicament la que sempre hi ha anat i que entre ells hi ha els responsables polítics i econòmics de l’estructural violència urbanística que patim –i contra la qual aquests dies s’està en lluita–, l’Ariadna va pensar que seria una idea avinent amb les circumstàncies expropiar-lo per convertir-lo en, posem per cas, un ateneu popular –on es podrien continuar desenvolupant les mateixes activitats que fins ara, sols que amb un públic més digne i sensible (com els obrers que el 1936 lluïen el seu millor vestit per anar als concerts gratuïts de música clàssica del Palau Nacional de Montjuïc)– o, si aquesta opció no és viable, enderrocar l’edifici i aprofitar el solar per fer-hi una zona verda, amb jardinetes i gronxadors i tobogans per a que juguin els infants del barri, i la gent gran i els joves i les famílies s’hi trobin per fer petar la xerrada.

Així doncs, ahir Ariadna Pi va decidir, en companyia de dos-cents amics i amigues, executar el proppassat dijous 24 de novembre l’ordre de desnonament dictada contra el Cercle del Liceu com una contribució al combat contra els abusos immobiliaris –ampliació de l’estació de Sants, Bon Pastor, Tres Turons, Pla Caufec a Collserola, Can Ricart a Poble Nou, mobing a Gràcia i la Barceloneta..., ben a prop d’allà l’illa Robadors o el Forat de la Vergonya. De pas, l’Ariadna ha volgut retre homenatge a l’Ovidi Montllor i als Germans Marx –l’Ariadna se’ls estima tots quatre!–, que van expressar en una cançó i una pel·lícula respectivament un punt de vista sobre el tema similar al seu.

En el decurs del desallotjament, la nit del proppassat dijous 24 de novembre, l’Ariadna i la turba que l’acompanyava van tenir l’oportunitat de dir-li a la cara a tota aquella gent tan guapa i tan elegant: “Mireu-vos. Diuen que sou les ‘bones famílies’, però sou gentussa! Nosaltres sí que som de bona família, de la millor! Vosaltres sou els de sempre. I nosaltres també! Com diu l’Ovidi, som allò que vosaltres anomenau ‘els altres’. Us creieu l’ ‘alta societat’, però nosaltres us depassem de llarg, perquè nosaltres som la vida. I la llibertat” (Ariadna Pi, 2005f).

En esta acción Martí Perán también participó:

En una suerte de homenaje, evidentemente lo que escondiera de esta irrupción en el templo clásico histórico de la burguesía local por parte de la ciudadanía, ¿no? Soltando desde la platea, pues, unas gallinas. Y en eso también participé. Y nada, muy divertido, simplemente también la consigna de encontramos en los alrededores del Liceo en la hora convenida. Y en el momento que se abrían las puertas al público para quien habría adquirido la entrada en taquilla y ahí van ingresando, e irrumpíamos de golpe y entrábamos, entrábamos, entrábamos hasta la boca del teatro, soltando las gallinas (Entrevista a Martí Perán, 06/06/2018).

También estuvo presente Manuel Delgado:

La del Liceo fue básicamente que viendo nuestro poder de convocatoria pensamos que podíamos hacer algo más fuerte, y básicamente la idea contribuir a la campaña contra la normativa cívica que aprobaba el Ayuntamiento de Barcelona de izquierdas, no te olvides, y justamente para denunciar la represión de los sectores sociales no asimilables con el modelo de ciudad que querían montar.

(...)

Todas las convocatorias eran iguales, era convocar la gente a puntos cercanos sin explicar a la gente exactamente lo que se iba hacer y después lanzar esta pequeña multitud contra el lugar señalado. Allí lo que se hizo fue soltar una gallina. Era durante la representación y nos aplaudían y todo (Entrevista a Manuel Delgado, 13/03/2018).

También Gala Pin estuvo presente en esta acción:

La de la okupación del Liceo yo llegué tarde, pero estaba el Ariadna Pi que estaba el Andrés Antebi, el Manuel Delgado el Alberto López Bargados, puedes hablar con ellos, que es más un grupo de antropólogos que de alguna manera reivindican tradición, memoria, desde un sitio muy provocador, de hecho, la okupación del Liceo, para ellos, era “tomamos el Liceo”.

(...)

Eso que hay como una parte de reivindicación de memoria, de tradición, así, por ejemplo, si no recuerdo mal, la del Liceo era así, vamos allá, okupamos el Liceo con las gallinas, o sea, pensemos también en la elitización cultural que supone el Liceo, no es solo tener cultura en la ciudad, sino que podamos tener acceso a la cultura y a una cultura en la que nos reflejemos (Entrevista a Gala Pin, 14/06/2017).

También participó Simona Levi:

Yo fui al del Liceo con las gallinas, o sea, yo recibía la convocatoria e iba, pero como soldado raso, o sea, yo no estaba en la organización, yo en aquella época estaba más con Las Agencias (Entrevista a Simona Levi, 29/03/2016).

Y Leónidas Martín:

No tanto, Ariadna Pi es una cosa que monta Manuel Delgado y sus estudiantes y hacen intervenciones. Nos divertimos juntos en algunas. Por ejemplo, fuimos juntos al Liceo, también se apuntaron ellos a lo de las barcas de ocupar el Fórum, cual más... lo del Ritz, cuando ocupamos el Ritz, lo habían organizado ellos, una vez que ocupamos el Ikea también se vinieron, eso fue con V de Vivienda... (Entrevista a Leónidas Martín, 9/03/2016)

Entre otras personas también participó Margarita Pineda, en aquel momento estudiante de doctorado:

Y también estuvimos en la toma del Liceo, una toma que se hizo antes, previa a una ópera. Porque el Liceo es un equipamiento que pertenecería a la comunidad, o sea, que pertenecería al Raval, pero como es de alto *standing*, realmente las personas que habitan el barrio no tienen acceso al Liceo. Entonces, se hizo una toma del Liceo reivindicando este espacio para realmente las personas de este barrio (Entrevista a Margarita Pineda 13/04/2016).

Posteriormente a esta acción, Ariadna Pi firmó la *Carta de medidas contra la violencia inmobiliaria y urbanística* propuesta a partir del Taller V.I.U. el 21/04/2006. Ariadna Pi estaba muy cerca de todos aquellos colectivos que se movilizaban por las problemáticas sociales de la ciudad.

Había una relación muy estrecha entre estos tipos de colectivos: Ariadna Pi, Magdalenes, Agencias. Por eso te digo era parte de una misma familia política que tenía mucho que ver con la Universidad, Filosofía, Historia, Antropología: eran profesores, eran alumnos (Entrevista a Antonio López, 14/07/2016).

Colectivos que no se desactivaron, sino que en su mayoría fueron cambiando, desarrollándose.

Fue creciendo y fue cambiando, yo no creo que se desactivara, porque luego tuvo continuidades a muchos niveles, fueron proyectos de comunicación o de contra información, como la revista La Directa, por ejemplo, que en aquella época nace. Porque al principio en el año 2000, 2001, lo que se podría considerar activismo anticapitalista por hablar en un sentido muy amplio, era muy poca gente, muy poca gente, porque todo el mundo estaba miope, cuando te digo este caldillo, es que, claro, ahora se habla mucho más de la crítica del capitalismo, contra la Europa del capital, los bancos, pero en aquella época criticar el capitalismo así en sentido amplio, era raro, era poca la gente y tenía mucho que ver con el movimiento okupa.

(...)

Ariadna Pi no tiene... O sea, parte de la misma, del mismo caldillo que te hablo, del mismo entorno político, muy mediatizado por la Universidad, pero sin esas intenciones, sin ningún tipo de recurso económico, sin ningún tipo de alianza con la administración pública y sobretodo sin la voluntad de, digamos, crear campañas de comunicación, que es lo que Agencias básicamente hacía (Entrevista a Antonio López, 14/07/2016).

Más adelante, el 1 de mayo de 2006, día internacional del trabajador, en Barcelona hubo dos grandes manifestaciones, una, la “oficial”, llevada a cabo por la mañana y organizada por CCOO y UGT, que difícilmente llegó a 10.000 manifestantes, y otra por la tarde-noche convocada bajo el lema *Precariedad cero, ni en la vida ni en el trabajo*. Reunió una cantidad de participantes que probablemente superaba de largo la cifra obtenida por la de la mañana y se notaba una considerable presencia de jóvenes.

Para celebrar el 1 de mayo Ariadna Pi organizó un picnic en el Hotel Ritz. Esta acción tenía entre otros objetivos el de recuperar la memoria, o sea hacer un homenaje a las comidas en el campo que permitían camuflar la celebración del día del trabajador por parte de los sindicatos obreros clandestinos bajo el franquismo y que este espacio, el Hotel Ritz, tuvo la función de comedor popular en 1936, y aprovechó para reclamar que volviera a serlo otra vez.

Ariadna Pi ha volgut commemorar aquest Primer de Maig com cal. És una diada que s'estima molt, perquè barreja i fa indiscernibles la festa i la lluita, el combat i la joia d'existir. L'Ariadna –que, per cert, no tornava a l'Arnau des del 1911, per veure-hi el debut de la Raquel Meller– s'empipa pel que han fet d'aquesta diada els jerarques del sindicalisme i la política oficials: una mena d'exaltació de la renúncia a lluitar –és a dir, a viure– i una estúpida celebració que pretén ser solemne i acaba sent ridícula.

L'Ariadna pensa que totes les raons que un dia conduïren a instituir aquesta jornada –perquè la classe treballadora també té les seves pròpies institucions– continuen sent tan vigents com aleshores, aquelles raons per les quals els treballadors proclamaren –jugant, ballant, cantant, lluitant i afrontant tantes vegades la repressió– la necessitat imperativa de la justícia social. Per tant, ha decidit honorar aquesta jornada evocant dos dels episodis de la seva biografia de segles.

Ha volgut recordar el principi dels anys 70, al temps en què ella era una treballadora de MACOSA i cada Primer de Maig, després d'haver fet vaga el dia anterior, se n'anava a passar el dia a un berenador de Les Planes per celebrar amb una costellada la festa dels treballadors, en companyia de la seva família i de les famílies d'altres obrers i obreres del metall.

I, més enllà, ha volgut rememorar també que era una cambrera que va tenir l'honor de servir, un dia d'estiu del 1936, un dinar popular en l'Hotel Ritz, un lloc que havia estat fins aleshores un dels caus predilectes de la més vomitiva de les burgesies i l'escenari de les seves posades en escena més espectaculars i més arrogants, fent-hi escarni de la misèria que l'envoltava i davant de la qual es permetia mostrar-se indiferent i despectiva. Aquell dia, els magnífics salons d'un dels indrets sagrats de l'oligarquia financera –que ho és encara– no van servir per acollir-hi recepcions

d'alto copete ni elegants balls “de societat”, sinó perquè gent com ella gaudís d'un magnífic àpat, servit amb aquelles vaixelles bellíssimes, que així –al servei dels treballadors i treballadores– obtenien i esbombaven, davant de la societat catalana i del món, una nova dignitat i una nova grandesa.

L'Ariadna ha pensat que era una cosa per recordar que menjadors populars com aquell són tan necessaris ara com aleshores, en una ciutat on habiten a l'entorn de 340 mil pobres; on un 15% dels seus infants en són; on un 16% de llars viuen sota el llindar de la pobresa; on prop de 180.000 pensionistes cobren per sota del salari mínim interprofessional i on un nombre difícil de calcular d'estrangers –a la ratlla dels 160.000– hi viuen amagats.

Per tant, l'Ariadna Pi, en companyia d'una colla d'amics i amigues, ha decidit celebrar l'1 de Maig amb un pícnic al Ritz, aquell fastuós indret que un dia serví els servidors que havien deixat de ser-ne, i fer-ho per reivindicar que torni a esdevenir un menjador popular: i perquè el treball de la majoria no alimenti més els interessos de la minoria, sinó els del poble.

Ariadna Pi (Ariadna Pi, 2006)

En el trasfondo de esta acción, se aprecia que Ariadna Pi no vinculaba su militancia a una adscripción política de bandera y sigla, apostando por una vacuidad que, esa sí, podía constituirse como bandera de su acción política, actuando desde una lógica similar a la de los *flashmob*'s.

Esto también fue un tema interesante, por ejemplo, en el asalto, el picnic en el hotel Ritz, que en principio era para celebrar el 1 de mayo, suscitó una cuestión interesante. Dado que era el 1 de mayo, surgió la cuestión de si cantábamos algo, porque en efecto representa que es una fiesta en la que se cantan himnos, pero había podido plantearse la cuestión si se cantaba a las barricadas o la internacional, pero no se planteó, porque se entendía que nosotros éramos otra cosa, eso era una cosa que luego se puso muy de moda, pero en aquel contexto un poco, la línea, era: No somos nada. ¿Conoces aquella canción de la polla records? ¿Quieres identificarnos?, tienes un problema. No éramos nada (Entrevista a Manuel Delgado, 13/03/2018).

Gala Pin comentó la participación de Miles de Viviendas en esta acción:

Con Ariadna Pi también hicimos el aniversario de la okupación en el Ritz. Sabes ¿no?, que en la república se ocupó el Ritz y era un comedor popular. Nos vestimos todos, o sea, nos vestimos con el mejor vestido de la tienda gratis que encontramos, porque evidentemente no teníamos... y fuimos con carmañolas, con *tuppers* a hacer una merienda popular al Ritz. Y yo me lo pasé bomba. Y era como una forma muy divertida de reivindicar, de señalar, de recordar que había esto, y además que era una realidad que fue posible (Entrevista a Gala Pin, 14/06/2017).

Margarita Pineda nos comentó que aprendió mucho con su experiencia en participar en las acciones pacíficas de Ariadna Pi:

Y luego todas las acciones que comenzó a hacer Ariadna Pi. Entonces, para mí fue muy interesante sobre todo también, pues porque nunca había hecho algo tan colectivo en el sentido del número de personas que llegaba a congregarse Ariadna. Era todo lo que tiene que ver con manifestaciones, con encuentros con la policía. En Latinoamérica tiene otra conducta, es mucho más agresivo, de la Universidad que yo soy siempre hay unas fechas en las que hay un grupo encapuchado que cierran las porterías de la Universidad, se tiran piedras con los policías, hay petardos. Pero entonces, por ejemplo, con Ariadna Pi para mí fue muy importante entender eso de la toma pacífica, la reivindicación del espacio y, por ejemplo, cuando ya llegaba la policía, el dialogo, porque Manuel se ponía la cara y decía: yo soy profesor de la Universidad de Barcelona, etcétera. Les decía: eso es una toma pacífica (Entrevista a Margarita Pineda, 13/04/2016).

Pineda también comentó que no era fácil mantener este carácter pacífico de las acciones, expuso que en la acción realizada en el Hotel Ritz ya se veía emerger actitudes conflictivas de personas que se juntaban a la hora de realizar la acción:

Pero también lo que pasaba es que se difundía tanto por internet todas las tomas que se iban a hacer, también llegaba un grupo de violentos por así decir, entonces, lo de Ariadna Pi. Pero luego aparecía otro grupo de personas que tenían botellas, latas, aerosoles, ¿cierto? Y no son propiamente, y no sé de donde salen, pero hacía que la toma posteriormente se volviera otra cosa ¿Cierto? Por ejemplo, en la del hotel Ritz, la primera la del Liceo de Barcelona, pacífica, todo bien, terminó, la policía, tal, tal, se hizo la cosa: bueno. Pero la del hotel Ritz y luego, la gente se empezó a poner más pesada porque llegó un grupo de personas más agresivos, entonces ya luego nos disolvimos, entonces se soluciona así, antes que la cosa se vuelva otra cosa (Entrevista a Margarita Pineda, 13/04/2016).

Una persona muy activa en el Ariadna Pi afirma que el cese de las actividades de Ariadna Pi no tuvo en absoluto relación a alguna dificultad en mantener el carácter pacífico de sus acciones. El motivo fue otro.

Más adelante, en julio de 2006, Ariadna Pi hizo una acción en la Plaza Catalunya en homenaje a aquellos que murieron en julio de 1936 en la lucha por desalojar el Hotel Colón, ocupado por las tropas sublevadas.

Luego, después, en julio de 2006 colgamos una pancarta de treinta metros en la plaza Cataluña: “Barcelona recorda't”, para recordar a una batalla que tuvo lugar allí en 1936.

(...)

La pancarta esta fue en plaza Cataluña, fue desde el edificio donde estaba el Banesto. Alguien subió con una pancarta de 30 metros y la descolgó.

(...)

Recordaba, en la revolución de 1936, cuando la gente sale a la calle para impedir los movimientos de tropas que intentaban ejecutar el golpe de Estado en Barcelona, el último baluarte de los levantados fue básicamente este edificio, el Banesto, que era entonces el hotel Colom. Entonces, durante prácticamente dos días, les repelieron las masas de gente, muchas sin armas, que intentaba asaltar el espacio aquél, fue una carnicería. Entonces, fue una acción en esta plaza para recordar justamente que allí había habido muchos muertos en esta plaza, víctimas del levantamiento fascista (Entrevista a Manuel Delgado, 13/03/2018).

Siguiendo el mismo mecanismo utilizado en acciones anteriores, Ariadna Pi publicó en Indymedia un texto explicando su acción:

Ariadna Pi va voler recordar, el 19 de juliol, que just ara fa setanta anys els carrers de Barcelona van ser al mateix temps testimonis i actors d'un drama extraordinari. Diverses columnes de soldats i falangistes armats que havien sortit de les casernes que rodegen la ciutat –no per protegir-la, sinó per dominar-la– intentaren desembocar al centre urbà per fer triomfar un cop d'Estat feixista. Una multitud els ho va impedir, barrant-los el pas i convertint cada cantonada, cada balcó, cada polleguera, cada boca de metro, en un parany mortal. Milers d'homes i dones, la majoria armats sols de la seva passió, els van fer front i els van vèncer. Centenars van morir en la batalla, molts d'ells a la plaça de Catalunya.

En els darrers trenta anys cap institució pública ha volgut homenatjar-los i reconèixer el sentit del seu combat. Cap ofrena, cap discurs, cap placa commemorativa, cap monument, cap menció als llibres de text escolars... Com si no haguessin existit mai, com si no fos cert que la classe treballadora barcelonina va donar al món aleshores una lliçó inesborrable d'heroisme i grandiositat. I no, com diuen, per defensar la democràcia o la República, sinó per transformar la vida de soca-rel.

Els herois de 1714 mereixen ser honorats oficialment, però cal oblidar els de 1936. Cap novetat, d'altra banda. Penseu com s'ha profanat amb la gran martingala del Fòrum la memòria dels milers d'afusellats fins el 1952 al Camp de la Bota, mentre al Castell de Montjuïc, on altres milers van ser torturats i executats al llarg de dècades, podem gaudir aquests dies de magnífiques sessions de cinema a la fresca. I aviat el que fou i encara és la presó Model serà un relluent centre comercial. I d'això en diuen 'recuperació de la memòria històrica'. Quina vergonya i quin insult!

No és just! No s'ho mereix tota aquella gent que va saber ser –ella sí– l'autèntic cor de la ciutat, i el seu ventre i la seva musculatura. I per això Ariadna Pi –que hi era i que potser va tornar a morir aquell dia– vol evocar i invocar la seva memòria i

recordar a la ciutat que, esdevinguda un cop més capital mundial de les barricades, va ser capaç de lluitar –furiada, amb amor i ràbia– per defensar la filla que portava a les entranyes: la Revolució.

Ariadna Pi i una colla d'amics i amigues va voler retre homenatge a la plaça de Catalunya -un 19 de juliol set dècades després- a aquells homes i aquelles dones. I ho va fer amb una simple rosa roja i fent que fos el mateix indret –aquella plaça que els va veure lluitar i morir– el que clamés per tots nosaltres.

Ariadna Pi (Ariadna Pi, 2006a).

Poco después, Ariadna Pi hizo una fiesta de pijamas en el departamento de dormitorios de la tienda de IKEA de L'Hospitalet de Llobregat, el 13 de octubre de 2006, una acción pensada por Ariadna Pi y llevada a cabo en colaboración con V de Vivienda con el objetivo de promover la primera convocatoria por una “sentada por la vivienda”, de la campaña: V de Vivienda, que se llevó a cabo el día siguiente. Sin lugar a dudas fue la acción más mediática de Ariadna Pi, con noticias publicadas en El País, El Mundo, El Periódico, también fue transmitida en muchos telediarios y en YouTube el usuario de nombre Ariadnapi⁵¹ tiene un video titulado Quina república? Quina independència? Quina casa? Ikea - Ariadna Pi que actualmente tiene 3.230 visualizaciones (Ariadnapi, 2006).

En la acción, muy divertida, los “amigos” y “amigas” de Ariadna visten sus pijamas, cogen sus libros, entran a las camas de la tienda, algunos se juntan en grupos y hacen literalmente una fiesta de pijamas con confetis, canciones de cumpleaños y tartas con velas para soplar.

Como ya hemos comentado anteriormente en el capítulo acerca de V de Vivienda, en esta acción participó Ada Colau y fue ella quien explicó a la prensa el sentido de la acción, sus palabras coinciden absolutamente con el primer párrafo de la carta publicada a posteriori en Indymedia por Ariadna Pi. Seguidamente presentamos el texto publicado en Indymedia explicando la acción y su sentido:

L'Ariadna Pi ha fet dotze anys i aquest proppassat divendres 13 ha organitzat una festa de pijames a Ikea, una botiga que té de tot-de tot: llits, sofàs, lavabos, cuines i

⁵¹ Todas las acciones de Ariadna Pi están colgadas en YouTube.

moltíssimes altres coses, la majoria, per cert, absolutament inútils, encarnant immillorablement el sistema de consum que patim, que et ven tirat el que no necessites i a preus prohibitius allò que més falta et fa.

Ho ha fet perquè tenia interès en resoldre a quina república, a quina independència i a quina casa es refereix la seva publicitat. D'altra banda, va pensar que el dia ideal era un divendres 13, més que res perquè el que passa al seu voltant cada cop recorda més una pel·lícula de terror o un malson.

Com sabeu, l'Ariadna ha viscut abans d'ara. Era molt petita que va migrar del camp català a Sant Martí de Provençals, amb el proletariat; va ser gitana de soca-rel, indígena entre indígenes a la muntanya de Montjuïc al XIX; va ser portera a l'Eixample i també va arribar des de Múrcia amb els pares, que havien acudit a Barcelona per treballar a l'Exposició i les obres del Metro als anys vint. Havia anat a parar a una d'aquelles modestíssimes cases barates que encara hi ha al Bon Pastor. L'Ariadna havia estat una dona vinguda d'Andalusia, Extremadura, Galícia o Castella a mitjan anys 50 i se l'havia vist treballar amb les seves mans, aplegant xapes d'uralita i quatre totxos per fer-se una barraca al Carmel. En un altre dels seus avatars, l'Ariadna havia nascut a un d'aquells blocs de pisos que van aixecar corrents i de pressa i sense equipaments a prop de la desembocadura del Besòs. Les cases barates, les xaboles, els polígons d'habitatges..., tot allò eren solucions infames al problema del habitatge, però d'alguna manera *eren solucions*.

Ara, si l'Ariadna fos una jove, una immigrant o una dona sense recursos no tindria al seu abast cap d'aquelles alternatives. Tot i que miserablement, les altres Ariadnes van tenir el que ella avui no tindria: dret a tenir una certa vida privada, intimitat, aixopluc físic i moral, lloc per a la higiene, el descans, el lleure, la sexualitat, la cuina: en una paraula, dret a tenir allò que s'anomena una llar. És per això que l'Ariadna havia decidit rebre els ministres d'habitatge que s'havien de trobar a la nostra ciutat, una reunió com sabeu suspesa per la por infinita que els feia que s'hi produïssin allò que ells en diuen "aldarulls", sinó que en plena campanya electoral – és a dir, de la seva orgia de mentides– es parlés alt i clar de problemes que afecten greument les persones, com el de l'habitatge.

Ha estat una festa magnífica. Ens hem divertit i hem estat una estona fins i tot feliços, sense permís. Però és una pena que finalment no hagin acudit tots aquells ministres que l'Ariadna havia convidat a la seva guerra de coixins. A ella li hagués agradat infinitament retreure'ls a la cara la seva inoperància total amb vista a garantir el que proclamen que és una necessitat i un dret bàsic, però que ha acabat esdevenint una indústria i un negoci a les mans d'especuladors no del sòl, sinó d'una vida privada cada cop més privada de ser vida (Ariadna Pi, 2006b).

La siguiente acción de Ariadna Pi también fue hecha junto al movimiento V de Vivienda y trataba la situación de que Ariadna Pi se había quedado sin casa en un sorteo de pisos de protección oficial promovido por la Generalitat de Catalunya. Ariadna Pi y V de Vivienda cuestionaban que un derecho garantizado en la Constitución española fuese decidido por un sorteo: "Un dret en un sorteig?" "¡Pues va ser que no!" (Dvactivisme,

2007). La acción fue registrada por diversas cámaras de video, editada y enseguida difundida para así servir como difusión de la convocatoria de la manifestación de V de Vivienda del sábado 24 de mayo en la Plaza Catalunya bajo lemas como: “Fa molts mesos que no tenim casa i fins que no la tinguem no pararem!”. Esta manifestación fue definida por los periódicos como la cuarta convocatoria del movimiento y la de mayor éxito:

Fue un capítulo más de un movimiento que va a más, de forma inapelable. Esta última convocatoria es la que ha conseguido reunir, señalaron los portavoces de la plataforma Por una Vivienda Digna, a un mayor número de manifestantes, en su mayoría jóvenes –había bastantes coches de bebés–, aunque también eran muy visibles los no tan jóvenes. Las protestas se desarrollaron en medio centenar de ciudades españolas. La meta, añadieron, era superar la cifra de las 100.000 personas movilizadas. El objetivo, al menos desde su punto de vista, no parecía difícil puesto que sólo en Madrid, siempre según los organizadores, salieron a la calle 50.000 ciudadanos (Peiron, 2007).

La acción de Ariadna Pi y de V de Vivienda el día anterior consistió en la imprevisible invasión de una pequeña multitud armada de confetis, serpentinas, y carteles a la torre Agbar, uno de los edificios icónicos del 22@, cuyos propietarios habían comunicado hacía pocos días de que aún disponían de diversas plantas desocupadas. Una vez dentro de hall, en la planta baja, organizaron un sorteo de pisos de la misma torre, y jugaron con frases como: “A ver a quién le toca el dúplex”. Acerca de esta acción, Delgado hizo la siguiente reflexión:

El hecho de que esta última acción pudiera llevarse a cabo con éxito refleja la eficacia de la turba como herramienta de lucha política, pues demuestra que la Torre Agbar y otros espacios emblemáticos del nuevo poder capitalista están preparados para evitar la irrupción de terroristas cargados de explosivos, pero no la entrada en tropel de ciento cincuenta personas cargadas de serpentinas, un tipo de actuación que no se puede reprimir (Delgado, 2007b).

En todas las acciones hubo un esfuerzo en su planificación de modo a no causar ningún problema de orden legal y apenas llamar la atención de los medios de

comunicación a las problemáticas de orden social. Aun así, esta acción tuvo consecuencias de carácter legal.

Pasó a ser secreto cuando se empezaron a llevarse a cabo acciones de protesta en la calle que implicaban una amenaza de ser acusados del delito de desórdenes públicos. De hecho, uno de los problemas, una de las cosas que nos preocupó en el tema de la denuncia contra dos personas –una de Ariadna Pi y otra de V de Vivienda- a partir del asalto a la torre Agbar, era que la acusación fuera no de desórdenes sino de asociación ilícita. Porque era un colectivo, aunque en aquél caso a quién se buscó, a quién se acusaba era a V de Vivienda, porque los papeles que escribieron eran de V de Vivienda (Entrevista a Manuel Delgado, 04/06/2018).

También, como en las anteriores ocasiones, Ariadna Pi publicó, una vez hecha la acción, una nota en Indymedia Barcelona explicando su sentido:

Com a contribució a la lluita pel dret a un habitatge digne, Ariadna Pi va sortejar ahir la Torre Agbar de Barcelona, reclamant la conversió de les seves plantes buides en pisos i pisets accessibles.

Ariadna Pi fa temps que busca casa i se li va acudir la idea d'apuntar-se a veure si li tocava un dels pisos que l'Ajuntament tenia previst sortejar el propassat 14 de febrer. Sabia que era ben poc probable que ella formés part d'aquest 2,7% de candidats amb la fortuna que li acabaria tocant la possibilitat de comprar o llogar un dels 1.509 habitatges –dels quals sols 75 de construïts– cobejats per 54.400 joves com ella.

Pensava que de totes maneres no deixava de ser afortunada de poder concórrer al sorteig, perquè un nombre incalculat de persones majors de 35 anys, que també necessiten casa, ni tan sols s'hi podien presentar. Però, malgrat que sabia que no li tocaria, li feia una certa gràcia assistir a la rifa. Mai no havia anat a cap casino, ni a cap bingo, a tot estirar a les tómboles de les fires, i li venia de gust aquella nova experiència. A més, li havien dit que en ocasions anteriors les autoritats havien organitzat el sorteig com un autèntic xou televisiu, amb presentadors i actuacions en directe.

Amb tot, la seva expectativa va quedar frustrada. L'Ariadna no va ser una de les escassíssimes persones elegides per veure en directe com no li tocava un pis. De manera que l'Ariadna va decidir que volia viure sigui com sigui l'emoció d'un sorteig d'habitatge "social". I, com que no li ha tocat cap pis, va pensar que potser li tocaria un despatx buit que, habilitat com cal, li podria servir perfectament de llar. Perquè, per cert, es parla molt de pisos desocupats, i per contra no es parla gaire de les oficines que continuen desocupades a Barcelona, com a prova visible del fracàs de l'expectativa oficial de convertir la ciutat en una "capital mundial dels negocis".

L'Ariadna Pi, doncs, va decidir convocar pel seu compte un sorteig d'habitatge diguem-ne accessible, en aquest cas de despatxos buits reconvertits. I, a més, recuperant aquell to festiu que el nostre Ajuntament volia que tinguessin aquesta

mena d'actes.

En conseqüència Ariadna Pi va presentar-se el propassat dijous 22 de març a la Torre Agbar –aquest arrogant edifici-espectacle, edifici fetitxe d'una ciutat fetitxe–per tal de reclamar la conversió de les seves vuit plantes buides –8.000 metres quadrats– en confortables pisos i pisets accessibles, amb magnífiques vistes... sobre el no-res. Ariadna Pi (Lluís, 2007).

Otro usuario de Indymedia Barcelona añadió:

Ariadna Pi, juntament amb un centenar de membres d' V de Vivienda, ha entrat aquesta tarda a la Torre Agbar (un edifici amb una forma rara...) per reclamar el dret a l'habitatge digne i protestar pels sortejos dels habitatges de protecció oficial. Com pot ser que un dret es sortegi? Dins de la torre un dels membres del col·lectiu ho ha deixat ben clar: 'l'edifici de la Torre Agbar és un insult quan parlen del dret a l'habitatge. La meitat de l'edifici està buit' i ha afegit que cal 'més voluntat política i menys promeses' i senyalant cap a la part de dalt de l'edifici ha dit que 'si volen, poden'.

Dins de la recepció s'ha simulat un sorteig de pisos de protecció oficial i s'ha animat a la gent a participar a la propera manifestació per un habitatge digne que es realitzarà el 24 de març a les 17.00h a la Plaça Catalunya de Barcelona (Bolet, 2007).

Lo que pasó a continuación fue que diversas exposiciones artísticas expusieron imágenes de acciones de Ariadna Pi entre 2005 y 2008, incorporando sus acciones como parte de muestras y publicaciones. Una de las primeras apariciones fue en Roulette Magazine número 11, en la cual se relataba la acción hecha en el Liceo (Arenós et al. eds. 2005: 152).

También se expusieron fotos de acciones de Ariadna Pi en las jornadas Repensar Barcelona – Recuperar la Ciudad, en una exposició en la Capella de l'Antic Hospital de Sant Pau, un espacio del Ayuntamiento de Barcelona. Fue una actividad organizada dentro de unas jornadas promovidas por la Plataforma Veïnal Contra l'Especulació, Coordinadora Contra l'Especulació del Raval, Arquitectes sense fronteres, Ateneu Enciclopedic Popular, Ciutat Cooperativa, Fundació d'Estudis Libertaris, Oficina de Okupació, Departamento de Antropología de la Universidad de Barcelona, Seminari de Habitage, CSO Miles de Viviendas, Platoniq y Sitesize. En estas jornadas que se

organizaron en 2005, 2006 y 2008 se promovieron debates y búsquedas sobre cómo promover un discurso crítico (Bascones, 2009:159).

Otra aparición de Ariadna Pi, esta vez como artista, fue en el catálogo de la exposición proyectada y comisariada por Pedro G. Romero en la Fundación Tàpies: *La ciutat buida* (27.01.2006 – 16.04.2006), y en la cual también colaboraron con textos Manuel Delgado y Gerard Horta (Romero, 2009).

También, Manuel Delgado y Gerard Horta escribieron y presentaron la trayectoria de Ariadna Pi en las jornadas promovidas por Ramon Parramón dentro del programa de Idensitat Art i Territori en 2008.

Pero, en todo caso, varias fuentes coinciden en que uno de los conflictos que rompió la confianza entre los “amigos” y “amigas” de Ariadna Pi aconteció en consecuencia a la presencia de Ariadna Pi en la exposición *Post -it City* comisariada por Martí Perán en el CCCB (inaugurada el 13 de marzo de 2008).

Martí Perán nos ha descrito el proceso que conllevó a la participación de Ariadna Pi en la exposición:

En el momento de desarrollar el proyecto *Post-it City*, entonces sí que, ahí, articulamos hasta diez grupos de trabajo en Barcelona. Diez grupos de trabajo que estaban compuestos por gente de arquitectura, bellas artes, de distintas aéreas y cada uno de estos diez grupos hacían una pesquisa, una investigación sobre el fenómeno *post-it* en Barcelona, absolutamente específica. Dentro de este grupo de trabajo, que éramos mucha gente, diez grupos, eran tres, cuatro, cinco personas en cada grupo, por tanto había mucha gente trabajando. Hubo un grupo al cual le pedí que hiciesen un trabajo más de documentación. De documentación de iniciativas desarrolladas en Barcelona, estos últimos años, que fueran susceptibles de ser clasificadas como acciones *post-it* en la ciudad. Tipo las acciones de Ariadna Pi. Entonces hicieron una especie de documental, cartografiando distintas iniciativas de este perfil. Y ahí fue donde entraron en contacto con Ariadna Pi. Y se les pidió material para que de este material documental de sus acciones pudiéramos armar este pequeño documental (Entrevista a Martí Perán, 06/06/2018).

Ariadna Pi se estructuraba en la confianza entre los individuos que participaban en las acciones, se debatía la participación o las acciones a ser llevadas a cabo. Entre ellos había un pacto de respeto.

Entonces, mi interlocutor con Ariadna Pi: “que sí”, “que claro”, “que cómo no”, pero en cualquier caso por lógicas de organización interna eso se tenía que someter a discusión del propio colectivo. Pudiera ser que el colectivo no estuviera interesado en participar en una exposición, a pesar del interés del tema que planteaba la exposición. Había una especie de código ético interno en el que eso tenían que discutirlo.

Y la verdad es que me pareció muy bien. Pero, la verdad es que no sé qué es lo que pasó en este proceso de discusión interna. Lo que he interpretado, pero es una interpretación. No le doy más veracidad que cualquier otra versión. Es mi interpretación de los hechos. Eso que yo fue capaz de reconstruir, estamos hablando de más de diez años atrás, justo diez años atrás, diez, once años, lo que yo puedo reconstruir es que a pesar de que el colectivo dijera: “no. No nos interesa participar”, quien en ese momento era mi interlocutor, quien a priori tenía que facilitar el material, decidió operar motu proprio, facilitar igualmente el material y hacerlo a título individual. Esto es lo que yo he podido reconstruir a posteriori (Entrevista a Martí Perán, 06/06/2018).

La persona en cuestión estaba muy involucrada en Ariadna Pi, incluso era una de las personas que filmaba las acciones, ya que una de las “innovaciones” de Ariadna Pi era que el registro de las acciones se hacía desde cámaras de confianza, y este registro era enseguida editado y difundido.

Lo cual generó, a posteriori, evidentemente, un pequeño conflicto interno, supongo, ¿no? Un debate interno. Que por lo que confirmaron después eso aceleró la propia disolución de Ariadna Pi. Pero esa es la historia, a mi lo que me interesaba de Ariadna Pi eran las acciones que habían realizado hasta la fecha. Dar constancia de ellas, documentarlas, subrayarlas (Entrevista a Martí Perán, 06/06/2018).

Otra persona que integró Ariadna Pi nos comentó el tema:

Ariadna Pi se basaba en el secreto. La no transmisión de... O sea, funcionaba como una sociedad secreta. O sea, claro, si tú me preguntas, yo me comprometí con una serie de gente a no hablar de ello, entonces cumplo ese compromiso. Hubo gente que, pese al compromiso, utilizó Ariadna Pi como una herramienta para promover sus carreras profesionales, sus trayectorias como artistas, como creadores, como video artistas o como lo quieras llamar...

(...)

Por eso fueron expulsados del colectivo, eso resintió mucho el colectivo, porque era un colectivo basado en la confianza mutua. Que gente se pasara por el forro lo que era uno de sus lazos fundacionales, pues acabó erosionando el conjunto del colectivo (Entrevista a Antonio López, 14/07/2016).

Seguramente la suma de diversos factores llevó a la disolución de Ariadna Pi, por una parte, es evidente que sus “amigos” y “amigas” no confiaban en la cultura, en el arte, aunque crítico, y no se reconocían como *performers*. “Para mi Ariadna Pi muere porque se convierte en un espectáculo de arte activista, o sea, una vez que surge en este contexto, la mata” (Entrevista a Antonio López, 14/07/2016).

V. De 2006 a la actualidad – Momento de eclosión

Este capítulo arranca con dos acontecimientos vinculados entre sí por el proceso de transformación urbanística del casco antiguo de Barcelona y las nuevas formas de reivindicar proporcionadas por el arte y el activismo.

Primer suceso: como ya hemos descrito, en junio de 2001 el MACBA arrojó a los movimientos antiglobalización, se canceló la cumbre del BM y del FMI por temor a desórdenes públicos. A pesar de eso, tal y como estaba previsto, las manifestaciones antiglobalización se llevaron a cabo y la policía persiguió a algunos activistas hasta el MACBA, donde tenían su base. A partir de este acontecimiento se rompió la colaboración con las llamadas Agencias y la institución museística. En aquellos días, una nueva forma de expresarse políticamente se impuso en las calles.

Segundo suceso: cinco años después, un incidente. El 5 de octubre de 2006 se hizo una manifestación organizada por los vecinos del Forat de la Vergonya en protesta al inicio de las obras de rehabilitación de la zona.

Podíamos contemplar la pavorosa imagen de los antidisturbios de la Guardia Urbana protegiendo el arrancado de las tomates que los vecinos habían plantado en el *forat de la vergonya*, un solar a unos metros del mercado de Santa Caterina, la única zona realmente verde -y no gris- que había en todo el Casc Antic (Delgado, 2006a).

La manifestación salió al caer la tarde desde el mismo Pou de la Figuera y se dirigió al MACBA, donde inesperadamente un grupo de personas atacaron al edificio con cohetes y pots de pintura y causaron desperfectos a la obra arquitectónica de Richard Meyer (Delgado, 2013b).

Una decena de encapuchados lanzaron pintura contra los cristales del Museu d'Art Contemporani (MACBA) para provocar a los mossos.

Una manera de expresar la culpabilización de que era objeto el “Arte” y la “Cultura”, convertidos en espectáculo y poder, por las dinámicas de gentrificación que está conociendo toda Ciutat Vella y Barcelona en general. Recuérdese que el conflicto en aquel espacio estuvo relacionado desde el principio con la voluntad del Ayuntamiento de abrir un parking allí, destinado a los turistas que acudían al entorno

“cultural” del carrer Montcada, Santa Maria del Mar y el Museu Picasso (Fernández, y Subirana, 2006).

Este suceso podría haber pasado desapercibido, puesto que la manifestación no fue más allá de una pequeña muchedumbre de entre 200 y 400 personas. Pero aquel hecho tuvo una importancia simbólica en tanto que fue un ataque al arte institucional, y precisamente a la institución que más apoyó a los artistas vinculados al movimiento antiglobalización.

En ambos casos, el MACBA fue objeto de agresiones físicas, aunque por diferentes agentes: en primer lugar, por la policía que perseguía a los manifestantes y, en segundo lugar, por alborotadores desconocidos y no identificados. En ambos casos, estos ataques estuvieron relacionados de alguna manera con la suspensión de los principales eventos políticos mundiales en la ciudad. A primera vista, estos ataques pueden parecer bastante fuera de lugar en un museo de arte. ¿Qué tiene que ver el arte contemporáneo con la política activista, el ‘desorden público’ y los eventos políticos globales? ¿Cómo se convierte un museo en la sede de un grupo de activistas políticos y, algunos años más tarde, en el objetivo de un grupo de alborotadores anónimos? (Sansi, 2015: 2).

Para algunos este acontecimiento no tiene la menor importancia, para otros, fue la expresión de un rechazo a lo artístico y lo estético presente en la ciudad “rehabilitada” y en las nuevas formas de hacer de la protesta. Un rechazo que relacionó el MACBA con la gentrificación de un barrio, pero principalmente relacionó el MACBA como el impulsor, el financiador, el responsable de esta nueva forma de hacer en la cual política y arte van de la mano. “Es una acción puntual de unos tipos. ¿Qué tiene que ver eso con el movimiento social? No es nada. Es una anécdota” (Entrevista a Jorge Ribalta, 7/12/2016).

De hecho, Ribalta nos transmitió que para él este intenso periodo de ruptura había terminado aún antes, en 2004.

En 2004 de pronto nuestras preocupaciones habían pasado a lo que yo te decía antes, en el caso de los movimientos, lo que te decía antes, que la pregunta respecto a la continuidad en 2004, en 2001 no existía, a nadie le importaba la continuidad, es decir lo que importaba era el momento. En 2004 importa seguir, en 2004 nos importa, a

muchos, la cuestión más histórica. De pronto nos situamos como una perspectiva más de historia, de historiar, de crear una memoria, no sé cómo decirte. Somos conscientes de que la ruptura terminaba y todo este trabajo consiste más en el ámbito, digamos, histórico. También pienso que para Manolo [Manuel Borja] el paso al Reina Sofía estaba un poco en la misma lógica. De pronto, la necesidad de un marco histórico más amplio, pasar del arte contemporáneo al arte moderno, de trabajar así en los años 1930 con la historia... Nos dijo aparte que constataba que ya habíamos pasado a otra etapa (Entrevista a Jorge Ribalta 7/12/2016).

Hemos encontrado un debate titulado: “Acabemos con el MACBA y el Mayday” en la red Indymedia Barcelona en el que se hablaba que ya en el 2005 se habían hecho diversas reuniones con propuestas para un ataque al MACBA. Una de las razones era la exposición *Desacuerdos* realizada en 2005, que había expuesto los carteles elaborados por los colectivos con licencia copyleft⁵².

Yo sé que hay gente que quiere hacer una acción contra el MACBA, creo que ya la tienen preparada, la verdad es que yo no he podido ir a sus reuniones pero me parece que han tenido varias, ¿es así?. De todas formas no estoy segura si alguien está sacando partido de todo esto o no, lo que está claro es que el MACBA y la gente que trabaja para él, están siendo muy irrespetuosos. Apoyo totalmente cualquier tipo de acción contra ellos (También indignada, 2005).

Otra persona que firmó como Umot criticó la utilización de la cultura producida por aquellos situados en contra del sistema por el sistema:

1-L'exposició del MACBA per a mi no es més que un altre exemple de com el sistema (en aquest cas a través dels seus tentacles culturals) pretén col·locar en una vitrina i apropiar-se de les lluites socials per legitimar la seva suposada cara democràtica. És molt fàcil -i pervers- valorar i difondre una campanya d'alt contingut anti-sistema dintre d'un museu d'art contemporani, perquè convertir la protesta en art es la forma més efectiva de buidar-la de contingut. En aquest cas els museus compleixen la seva funció de cementiri d'idees i sepulquen aquell potencial creatiu i altament perillós que s'oposa al sistema (Umot, 2005).

⁵²En 2004 el MACBA produjo y patrocinó las II Jornadas Copyleft realizadas en el Espai Obert, en Miles de viviendas en la calle Cerdeña nº 43 y en el espacio anexo al MACBA, la Capella dels Angels (Universidad Internacional de Andalucía Arte y Pensamiento, 18/04/2004).

Umot terminó su crítica coincidiendo en la importancia de hacer una acción en contra del MACBA. “Finalment estic completament d'acord en que caldria fer algun tipus de protesta o acció per denunciar l'ús pervers d'apropiació que fa el sistema (a través del MACBA) de les lluites enemigues” (Ibídem).

Este interesante debate hizo aflorar conflictos acerca de los modos de hacer de Miles de Viviendas, Magdalenes, Yomango, Dinero Gratis, colectivos que produjeron de una forma u otra el arte de acción política.

No sé a qué te dedicarás tú, no sé cuáles son tus acciones políticas, ni tampoco tu clase social, pero si estás escribiendo desde un ordenador y te vistes y te calzas, y paseas por ahí y haces lo posible para llegar a fin de mes como puedas, pues supongo que no será muy distinto de la gente esa de miles de viviendas, de Yomango o de dinero gratis que lo que hacen es precisamente eso: vivir precariamente como tú, como todos. Ellos mangan, okupan, se reapropian de la riqueza capitalista, ¿y tú, no es eso lo que también haces?, no me dirás que tú estás viviendo en un mundo aparte donde ya nada de eso es necesario porque todo está arreglado?, o por el contrario ¿no estarás tú librando una batalla súper radical contra el sistema de la que nadie nos hemos enterado?. Con esto quiero decir que (y no lo digo por ti, que conste) no se puede criticar desde posiciones y roles establecidos a priori (siempre muy separados de lo real), las críticas sólo sirven cuando se realizan desde el terreno de la práctica y el conocimiento cercano de las cosas.

Abajo el purismo, rompamos las verdades dogmáticas, atrevámonos a ir más allá. Pensemos nuestra vida desde lo real, desde lo que realmente vivimos, no desde tópicos aprendidos. Si queremos cambiar esta mierda, no hay otra salida que entender el mundo que nos rodea y a partir de él actuar. No nos sirven las plantillas ideológicas, nos sirven las experiencias concretas. Por cierto, que al MACBA le tenemos que hacer algo. Ya está bien de instituciones que van de Guays! (Laia, 2005).

Algunos les criticaban, tildándoles de okupa-pijos o teletubbies, otros les respetaban aunque añadían que eran maneras de hacer diferentes. En el fórum de internet del grupo antimilitarista “Tortuga” encontramos las mismas críticas a los nuevos modos de hacer la protesta, nuevamente en relación con el Mayday 2005:

La cuestión es que ese exagerado entusiasmo, sobredosis de energía y experiencia en la participación si se incorpora a un movimiento político éste corre el elevado peligro de caer absorbido en esos métodos festivaleros en el que la ideología es simplemente el pretexto, el telón de fondo, de su creatividad naïf.

Estamos hablando de performances, estamos hablando de teletubbies, estamos hablando de la transformación del lenguaje y modos revolucionarios en fantochadas que banalizan las palabras revuelta, rebelión, pasar a la acción, explotación, miseria, precariedad o sufrimiento cotidiano hasta quedar degeneradas en una exhibición teatral que divierte a transeúntes y parte de risa a políticos y poderosos (Trosko, 2005).

Es decir: el ataque al MACBA seguramente fue cosa de unos pocos, pero no fue casual, ni menor. Era una respuesta a una nueva forma de hacer que se impuso por su fuerza, por su actualidad, se hizo presente, ya que por otra parte teníamos a los movimientos como V de Vivienda, y el apoyo a los vecinos por parte de okupaciones como Miles de Viviendas y Magdalenes, que poco a poco iban sumando adeptos y simpatizantes.

Desacuerdos

Volvamos otra vez al MACBA. El proyecto *Desacuerdos*, llevado a cabo entre el 2001 y el 2008, conformó un ciclo de experimentación desde el MACBA que se apoyó en la crítica institucional y que buscó perfilar un modelo de política artística que acompañara las dinámicas sociales de la ciudad.

Más allá de los resultados del propio proceso de experimentación realizada en el MACBA, lo que destacamos es que, por un lado, estaba la institución y su peso por su carácter gentrificador y cómplice pasivo de un modelo de ciudad, y por otro lado había personas optando por hacer de esta institución un espacio abierto y dinámico dentro de lo posible.

Tal vez estuvieran realmente acertados aquellos que debatían y criticaban que el MACBA hiciera uso de objetos (expuso el material elaborado en las campaña contra el Fórum de las Culturas) que menos de un año antes eran una herramienta de crítica y de ataque a unas determinadas políticas urbanísticas en Barcelona y que fueron expuestos como una arqueología archivada en una vitrina que ampliaba poco o nada su potencia

crítica, sino que más bien la transformaba en objeto, la cosificaba, simplemente avalando su dimensión estética.

Por otra parte, hay que tomar en consideración la dualidad en la crítica a los museos que no exponen a la producción contemporánea local de carácter reivindicativo, lo que se hace en la misma ciudad, pero que, a su vez, cuando se da la oportunidad, son criticados por utilizar la producción local reivindicativa, pero neutralizándola a través de la propia institución museística su potencia política.

De ahí la legítima pregunta: ¿Era el MACBA el espacio más adecuado para exponer los objetos utilizados como herramientas de crítica al Modelo Barcelona? ¿Por qué no se llevó a cabo la exposición de esta campaña en, por ejemplo, el espacio de un centro cívico?

¿Tiene sentido que se sientan molestas personas que fueron desalojadas en estos años o perjudicadas por el Modelo Barcelona y que participaron en estas campañas? ¿Tienen razón? ¿Qué criterio se debe tener a la hora de exponer el arte activista, sus acciones y sus objetos? ¿Son los museos el espacio adecuado?

La respuesta está aquí mismo, en esta historia. Para unos, las instituciones son espacios de todos nosotros, debemos entrar en ellas, mover sus estructuras, transformarlas. Además, no podemos olvidar que las instituciones las llevan personas que muchas veces no están al servicio o vinculadas a partidos políticos o gobiernos, sino que también sufren la subordinación y el anquilosamiento de las instituciones.

Sabemos que las instituciones, artísticas o no, sufren un inmovilismo y una lentitud característicos de nuestra estructura burocrática, no es el camino fácil intentar mover sus estructuras innovar, transformar.

En contraste están quienes defienden que el mismo gesto de pactar con una institución altera su compromiso con el cambio. Estas personas no están equivocadas, su actitud es legítima y seguramente su papel es fundamental para el cambio de las mismas instituciones; ahora bien, siempre es más fácil criticar desde fuera, esto es un hecho.

El museo siempre ha sido un espacio de discursos que jamás pueden ser neutrales, donde la presentación de obras de arte se convierte en un enunciado del propio museo y

del poder que representa/ejerce; pero en estos proyectos el museo retumba, es consciente de su voz, y visibiliza su función y sus herramientas. Visibilizar, mostrar los engranajes, es fundamental para una posible apropiación por parte del público de lo que el museo puede ofrecer (Iglesias, 2017: 10).

Desalojos

El 26 de noviembre de 2007 se desalojó la okupación Bloke Metges en el Forat de la Vergonya, pero con pequeñas victorias del movimiento que emergió en aquel espacio, como, por ejemplo, el respeto a la fuente construida por los vecinos, al huerto auto-gestionado, el casal del barrio de gestión comunitaria, siendo lo más importante que finalmente no se construyó el aparcamiento para los autobuses de grupos turísticos (França, 2017: 92).

Otra historia similar de colaboración entre vecinos y okupas que terminó en desalojo ocurrió unos meses antes en el barrio de la Barceloneta. El Ayuntamiento promovió la remodelación del Pla General Metropolità (PGM) para que este admitiese la inclusión de un Plan de Ascensores en el barrio. Se publicitó la propuesta como una mejora pensada para el barrio y su población envejecida, pero favorecía a una pequeña parte de la población del barrio y afectaba enormemente a la mayoría que comenzaba a sufrir el *mobbing* inmobiliario. Esta población se vio en medio de un proceso de gentrificación que se había iniciado con la apertura de la franja litoral con el proyecto urbanístico olímpico y que ahora se culminaba con el Plan de Ascensores. Muchos vecinos no se podrían pagar la rehabilitación y adecuación de las fincas.

En este contexto, Miles de Viviendas junto a la asociación de vecinos de l'Ostia organizaron diversas protestas y manifestaciones. Una de ellas ocurrió el 7 de marzo de 2008 en contra de la especulación inmobiliaria en la Barceloneta. Juntos, Miles de Viviendas y l'Ostia, presionaron al Ayuntamiento, que en octubre de 2008 paralizó el Plan de Ascensors, que fue definitivamente derogado en 2011. Historias como esas

fortificaron vínculos e hicieron, por ejemplo, que más tarde Gala Pin se autodefiniera como hija adoptiva de la Barceloneta.

El argumento municipal para explicar a los jóvenes la "necesidad" del desalojo, desde los mismos despachos que ahora ocupan Pin y Colau, fue que el terreno era necesario para construir vivienda social para realojar a los desalojados por el plan de los ascensores, plan que, este sí, la oposición vecinal, con una ayudita de la crisis económica mundial que estaba a punto de estallar, logró parar. El destino tenía otros planes para transformar el barrio (lo que algunos han bautizado como gentrificación turística). Pero, volviendo al 2007, la oposición de los jóvenes al plan de los ascensores era, entre otras cosas, por la expulsión de vecinos del barrio que el mismo suponía (había que eliminar 'quarts de casa' para instalar los ascensores), así que la construcción de viviendas para el realojo parecía un mal menor. Al menos el solar no se iba a convertir en un hotel, como el edificio que okuparon los mismo jóvenes poco antes del desalojo de la Barceloneta, en el vecino Gòtic, hoy el hotel Catalonia Magdalenes (López, 2016).

Avanzando en esta historia, Miles Viviendas fue desalojada el 29 de mayo de 2007, enseguida fue re-okupada y nuevamente desalojada el 12 de junio de 2007, el mismo día en que iniciaron los trabajos de derribo del antiguo cuartel de la Guardia Civil, con la promesa de hacer viviendas públicas, aunque el solar siguió vacío por muchos años.

Tres dels okupes han pujat fins a l'última planta, des d'on han desplegat una pancarta amb el lema *Prou d'enderrocaments d'espais plens de vida*. Unes altres vuit persones s'han encadenat a les finestres de la planta baixa mentre cridaven 'Aquest edifici és del barri', 'Por una d'especulació a Barcelona' i 'Port2000 expulsa els veïns' (*El Punt Avui*, 31/05/2007).

La okupación prima hermana de Miles de Viviendas, el CSO Magdalenes, siguió hasta el 2010 con sus actividades. Se había convertido en una especie de centro de coordinación de diversas luchas sociales como la vivienda, la libertad de movimiento, la cultura libre y la participación ciudadana. Magdalenes, así como Miles de Viviendas, se acercaron a las plataformas y asociaciones de vecinos y se distanciaron del movimiento okupa. "Ja no era: 'Som okupes que fem de veïns', sinó "Som veïns que ocupem' " (Hibai Arbide en França, 2017: 71).

A partir de la lucha contra la explotación turística y la construcción de un hotel en el edificio que okupava Magdalenes, se formó la Xarxa Veïnal de Ciutat Vella formada per l'Associació de Veïns de l'Ostia, la Plataforma en Defensa de la Barceloneta, l'Associació de Veïns del Gòtic, la Taula del Raval i l'Espai Social Magdalenes, con la cual el CSO Magdalenes encontró más puntos en común en aquel momento que con el movimiento okupa.

Bueno esta era una de las fricciones que teníamos con el movimiento de okupación, otra era que en Magdalenes empezamos a negociar con el Ayuntamiento para que allí no se hiciera un hotel y para que se realojara los vecinos. Un poco desde de la idea de que la okupación es una herramienta. Nosotros, aquí, o sea allí, teníamos tres familias que eran vecinos que vivían antes, que queríamos que se realojasen porque la propiedad les estaba intentado echar, y, por lo tanto, priorizamos que esta familia pudiera tener un sitio, nosotros lo que queríamos es tener un centro social, nosotros no estábamos interesados tanto en tener una vivienda para nosotros, como por tener un centro social. Que la Negreta, un local que hay en Nou de Sant Francesc 24, que esta la asociación de vecinos del Gótico, es fruto de esta negociación con el Ayuntamiento. Y el movimiento de okupación sí que tenía muy, era un debate que se había hecho muchas veces y que se había decidido que no se negociaría con el Ayuntamiento, un poco para evitar lo que pasó en Berlín, que hay una parte de captación y demás. Y la otra era también toda esa parte más alegre y como de usar cómo, que sí que había un sector de la okupación que lo veía y otro que no (Entrevista a Gala Pin, 14/06/2017).

La cuestión de la negociación con el Ayuntamiento para realojar a las dos familias que vivían aún en el edificio, un señor de 89 años y una pareja de pensionistas, y construir un centro comunitario para el barrio, provocó malentendidos y finalmente la expulsión del CSO Magdalenes de la Asamblea de Okupas.

En el fons del debat hi havia un conflicte sobre identitats. Les noves formes de protesta – i d'ocupació – que beuen de l'altermundisme es consideren més obertes que el moviment okupa que venia dels anys noranta. Fugien de les paraules més connotades políticament, de l'okupa amb k, o de l'estètica o els estils musicals que en general s'associaven als centres socials okupats. Per la seva banda, rebien també les crítiques dels altres (França, 2017: 74).

Pero el movimiento okupa echa a la gente de Magdalenes por no ser suficiente del movimiento okupa. Por interpelar, porque Magdalenes es una okupación que pide al Ayuntamiento la cesión del espacio, entonces esto se considera un anatema en el

movimiento okupa, esta relación con la institución, y por eso precisamente se les expulsa (Entrevista a Nuria Vila, 18/03/2015).

El SCO Magdalenes promovió la campaña Promoción de Vivienda Realmente Pública (PHRP), que como hemos comentado realizó diversas acciones divertidas siguiendo un estilo que imitaba las pancartas del Ayuntamiento de Barcelona. El 6 de diciembre de 2007 promovieron una okupación en la calle Avinyó.

Más tarde, otras okupaciones también se abrieron a negociar con el Ayuntamiento.

Se ha producido por ello, en parte por la apertura de estos últimos años, se ha producido como experimentos, se está moviendo la institución y se está moviendo las movilizaciones. Las movilizaciones se mueven en el sentido que se convierten en más masivas, consiguen que gente que no está muy implicada en política se sume a las reivindicaciones, y luego las instituciones, el ayuntamiento de Barcelona que está gobernado por CIU, que es liberal, asume modelos de gestión institucional que pasan, por así decirlo, a una nueva concesión de la gobernanza metropolitana, que basado en un discurso que es el de la innovación social, la “Smart City”, la “empresoria social”... el ejemplo es el Pla Buits Urbans, lo que dice el ayuntamiento es: estamos en una situación de crisis que ha hecho bajar el sector inmobiliario que está parado. Entonces, tenemos espacios que están vacíos, y tampoco podemos dar a los ciudadanos los servicios que reclaman, que necesitan, porque no tenemos financiación. ¿Qué hacen? Ceden espacios a la autogestión ciudadana. Entonces, por un lado, los ciudadanos se auto-dotan de los derechos/necesidades que tienen, por otro lado el Ayuntamiento gestiona mientras tanto, que ellos entienden que la crisis es temporal y por esto cede el espacio un tiempo. Este programa es como un ejemplo de que la institución tiene formas de comprender el social que han cambiado desde el 2000 (Entrevista a Nuria Vila, 18/03/2015).

La vivienda

Ya desde antes de 1992, cuando Barcelona fue la exitosa sede de los Juegos Olímpicos, la ciudad fue víctima del mercado inmobiliario. El activismo relacionado con el tema de la vivienda ya había pasado diversas etapas, como la elaboración del Taller VIU, la elaboración de la Carta de medidas en contra de la violencia urbanística e inmobiliaria, la fundación de diversas plataformas de resistencia y apoyo a los

hipotecados y desahuciados. En relación a este contexto el Parlament de Catalunya aprobó el 19 de diciembre de 2007 la ley del Derecho a la Vivienda, derecho ya contemplado en la Constitución Española.

Además de la creciente dificultad de acceso a la vivienda, también se generalizó la precarización laboral y el paro, que alcanzaba sus máximas cifras en 2008 y 2009.

Este avance anual, que equivale a que unas 2.700 personas se han apuntado a las listas del paro cada día, representa la mayor cifra de parados desde enero de 1996, fecha desde la que se elabora la actual serie con datos comparables. No obstante, si se amplía el foco atendiendo a toda la estadística del Ministerio, 2008 quedará para la historia como el peor año para el paro desde 1987 aunque la metodología actual no estaba vigente. Incluso en la última recesión, acaecida en 1993, el desempleo aumentó mucho menos con 345.436 parados más (*El País*, 08/01/2009).

El 9 de marzo de 2008, en las décimas elecciones generales de la democracia, José Luis Rodríguez Zapatero, líder del PSOE, revalidó el cargo de presidente del gobierno en un contexto de aumento del paro, colapso del sistema bancario e inicio de la crisis hipotecaria, que alcanzó niveles sin precedentes.

La crisis hipotecaria fue fruto de un conjunto de acciones; una de estas fue la irresponsabilidad de las entidades bancarias al ceder crédito a personas que no tenían condiciones de mantener sin riesgos el compromiso de la hipoteca. Además, las leyes hipotecarias españolas no contemplan el saldo de la deuda con la devolución del inmueble –dación en pago-, siendo que la ley determina que si una persona toma prestado dinero para comprar una casa, solo puede liberarse de la deuda cuando la reembolse. Consecuentemente, muchas personas fueron desalojadas, pero, aun así, quedaron con una deuda de por vida.

En ese contexto, el movimiento social para la vivienda digna alcanzó otra dimensión, más grave: ahora no eran los jóvenes quienes no podían emanciparse, eran familias enteras las que no alcanzaban a pagar su hipoteca y se encontraban en una situación insostenible. Era un movimiento necesario, mayor en cantidad y afectados y menos festivo de lo que había sido el de V de Vivienda.

En estas circunstancias algunas personas que venían de experiencias anteriores en Miles de Viviendas, en Magdalenes, en el Taller VIU, fundan el 22 de febrero de 2009 la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH), que impulsó un importante movimiento social. Este movimiento agregó personas de todos los orígenes sociales y nacionalidades.

Plan Bolonia

El año lectivo 2008-2009 estuvo marcado por la lucha en contra de la reforma educativa conocida como Plan Bolonia, resultado del proceso llevado a cabo por los ministros de educación de la Unión Europea con la voluntad de conformar el Espacio Europeo de Educación Superior (EEES). De forma muy resumida podemos decir que el Proceso de Bolonia tiene como objetivo hacer compatibles los diferentes sistemas universitarios, “para que los estudios tengan una misma estructura en todos ellos y compartan una misma orientación, contribuyendo con ello a promover lo que denominan la ‘economía del conocimiento’” (Gutiérrez, 2009: 351). Mientras muchos sectores universitarios veían en el Plan Bolonia una oportunidad (convergencia de titulaciones, equiparación de titulaciones, entre otros), por otra parte, sindicatos de estudiantes y profesores argumentaban que este cambio para la unificación de los títulos conllevaría a un proceso de disminución del nivel de las titulaciones de las licenciaturas, conllevando la necesidad formativa de pagar un master, lo que a su parte conduciría a una universidad cada vez más cara, centrada en el mercado laboral. Es decir, que muchos de aquellos que se manifestaron en contra del Plan Bolonia lo hicieron porque identificaron en el mismo que la unificación del sistema universitario europeo era una excusa para aplicar nuevas lógicas del mercado capitalista a la formación superior.

En Barcelona, la recta final de la lucha en contra del Plan Bolonia estuvo marcada por encierros en diversas Universidades, entre estas la Universidad Autónoma de Barcelona, la Pompeu Fabra y la Universidad de Barcelona. Uno de los ejemplos de estos encierros ocurrió el 20 de noviembre de 2008, cuando una manifestación estudiantil en

contra del Plan Bolonia terminó con un encierro en el Rectorado de la UB que duró cuatro meses.

En esta experiencia estuvieron presentes tanto profesores como alumnos, y durante esta convivencia se conformaron redes y acciones que conllevaron que al final del encierro algunos estudiantes realizasen la okupación de un antiguo edificio al que llamaron La Carbonera, y luego la de otro, La Rimaia. Esta okupación estaba más vinculada al movimiento estudiantil que al movimiento okupa de los años 1990. Para algunos, la Rimaia era una heredera de la trayectoria del Magdalenes (França. J. 2017:106).

i. 15M

No se ocupa esta tesis de analizar con profundidad qué fue el 15M, apenas nos centraremos en abordar algunas de sus relaciones con nuestro objeto de estudio, y a través de las aportaciones recibidas a través de las entrevistas.

El 15M, como es sabido, fue una gran movilización social espontánea que emergió en la semana del 15 de mayo de 2011, fecha cercana a la celebración de las elecciones municipales y autonómicas, en la que miles de personas tomaron las plazas del todo el territorio español, “haciéndose visibles ante sus gobernantes y la opinión pública” (Barba y Blanco, 2011:159).

Se marca como punto de partida el día 15, ya que para ese día estaba convocada una manifestación por DRY (DemocraciaRealYa). El buen tiempo, el tratamiento hecho por los medios de comunicación de los (des)encuentros entre policía y manifestantes en las últimas manifestaciones, la presión entre iguales y el malestar provocado por esta crisis (donde lo económico es un síntoma de algo más profundo), hicieron que la gente se animase a salir a la calle y protestar. Multitud de vídeos en la Red muestran lo que sucedió tras la llegada del grueso de la manifestación a la Puerta del Sol: viendo que el Km. 0 se quedaba pequeño para todos los allí reunidos, se decidió seguir protestando y marchar pacíficamente a cortar el tráfico de Gran Vía con una sentada.² Una vez allí las Fuerzas de Opresión Pública (FOP2) respondieron a esta “agresión”. El resultado, el habitual: disturbios, sirenas, po-rras, bolas de goma, contenedores volcados... Sin embargo, todo ese descontrol quedó inmortalizado con teléfonos y cámaras. Los vídeos corrieron como la pólvora en Internet y encendieron

más los ánimos, motivando a la gente a salir a la calle a protestar de forma aún más fuerte y aún más pacífica (Manfield, 2011: 222).

Esta movilización era la respuesta a una convocatoria impulsada por la plataforma Democracia Real Ya (DRY), que partió de la reivindicación “Democracia real ya”, y que añadió a este lema: “No somos mercancía en la mano de políticos y banqueros”.

En su primer manifiesto, DRY reivindicaba la garantía de los derechos considerados básicos y que en su mayoría ya están garantizados por la constitución española: vivienda, trabajo, cultura, salud, educación, participación política, y el derecho al desarrollo de una vida sana y feliz.

La convocatoria de la primera reunión del 15M en Barcelona se hizo por Facebook –hay que destacar que el 15M es un ejemplo de protesta convocada mediante el uso de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (TIC) (Parra y Mena, 2014:1)-, realizándose ese primer encuentro en la sala Conservas:

Y ahora con los Indignados, los indignados de Barcelona se organizaron allí. El 15M de Barcelona se preparó todo en mi local, o sea, mi local pequeñajo en el centro de Barcelona que tú has visto, siempre ha sido un centro para el arte de acción (Entrevista a Simona Levi, 29/03/2016).

Las acampadas del 15M fueron la respuesta nacional al desalojo de la acampada que se realizó espontáneamente al final de la manifestación de ese 15 de mayo en Madrid. França describe que, en los primeros días de la acampada en Barcelona, los integrantes de la Rimaia fueron quienes aportaron buena parte de la parte logística (fogones, butano, entre otras cosas). Ya, luego, el 15M se amplió y adquirió enormes dimensiones que precisaron de mayores y más complejas formas de organización (França, 2017: 110).

En el 15M se juntaron las personas que ya venían de una trayectoria activista (movimiento antiglobalización, Espais Alliberats en contra de la guerra, 11M, V de Vivienda, Ley Sinde, entre otros) y gente que comenzaba a politizarse en aquel mismo momento. Simona Levi destacó la importancia de movimientos como el No a la Guerra y

la reacción a los atentados de Madrid con el “¡Pásalo!” como antecedentes que prepararon el camino del 15M:

Se empiezan a utilizar herramientas digitales para la organización pasando, ponteando completamente los medios de comunicación, yo pienso que es por esto que luego aquí ha habido el 15M, es por esta experiencia tan fuerte. Que toda una sociedad se da cuenta que todo el mundo le está mintiendo, que todas sus referencias institucionales le están mintiendo y el que no le miente es su vecino, que le manda un mensajito. O sea, es de ahí que en España hemos desarrollado esta confianza en las redes de redes (Entrevista a Simona Levi, 29/03/2016).

Leónidas Martín destacó la fuerza del anonimato en el 15M, nuevamente estaba presente el sujeto anónimo, el movimiento no identitario e independiente de los partidos políticos y sindicatos.

Bueno, lo importante es que vamos trabajando desde ahí y vamos componiendo de nuevo una red en Barcelona que ya no corresponde a toda esa red que teníamos del pasado, que de eso ya estábamos hartos, que ahí no va salir nada de la izquierda, nada de lo identitario, nada de los núcleos cerrados en sus propias verdades, que son los movimientos sociales con sus verdades, y tal. Nosotros veíamos que ahí hay algo, un magma que tenía que ver con gente anónima. Eso es lo que perseguíamos, lo que lo habíamos visto en la noche del 13M [la víspera de las elecciones generales del 14 de marzo de 2004], lo habíamos visto en V de Vivienda establecerse un poquito y desaparecer, y lo perseguíamos, y volvió con más fuerza que nunca, que es el 15M, que es el Occupy [Wall Street], que son la primaveras... [árabes] (Entrevista a Leónidas Martín, 9/03/2016).

En la opinión de Núria Vila, el 15M adoptó una serie de rasgos creativos, aunque ejecutados de una forma mucho más sencilla a través de eslóganes creados espontáneamente y de manera anónima, con una producción menos elaborada de lo que habían sido los ejemplos de arte de acción política anteriormente citados en esta investigación. Pero hay mucho más en común con las producciones de arte activista: su carácter pacífico, no identitario, anónimo.

Era mucho más espontáneo, mucho más ciudadano, en el sentido de que la mayor parte de la gente no estaba militando antes, entonces tenían unas formas de hacer como muy frescas, era masivamente gente no politizada y esto es quizá lo que lo

diferencia. O sea, lo que se contemplaba en la parte artística era una manera de intervenir (Entrevista a Nuria Vila, 18/03/2015).

Como apunta Nuria Vila, Gramsci fue uno de los teóricos del movimiento antiglobalización y aportó importantes cuestiones acerca de la importancia de la cultura en relación a la dominación hegemónica del mundo global. Una teoría que está en línea con la defendida por los integrantes del colectivo En medio, del cual hablaremos enseguida, pero que resumidamente sería: para cambiar el mundo tenemos que cambiar el imaginario, la cultura debe contribuir para el desarrollo de nuevas posibilidades de hacer y de vivir.

Si los movimientos sociales tales como se han configurado después de los 1970, tenían una necesidad de incidir en las agendas comunicativas sobre todo y a través de ahí vas a conseguir transformaciones sociales, aunque también, no siempre, se ponía el horizonte, sino que el horizonte era generar unas nuevas formas de vida, como que cambiando el ámbito cultural se van a producir transformaciones sociales más importantes, esto es una discusión que se lleva todo el tiempo, ¿no? Mucha gente dice: “cambiar la institución no es suficiente, hay que cambiar las formas de relacionarse, las formas de vida, la cultura y ahí te citan [Antonio] Gramsci (Entrevista a Nuria Vila, 18/03/2015).

Específicamente acerca de la postura de los artistas activistas, Gala Pin nos explicó que en las colaboraciones anteriores al 15M, las personas del mundo del arte como Simona Levi o Leónidas Martín estaban involucrados en las acciones que ellos hicieron más como activistas que como artistas y que en su opinión lo mismo pasó en el 15M; los artistas que colaboraron con las producciones gráficas del evento estaban en esto como activistas:

Gente que venía ya del mundo del diseño y que no estaban allá como artistas, sino que estaban como activistas, pero una de sus aportaciones, no la única, era esa capacidad de creatividad. Yo creo que en el 15M se reproduce un poco, ¿no? Es como toda la parte gráfica del 15M, que es un figura clásica, pero que interpela mucho en este momento y es porque la comisión de comunicación de Democracia Real Ya estaba llena de gente que se dedicaba al diseño y gente que se dedicaba al arte gráfico y demás... (Entrevista a Gala Pin, 14/06/2017).

Para muchos el 15M fue un punto de inflexión de lo que Javi Toret y Arnau Monterde definen como tecnopolítica, que sería el “uso táctico y estratégico de las herramientas digitales para la organización, comunicación y acción colectiva” (SuNotissima et al., 2012: 98).

Esto sólo es posible a través de una combinación de una fuerte movilización emocional, una serie de puntos y espacios comunes de encuentro (y confluencia) on y off line, y una malla que permita conectar todo esto y al mismo tiempo difundirlo masivamente a través una reapropiación tecnológica de la ciudadanía. Esto es lo que llamamos Tecnopolítica, y no como una cuestión estrictamente tecnológica, sino como una combinación de potencias políticas ciudadanas conectadas a través de una infraestructura en red (Monterde, 2013: s.n.).

La idea de la tecnopolítica es la de no separar lo que ocurre en la red de lo que se expresa en el territorio, y el 15M marcó un antes y un después en este sentido.

El ejemplo siempre es el 15M, o sea, cada cosa que ocurría en la red se expresaba en el territorio y cada cosa que ocurría en el territorio se expresaba en la red, y estaba imbricada esta realidad ¿no? Muchas veces no es así, porque son campañas políticas o de activismo que solo se dan en la red, pero que es esta lógica multicapa entre lo presencial y lo analógico donde se explica la potencia política de la red ¿no? (Entrevista a Rubén Martínez, 27/05/2016).

Marina Garcés escribió acerca del 15M que aquella manifestación no la habían organizado ellos, o no del todo, pero ella reconoce en el 15M muchos puntos en común con toda la historia que habían vivido juntos.

Otros entendimos que ese *nosotros* (itálico del texto original), por fortuna, no necesitaba de reconocimiento ni de linajes claros, sino que lo que tenía de nuestro eran los lenguajes, las prácticas y unas maneras de hacer que resonaban y ampliaban muchas de las luchas que habíamos desarrollado en los años anteriores (Garcés, 2018: 151).

ii. Estudio de caso de la tercera fase: Enmedio

Después de participar en muchas de las experiencias relatadas como Las Agencias, Yomango, New Kids on the Black Block y V de Vivienda, entre otras, Leónidas Martín y Oriana Eliçabe, junto a Nuria Campabadal, Mario Ortega y otros profesionales de la imagen (diseñadores, fotógrafos, cineastas, artistas), fundaron Enmedio en el año de 2007 en Barcelona.

El colectivo se dedica desde entonces a producir imágenes, acciones e intervenciones a partir de dos líneas básicamente: la de la guerrilla de la comunicación, y la de crear otro relato contrapuesto al relato hegemónico dominante. Su práctica artística involucra e invita a involucrarse a personas en diversas acciones, como por ejemplo sus acciones: Fiesta en el INEM (dieciocho mil visualizaciones) o Fiesta en Bankia (doscientas ochenta y cinco mil visualizaciones).

Nosotros mientras tanto habíamos estado haciendo experimentaciones buscando esa articulación con lo social, por ejemplo, bailar en una oficina del INEM. Habíamos hecho un experimento de intentar crear una energía mayor que la del consumo, en la calle de consumo principal de Barcelona, el Portal del Ángel: la llamamos la Bola, y creamos una bola gigante de gente tocándose entre ellos, girando, que atrajo a mucha más gente y vació las tiendas por un rato. Cosas así que vamos investigando. Mientras, ya te digo, pensábamos en colectivos organizando encuentros... organizamos un encuentro que coordinamos.... (Entrevista a Leónidas Martín, 9/03/2016).

Enmedio labra sus acciones interviniendo a favor de causas que afectan directamente a las personas. Identifican y expresan el malestar junto a estos sujetos anónimos que no son ni la derecha ni la izquierda, ni los movimientos sociales. Desde 2007 hasta ahora, hicieron intervenciones y acciones, participaron en diversas exposiciones en reconocidos centros de arte y colaboraron con movimientos sociales, motivo por el que cerramos esta investigación citando Enmedio, ya que, como un colectivo de arte de acción política, sin lugar a dudas, ha sabido manejar sus trabajos de arte de acción política tanto en las calles como en las instituciones culturales.

Lo que interesa a Enmedio es trabajar con las personas comunes. No siguen la premisa del Agitprop de estar vinculados a un partido o a un movimiento social específico. Son autónomos y desde esta libertad trabajan.

hay una particularidad en la manera de funcionar de Enmedio y que es que Enmedio somos un colectivo, somos un grupo de personas que venimos de las artes visuales y de la comunicación pero que nosotros todas las acciones las hacemos en procesos colaborativos. No con movimientos sociales sino con la gente, en este caso con la PAH, y puntualmente con un movimiento social ya existente, con un nombre. Pero Enmedio lo que hace con cada una de sus acciones es generar talleres abiertos y gratuitos evidentemente donde la gente que quiere, que nos sigue, que nos conoce, o que no nos conoce pero que se entera por tal o cual se suma a este proceso y participa por lo cual el resultado es en cierta forma lo mismo (Entrevista a Oriana Eliçabe, 22/01/2016).

Como hemos relatado en capítulos precedentes, Oriana Eliçabe y Leónidas Martín, que ahora forman Enmedio, anteriormente colaboraron con otros movimientos relativos al tema de la vivienda, como V de Vivienda, o al de la turistificación de la ciudad y de la especulación inmobiliaria. En estos trabajos anteriores de arte de acción fueron una escuela experimental sin la cual no hubiesen llegado a los trabajos realizados junto a la PAH, que son trabajos maduros estéticamente y políticamente, madurez que responde a esta trayectoria. Leónidas Martín nos ha hecho un repaso de esta historia en la cual destaca que sin todos los pasos anteriores no habrían llegado al éxito de la PAH.

Bueno, esa fue una gran lucha, un gran éxito, no en términos materiales como se piensa todo, si no en términos subjetivos. Conseguimos una gran victoria ahí. Hasta entonces el problema de la vivienda se veía como un problema personal, individual, que es ahí donde te deja el neoliberalismo. Toda la oferta de inducción a un mundo deseante, un mundo de consumo: cuando fracasas es tu culpa, y tú estás solo delante de eso. De repente, nosotros supimos de alguna manera articular un imaginario y una experiencia, las asambleas, no sé qué, los blogs, los memes que se empiezan a formar, una experiencia que rompía realmente esa interpretación del fracaso y de convertirlo en un fracaso social. ¡Es el sistema, efectivamente, no es tu culpa! ¡Estás en esto y no estás solo! En este sentido fue un éxito, sin esto no se puede pensar ni la PAH ni nada de lo que va a venir después (Entrevista a Leónidas Martín, 9/03/2016).

Luego, cuando V de Vivienda acabó, les quedó clara la importancia de la vivienda como derecho básico, el eje del problema.

¿Qué pasa ahí? Después, todo eso se apaga pero el germen de la crisis está ahí, nosotros lo veíamos ya, y veíamos que uno de los vértices era la vivienda, eran todos los recursos necesarios para una vida, digamos: la educación, la vivienda... pero la vivienda era una eje muy central porque es tu casa, el sitio donde vives, donde se puede o no desarrollar una vida. No tener casa es no tener nada (Entrevista a Leónidas Martín, 9/03/2016).

Después de V de Vivienda decidieron llevar a cabo la idea de montar un colectivo y fundaron Enmedio.

Entonces, cuando eso se apaga por desgaste activista, desgaste de todo tipo, la gente toma diferentes decisiones. Algunos de los que veníamos de Las Agencias seguimos adelante y otros que se han incorporado en ese proceso o en procesos anteriores decidimos abrir un espacio en la ciudad y vamos a dejar de estar solos en nuestras casas y vamos a tener un cuartelillo otra vez y abrimos Enmedio, nos inventamos ahí. Ahí es donde lo inventamos (Entrevista a Leónidas Martín, 9/03/2016).

Oriana Eliçabe destaca que desde un principio eran conscientes de que había una división entre aquellos que estaban o pactaban con las instituciones y aquellos que no lo hacían. Ellos se posicionaron en medio.

Entonces, estas fueron siempre las dialécticas entre los que somos Enmedio hoy, los que atravesaron Agencias, Yomango, hasta Enmedio, hoy, con muchos sectores en los cuales no nos entendemos porque está este quiebre, el quiebre en tener que responder que para estar legitimado hay que estar en una institución o en un movimiento social y nosotros queremos espacios autónomos. Enmedio es un espacio totalmente autónomo y desde ahí lo creamos. Justamente abrimos este espacio, en medio, por no identificarnos, por no tener un espacio ni en un lugar ni en el otro, por eso nos llamamos Enmedio. Y es crearlo (Entrevista a Oriana Eliçabe, 22/01/2016).

Desde su creación Enmedio elabora acciones de arte de acción política de forma autónoma, realiza proyectos en colaboración con movimientos sociales (enseguida citaremos dos ejemplos de colaboración de Enmedio con la PAH) y también expone obras en instituciones culturales. Conviene subrayar que Enmedio ve su trabajo como una

herramienta que contribuye a la transformación cultural, sin la cual, en su opinión, no puede haber una transformación social. Ellos entienden la transformación social desde la no toma del poder siguiendo el ejemplo del zapatismo y esta es una cuestión relevante, ya que aquí tenemos otra vez la división: por un lado, están aquellos que entienden que llega un punto en que la única alternativa es cambiar las instituciones desde dentro para alcanzar la transformación social y por otro, están quienes persiguen la transformación social sin la toma del poder.

Para nosotros, la transformación social pasa también por la transformación cultural. Si no hay una transformación cultural no podría haber una transformación social.

(...)

Entonces, esta es la manera de poder ser capaz de escuchar el malestar propio y social. Si tú estás con temas ideológicos, temas que solamente se te entienden en tu gueto intelectual, okupa, artístico, no vas a conectar con nada, digamos. Tienes que sentir el malestar propio y del anonimato. Y a partir de ahí, es cuando verdaderamente activas procesos de cambio. Sin V de Vivienda no hubiera habido una PAH, una Plataforma de Afectados por la Hipoteca. Es el primer síntoma de lo que estaba sucediendo. Por esto te digo: hay que abrir imaginarios comunes donde habitar en eso (Entrevista a Oriana Elicabe, 22/01/2016).

Como hemos explicado anteriormente a partir de 2006 aquellos grupos que habían estado trabajando de forma conjunta comienzan a separarse después de algunas crisis como la generada por el Mayday 2005, después del ataque al MACBA y por otros tantos acontecimientos, así como también por procesos naturales de maduración. A su vez, de una forma u otra la efervescencia en las universidades, en las okupaciones, no se desactiva, se transforma. Unos forman la PAH, ellos forman Enmedio.

Fue creciendo y fue cambiando, yo no creo que se desactivara, porque luego tuvo continuidades a muchos niveles, fueron proyectos de comunicación o de contra información, como la revista La Directa, por ejemplo, que en aquella época nace (2006) (Entrevista a Antonio López, 14/07/2016).

Ada Colau y su compañero Adrià Alemany forman la PAH:

Y Ada por ejemplo, y Adrià, su compañero, apareció justo entonces, montaron la Plataforma de Afectados por la Hipoteca para seguir haciendo algo con los más necesitados. Pero esto es una cosa muy pequeña, hasta que no llega el 15M.

(...)

Nosotros vamos montando Enmedio, que vamos aplicando todo lo que vamos sabiendo de esta experiencia a nuestra cotidianeidad y las mismas maneras de hacer, pero ya en un campo mucho más extendido, una manera de entendimiento de lo social mucho más amplio y que tiene que ver mucho más con una política de los afectos y las existencias mucho más que la representación, o la identidad, o la ideología. Y vamos en esta dirección, realizando experimentaciones. Y no sólo... También un lugar de pensamiento colectivo, organizando cada jueves durante años, los jueves Enmedio, que eran encuentros en que ya no venía gente de los movimientos sociales, venía gente de muchos lugares (Entrevista a Leónidas Martín, 9/03/2016).

Para Enmedio, el 15M y el movimiento Occupy Wall Street fueron nuevamente la confirmación de la fuerza del anonimato que ellos perseguían desde hacía tiempo.

Luego ya conoces todo: llega el 15M, llega la crisis, irrumpe ese sujeto que veníamos nosotros persiguiendo de forma paralelamente ya visible en lo social y replicándose en todo el mundo. Y ahí, pues, decimos: ¡tachán! Había algo aquí de verdad, habíamos dado en un botón y todo nuestro planteamiento es cómo articularnos con eso, cuando uno ya no responde a lo organizativo, a lo hereditario, a lo representacional. Estuvimos muy activos tanto en Occupy Wall Street, cuando en 15M aquí fuimos a bailar a Bankia... hicimos muchas cosas en estos años, todas las acciones que estuvimos repitiendo constantemente en todo este proceso de colaboración con la PAH, en las que hicimos todas las intervenciones fotográficas (Entrevista a Leónidas Martín, 9/03/2016).

No somos números

Trataremos aquí un proyecto realizado por Enmedio junto a la PAH que se llamó *No somos números*. Este proyecto sirvió de ejemplo para analizar una obra de político, su calidad y su eficacia, nacido con la vocación de ser una obra de larga trayectoria.

Enmedio colaboró con la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH) para visibilizar colectivamente la política de endeudamiento por parte de los bancos y gobernantes con el objetivo de crear una opinión pública crítica.

Primeramente, tenemos muchísimo respeto y admiración a la PAH, creemos que si verdaderamente hay un movimiento social interesante en la ciudad, en el Estado, es la PAH. Por otro lado, como te decía, nosotros, cuando actuamos desde Enmedio, actuamos desde el malestar propio. Aunque ninguno de nosotros tiene una hipoteca, sí estamos afectados por lo mismo, porque estábamos afectados por la burbuja inmobiliaria, la sobrevaluación de los precios de las viviendas, etcétera. La precariedad (Entrevista a Oriana Eliçabe, 22/01/2016).

El cuidado en las formas, una característica que ya estaba presente en trabajos anteriores como en Yomango o V de Vivienda, sigue presente en los trabajos de Enmedio. La obra *No somos números* transmite la seriedad del problema, el valor de la persona y denuncia a la entidad bancaria que no acepta la devolución del inmueble en pago de la deuda de esta persona.

Para nosotros lo esencial no es la calidad de los retratos o los vídeos, sino su articulación con procesos sociales tan potentes como la PAH. Pero también somos cuidadosos y exigentes con las formas. No compartimos la dejadez de quien piensa que lo importante es sólo “lo que muestra” tal foto o cartel. Nos preocupa lo estético, pero no por lo estético en sí mismo, sino precisamente por lo político que hay en lo estético: el cómo se cuentan las cosas, el qué se deja ver, el qué se hace sentir. Sin formas, sólo hay rabia desnuda, no comunicación (Leónidas Martín en Fernández-Savater, 2013).

Para el proceso de realización de la obra, se llevó a cabo el taller homónimo, *No somos números*, inspirado por experiencias anteriores realizadas en el Taller de Acción Fotográfica, TAF!, (Taller de Acción Fotográfica) y que fue el resultado de una relación directa con la PAH y de un trabajo pensado con el objetivo de dar la vuelta a la imagen de derrotados y deshumanizada o simplemente numérica de los hipotecados, de ahí el nombre del proyecto: no son números o estadísticas; son personas con cara y ojos, familias, historias. Esta fue, en fin, esta una forma de interrumpir el relato y transformarlo.

fuimos a varias asambleas para hablar con ellos, para ver cómo estaba todo, para hacerles la propuesta. Decidimos abrir un espacio de taller fuera, porque las Asambleas son espacios muy *heavies*. Son espacios muy duros, de mucha bronca, de mucha frustración. Y

creíamos que para trabajar en este proyecto teníamos que sacarlos fuera en un espacio diferente.

Entonces, hicimos estos encuentros donde hablábamos con ellos bastante, donde nos explicaban cuáles eran sus situaciones específicas, de su familia y de su hipoteca. Y a partir de ahí decidimos trabajar en retratos que no los mostraran como víctimas, los mostraran como personas, que al fin y al cabo con tanta estadística en los medios de comunicación terminaron siendo números, y por esto el proyecto se llama *No somos números*, que eran personas que tenían eso, caras y ojos (Entrevista a Oriana Eliçabe, 22/01/2016).

Oriana destacó que el trabajo de apoyo y empoderamiento es un trabajo que hacía la PAH por sí misma:

Romper la barrera de la vergüenza, del estigma social, etcétera. Y nosotros también lo intentamos hacer en estos encuentros con ellos, en nuestro taller, y esto también estaba en cómo se tomaba esta fotografía, de qué manera tú retratas a una persona empoderada y no retratas a una víctima, y ésta es la diferencia de la fotografía que hacemos nosotros de la que hacen muchos medios de comunicación.

Entonces, en estas reuniones con ellos decidimos que el mejor espacio para pegar estas fotografías eran las fachadas de los bancos que los estaban afectando, y qué mejor que, que las pegaran ellos mismos. Por muchas razones: una, por lo que hablamos del empoderamiento, otra por el nivel simbólico de comunicación que tiene ellos mismos estar pegando su cara en el banco responsable de su pena (Entrevista a Oriana Eliçabe, 22/01/2016).

Oriana Eliçabe también habló acerca de la contribución de trabajo realizado por Enmedio en el proceso de empoderamiento.

Trabajamos desde el empoderamiento, dotando a la gente de herramientas, aprendiendo nosotros también, articulándonos, porque nosotros no consideramos que lo político tenga que ser representado desde un movimiento social, un colectivo o algo, tú sola, él solo, tu primo, tu vecino, tu compañera de piso, ¿sabes? Que de repente vienes y tienes esta experiencia y participas de esto. Pues al participar de todo esto, pues la acción en sí misma es lo que nosotros consideramos el punto de inflexión de tu transformación personal, y sin una transformación personal no puede haber una transformación social ni política, ni nada. Tienes que transformarte tu primero (Entrevista a Oriana Eliçabe, 22/01/2016).

Rubén Martínez, que también estuvo involucrado en la PAH, comentó su experiencia en un grupo de WhatsApp de la PAH.

¡La PAH es eso! O sea, la Plataforma de Afectados por la Hipoteca no se puede entender sin la red, sin Telegram, sin WhatsApp, sin los grupos de cuidado en el WhatsApp. Ahora ya hace mucho tiempo que yo no estoy dentro ni del espacio, ni de la comunicación, pero durante un tiempo sí que estaba en muchos canales de comunicación de la PAH y era alucinante el arropo que había. Si en Zaragoza se paraba un desahucio, no sé qué, o sea: que eso ocurriera y que por un grupo de WhatsApp, que todo mundo de Barcelona comenzara a celebrarlo y tal, no era simplemente una realidad digital ¡No! ¡No! Realmente se sentía el arropo de una red potente ¿No? Y es lo que dice mucha gente, Gala y compañía: Es que no es parar un desahucio de una persona concreta, que es eso también, pero, sino, que es defender el derecho a la vivienda, porque notas el arropo de todo el mundo, “otro éxito que hemos conseguido”. Entonces eso que siempre se dice de la red y tal, yo creo que es como un poco la lógica de la tecno política y del activismo en la red, lo que pasa, que sí que es cierto que Simona insiste mucho en la red como un espacio excepcional para algunas cosas ¿no? (Entrevista a Rubén Martínez, 27/05/2016).

Volvemos al taller *No somos números*, y aquí podemos observar la relevancia de la experiencia y también la formación profesional de los integrantes del colectivo Enmedio para la realización del proyecto y de su calidad comunicativa.

Entonces, lo que queríamos hacer con este proyecto era generar que en un golpe de vista se entendiera el conflicto. Por un lado, mostraba el logo que sería el responsable, y luego la persona afectada. Entonces, de esta manera, interveníamos en los medios de comunicación. Porque muchos medios de comunicación les prohíben a sus periodistas nombrar el banco que está desahuciendo o afectando a una familia, hablan de unas maneras más generales.

Entonces, con un golpe de vista de una fotografía, tienes el afectado, su situación, él haciendo la acción y luego el logo del banco: entonces, ahí intervienes en los medios de comunicación. Estás empoderando a la gente (Entrevista a Oriana Eliçabe, 22/01/2016).

Un ejemplo de exposición de este proyecto en el medio artístico fue la participación de Enmedio en la exposición *How much do I owe you*, que se inauguró el 12 de diciembre de 2012 en el antiguo Bank of Manhattan, un edificio en desuso en el barrio de Queens en Nueva York, Estados Unidos. La exposición era parte de un proyecto llamado *No longer empty*, que suele promover exposiciones de arte contemporáneo con contenido social.

En *No somos números*, los retratos de estas personas aparecen en una serie de postales junto a su información personal y el banco que los quiere desahuciar. Dentro de la exposición, los visitantes podrán escribir en ellas sus mensajes al banco y enviárselas al momento si lo desean (ya que las direcciones de estos están incluidas), o adherirlas a una pared de la sala donde, después de tres meses y cierre de la exposición, serán enviadas a todas estas entidades: Catalunya Caixa, Bankia, La Caixa, BBVA, etc. Este dispositivo de postales navideñas insurgentes, no sólo funcionará en ese marco sino como dispositivo callejero en futuras acciones conjuntas con la PAH. A los bancos no les gusta nada que los desahuciados les encaren (literalmente), saben que daña su imagen. Precisamente por eso hemos hecho este proyecto, porque nosotros también los sabemos (Eliçabe, 2012).

Ahora bien, no parece ser casual que no se haya expuesto este proyecto en las instituciones artísticas de Barcelona: A pesar de experiencias como Las Agencias o las exposiciones *Desacuerdos* y *Post it City*, todavía es difícil que una obra de arte de acción política sea expuesta en una institución cultural de su propio entorno o contexto de origen.

Nosotros desde la trayectoria de Las Agencias, Yomango sobre todo, hasta Enmedio... siempre hemos tenido más aceptación a nivel institucional artístico o legitimados en Europa, no en España. Porque verdaderamente lo que hacemos aquí, acá no tienen el coraje de, verdaderamente, mostrar eso. Es mucho más fácil cuando la representación queda abstraída en un lugar lejano y no sé qué, no sé cuánto, que cuando tú haces en tu propia casa,... y eso es un poco también lo que se demostró en el MACBA (Entrevista a Oriana Eliçabe, 22/01/2016).

Este mismo dispositivo de visibilización y empoderamiento de las postales insurgentes, no sólo fue expuesto en el medio artístico, también sirvió de dispositivo callejero en acciones de la PAH en Barcelona.

Estás visibilizando a los afectados en el sentido que si en esta manifestación hay un periodista cubriéndola, pues identifica fácilmente quién es el afectado, puede tener una noticia, puede haber noticias íntimas ahí dentro, por eso generamos la serie de postales *No Somos Números*. Son las mismas fotografías que pegamos en los bancos pero con un poco más de información, en el reverso tenía una información un poco más amplia del caso de cada uno de los retratados, su situación laboral, su edad, el banco que lo afectaba y luego estaba dirigida al banco y al director del banco de la entidad que lo quiere expulsar de su casa.

Entonces, con esto hacíamos terceras personas, también hacíamos entrevistas, y a partir de las entrevistas en vídeo se hizo un resumen, se consultaba a ellos, lo veían,

lo dejábamos y luego estas postales se llevaban a las acciones de la PAH tanto en banco como en los últimos escraches. Y las gentes transeúntes, o no retratados porque no podíamos retratar a todos, dejaban un mensaje al banco. Entonces, esto también, a nivel *artivístico*, es también súper interesante porque antes de enviárselo al banco o a los diputados lo que hacíamos era publicar estas postales. No todas porque no podíamos, un Tumblr de No somos números [<http://nosomosnumeros-blog.tumblr.com/>], una red social, ahí hay unos documentos increíbles escritos de puño y letra por cada una de estas personas. Entonces, a nivel histórico, también es muy importante, también es muy importante a nivel político la historia no oficial, contarla ahí (Entrevista a Oriana Elicabe, 22/01/2016).

El 10 de enero de 2013, a las 17 horas, la PAH hizo una acción en respuesta a la negativa de Caixa Catalunya a responder a 321 solicitudes de dación en pago. A esa hora, cientos de personas se reunieron delante de la sede de la entidad bancaria en la Vía Layetana en Barcelona.

Enmedio también estuvimos allí –¿cómo íbamos a perdernos algo así?– y llevamos con nosotros la última producción de nuestro Taller de Acción Fotográfica (TAF!): la colección de postales “No somos números”. Se nota que estas postales están pensadas específicamente para acciones como ésta. En menos de media hora teníamos ya cientos de ellas repletas de mensajes personales dedicados a Caixa Catalunya, la entidad que más gente desahucia por aquí. “Ladrones”, “Nos estáis quitando la vida”, “Un día seréis juzgados”, cosas así decían. Una vez que tuvimos todas las postales listas, las pegamos allí donde más se veían, en la puerta principal del banco, y, de paso, pegamos también unos cuantos retratos gigantes de personas afectadas por esta misma entidad bancaria. A juzgar por los periódicos de la mañana, nuestra acción gustó mucho a los periodistas allí congregados, todos publicaron las fotos que queríamos. ¿Qué más podemos decir? Nos encanta que los planes salgan bien (Enmedio, 2013).

Otro ejemplo de la utilización de la obra *No somos números* en plena acción como arte de acción política, fue en la manifestación convocada por la PAH el sábado 16 de febrero 2013 a las 17 horas, cuyo el punto de partida era la Plaza Universitat y el itinerario propuesto era acabar la manifestación delante de la sede del PP en la calle Comte d’Urgell. La manifestación, además de ser difundida por los propios medios de la PAH, también lo fue a través de la prensa escrita en los días previos y de diversos carteles colgados por la ciudad.

Esta manifestación se convocó en un contexto de mucho enfado popular y de gran legitimación de la PAH, que, con anterioridad, el 17 de abril de 2012, había comenzado a reunir firmas para la ILP contra los desahucios y la dación en pago, así como para el alquiler social. El 5 de febrero de 2013, Ada Colau compareció en el Congreso de los Diputados, en Madrid, para presentar la Iniciativa Legislativa Popular (ILP) en relación a la propuesta de La ley sobre la Dación en Pago. El grupo promotor de la ILP había conseguido 1.400.000 firmas, prácticamente tres veces más de las oficialmente necesarias para que por iniciativa popular se pueda presentar una propuesta de Ley. Y el 12 de febrero, cuatro días antes de la celebración de la manifestación, se confirmó el voto unánime de los grupos parlamentarios en relación a tomar en consideración el estudio y posible debate de la ILP presentada. En cualquier caso, el PP, pese a todo ese esfuerzo popular, declaró que, aprovechando su mayoría absoluta, no aprobaría la ILP.

¿Qué pasó aquella tarde?:

Al paso a la altura del número 541 de la Gran Vía, en la fachada de una agencia bancaria de La Caixa, se ven pintadas en pintura negra de spray: "PERROS" "ASESINOS" "CULPABLES". También, se ha enganchado un póster de alta calidad de diseño e impresión que simula parcialmente el logo de La Caixa, tapando el original. En él se puede leer: "Mordor", en una acción que claramente responde a una actividad dinamizada y planificada con anterioridad (Uribe en Padullés y Uribe dir., 2017: 206).

Específicamente, "Mordor" es el nombre de un país ficticio dentro del universo fantástico de la novela *El Señor de los Anillos*, de J. R. R. Tolkien. Cuando Enmedio puso el nombre de "Mordor" a la entidad bancaria, lanzó una potente imagen crítica al trazar un paralelo metafórico entre las torres edificadas con cristal negro de la sede de CaixaBank, anteriormente llamada La Caixa, en la avenida Diagonal de Barcelona, y "Mordor", un lugar desértico, desde donde el personaje Sauron, el Señor Oscuro, intentaba dominar a todos los pueblos.

17: 51h. El punto de la manifestación en la que me encuentro llega frente a la fachada de otra agencia bancaria. De repente, llegan corriendo desde diversos puntos, como un enjambre, un pequeño grupo de personas de todas las edades. Cada

una lleva adhesivos de denuncia que enganchan rápidamente en la fachada, siguiendo su carrera en pocos segundos. En poco más de un minuto, un total de quince a treinta personas, que han ido pasando por la agencia en oleadas, han pegado gran número de adhesivos y dejado visiblemente marcada la fachada de la agencia. Según informaciones, muchas de las personas que llevan a cabo esta acción reivindicativa son víctimas de un proceso de desahucio. Su participación como parte activa de las acciones de resistencia y reacción ante el problema, evita su victimización y las empodera en un papel activo hacia la resolución de su problema, también desde la vía reivindicativa (Ibídem, 206).

Seguidamente podemos observar el efecto de la obra de acción política en el transcurso mismo del devenir de la acción:

A continuación, otro grupo, engancha algún póster especialmente impactante, como uno que, a gran tamaño, muestra un primer plano en blanco y negro del rostro demacrado, preocupado, angustiado de una mujer, con su nombre y apellidos, desahuciada, entre el póster publicitario de un banco en el que aparecen rostros joviales, anunciando un producto bancario. En tercer lugar, aparece un grupo que se interpone entre la fachada de cada agencia bancaria y la calle, para hacer de muro / pantalla de protección, y por detrás, una o dos personas encapuchadas atraviesan el muro humano y hacen pintadas en la fachada de la entidad sin riesgo de ser interrumpidas en su acción, ni identificadas. Mientras tanto, los grupos de personas afectadas por la hipoteca, aparecen corriendo, pegan las pegatinas y dejan el lugar a la carrera. Esta acción combinada que aparentemente contó con la destacada participación del colectivo Enmedio53, se desarrolla en el seno del transcurso de la manifestación, entre la reacción festiva, de visión de espectáculo y toma de fotos de los asistentes, dejando el itinerario de la manifestación sembrado con una mayoría de oficinas bancarias "marcadas". En el transcurso de la manifestación, se desarrollarán más acciones. El conjunto de las acciones se materializa en una interesante e impactante puesta en escena. La policía no interviene, no en el momento ni en el transcurso de la manifestación (Ibídem, 207, 208).

La PAH se consagraba como motor y eje de la acción política en esta lucha. La manifestación del 16 de febrero ejemplifica la coincidencia absoluta entre arte de acción política y acción política de gran alcance:

⁵³ Este vínculo, hace referencia al papel asumido por este colectivo en el mismo tipo de acciones tan sólo unos días antes, el mes de enero de 2013, también en la misma ciudad de Barcelona y en coordinación con la PAH. En: <http://www.enmedio.info/postales-y-retratos-fotograficos-contra-los-desahucios-de-calatunya-caixa/>

La presentación en el Congreso de los Diputados fue a cargo de distintos actores y agentes sociales - PAH, sindicatos de clase mayoritarios, Taula d'Entitats del Tercer Sector Social de Catalunya, entre otros -. El PP, tras aprobar su apoyo, rectificó y aprobó su tramitación, con lo que se convirtió en una de las cuatro únicas ILP aprobadas en treinta y cinco años de democracia. Todo ello, lleva a entender a las promotoras de la ILP y a la sociedad en general que se hace imperativo continuar la movilización para dar fuerza a la posibilidad de que la ILP progrese en forma de una ley adecuada en relación al tema. Por este motivo, la PAH, que se ha convertido de pleno derecho en la representante de la sociedad en relación a esta cuestión, convoca la manifestación (Ibídem, 204, 205).

Sí se puede

En este caso, la obra *No somos números* fue utilizada junto a los escraches, otro proyecto del colectivo Enmedio llamado: *Sí se puede – Pero no quieren*, que llevaron a cabo en otra colaboración más con la PAH. Todo ello tuvo un papel determinante en la decisión por parte del gobierno de redactar y aprobar la llamada Ley Mordaza, que responde, entre otros, al interés de silenciar las manifestaciones que utilizaban estas herramientas.

El diseño de la campaña de escraches de la PAH, elaborada con el objetivo de presionar/solicitar a los diputados que aprobasen la ILP, consistió en la producción de un “kit del escrache” con materiales baratos y sencillos, y con la posibilidad de descargar el diseño del “kit” desde la página electrónica de la PAH. Cualquier persona podía hacerlo o imitarlo con facilidad. El “kit” traducía de manera visual el problema: Dos “botones”, en asociación a los que se utilizan para votar en el congreso, elaborados con un metro de diámetro, uno rojo y otro verde. En el verde se podía leer “Sí se puede” en el rojo: “pero no quieren”. Por un lado, estaba el “sí se puede” de la PAH (el millón de firmas, el apoyo social, etc.). Por otro, el “pero no quieren” de la élite política completamente sorda a la sociedad (Fernández-Savater, 2013). Esta campaña inundó la prensa de imágenes y transmitió la potencia de un movimiento organizado que ganó el apoyo de gran parte de la opinión pública.

Cuando la PAH nos contacta a nosotros para hacer una campaña para los escraches, lo tomamos con pinzas y con mucho cuidado porque ya sabíamos lo que podía venir en relación a esto. Entonces, decidimos trabajar con tres puntos esenciales. Uno, que no se podía perder el apoyo social que ya tenía la PAH. La legitimación. Porque es uno de los movimientos más legitimados en el Estado Español. Por otro lado, también tenía que ser fácil de entenderse en un golpe de vista. Por otro lado, también tenía que ser fácilmente re-apropiable porque es una campaña a nivel estatal, se hacía en todo el estado español, no es fácil trabajar en tu ciudad y no es fácil trabajar en un espacio que tú no conoces, que no vas a controlar.

Entonces, bajo estos tres términos que lanzamos la campaña Sí se puede, pero no quieren. Por un lado, utilizando el slogan de Sí se puede, que era el *slogan* que utilizaba la PAH, la frase mítica de la PAH. Y por otro lado, agregando: pero no quieren. Desde una afirmación, utilizando el color verde y el rojo, el verde PAH, como el semáforo, y que también eran los botones con los que se vota en el Congreso, el sí y el no. Y semáforo, evidentemente, verde y rojo, tampoco nos habíamos roto mucho el coco. Pero también el importante era que también representaba esta mayoría del 99% contra el 1%. ¿Por qué? Porque la campaña estaba diseñada para que durante los escraches, fueran a partir del Kit de Escrache descargable que creamos nosotros, la gente se descargaba los círculos verdes y rojos, pero las indicaciones eran que la gente llevara muchos círculos verdes para que se creara un imagen poderosa y algunos pocos círculos rojos para representar el 99% y el 1% (Entrevista a Oriana Eliçabe, 22/01/2016).

Se observa toda una serie de detalles que conllevaron el trabajo para la orientación desde Enmedio hacia PAH de cómo hacer el escrache. Además, Enmedio contaba con las experiencias anteriores de otros colectivos con los cuales tienen contacto en Argentina, como el GAC (Grupo de Arte Callejero).

A ver, la campaña de los escraches fue un éxito, valorándolo primero porque fue muy simple, muy clara, porque fue verdaderamente reapropiada, porque estaba pensada para ser reapropiada por toda la PAH. Entonces, se creó una imagen a nivel estatal tan potente que no era fácil de parar. Habíamos creado como unas normas de estilos, de qué se hace y de qué no se hace en un escrache, todas unas cosas de comunicación interna en la PAH. Porque un escrache no es cualquier cosa a pesar de que aquí en España le digan a cualquier cosa ahora un escrache: ¡hay cosas que hacen que esto sea un escrache o no!

(...)

Por otro lado, para el punto uno que te había hablado, para el apoyo social, de no perderlo, era trabajar de manera muy delicada y con mucho interés el barrio, porque los escraches, tanto en Argentina como acá, sobretodo en Argentina, es trabajar el distrito barrial para hacer un escrache a un dictador. Aquí, como el proceso era diferente, lo que hicimos era llevar unos puntos verdes con el Sí Se Puede con las tres demandas en *stickers* pequeños, que se les daba a los comercios: panadería, frutería, quiosquero y etcétera, para que los pegaran por voluntad propia en su

tienda. Eso quería decir que en cierta forma, el escrache el propio barrio lo estaba haciendo porque, porque cuando el diputado o diputada iban a comprar el pan, si es que va él y no su servicio, iba a ver el Sí se puede. Iba a la carnicería y veía el Sí se puede, va al súper y veía el Sí se puede. Entonces, eso era uno de los trabajos importantes. Y que nosotros hicimos mucho hincapié con la PAH de que esto es muy importante de hacerlo (Entrevista a Oriana Eliçabe, 22/01/2016).

Otro punto importante es esta característica del arte de acción política que lo convierte en algo muy distinto del arte contemporáneo de autor y que es su reproductibilidad, de la cual se ha hablado anteriormente. El arte de acción política tiene mayor impacto cuanto mayor sea su reproductibilidad, cuantas más copias, cuanto más fácil de reproducir más eficiente es la acción que en este caso específico alcanzó ser en aquel momento la representación de un movimiento social legítimo.

Entonces, esa fue nuestra primera experiencia de un escrache con ellos y funcionó muy bien porque fue muy reapropiada por toda la PAH. Y en sus versiones Do It Yourself, nosotros siempre trabajamos de una forma que siempre sea fácil de hacer, pero siempre sabemos que con la PAH es un mundo indescrutable y diverso donde una cosa puede terminar siendo otra. Entonces, intentamos trabajar de formas muy concretas con estéticas muy claras, para que este devenir se transforme libremente pues con el DIY se reapropian de ello y se lo transforman en otras cosas, pero que más o menos vaya manteniendo una similitud, pues es una campaña Estatal: o sea, que hay que cuidarlo mucho.

(...)

Y luego, ahí también incluimos los de las postales, en principio no era para las postales, pero después dijimos ¡coño! Las postales van perfecto. Entonces, incluimos dentro de los escraches las postales, pero cambiamos: en lugar de ser dirigidas a los bancos iban dirigidas a su señoría y se les dejaban en las puertas de su casa básicamente, ¿no? (Entrevista a Oriana Eliçabe, 22/01/2016).

La referencia del Enmedio para los escraches es el GAC, que fueron los responsables por los escraches a los colaboradores con la dictadura argentina.

Entonces, claro, para la cuestión de los escraches nosotros somos muy cercanos al GAC, Grupo de Arte Callejero, que es la gente que hizo, trabajó, enseñó, hizo la propuesta de escrache con H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) de Argentina. Yo soy muy colega de ellas, yo soy de allá, nos conocemos hace años. Entonces,

conocemos muy bien lo que significa hacer un escrache (Entrevista a Oriana Elicabe, 22/01/2016).

Hacemos un paréntesis para acercarnos un momento al GAC: se formaron en 1997 un grupo de personas, la mayoría mujeres, que, militando en política a través del arte, hicieron diversos trabajos que simulaban la señal de tráfico habitual y utilizando una estética *fake* señalaban espacios urbanos anteriormente utilizados por el sistema de la dictadura argentina. Algunos de sus trabajos más impactantes fue la señalización de genocidas.

Tantos los carteles de GAC como las grotescas performances teatrales de Etcétera fueron en un principio completamente invisibles en el medio artístico como “acciones de arte”, y en cambio proporcionaron un indiscutible identidad y visibilidad social a los escraches, contribuyendo a que se evidenciaran como una nueva forma de lucha contra la impunidad (Longoni en Carras, 2009: 10)

En particular, el GAC comenzó produciendo arte de acción política en las calles. Siempre se mantuvieron independientes de los partidos políticos, se vincularon a colectivos de afectados como H.I.J.O.S., alcanzaron mucha visibilidad en la revuelta argentina el 19 y 20 de diciembre de 2000, pero ya un año antes, a partir de los años 2000 empezaron a ser invitados a participar en diversas exposiciones internacionales, como la 50ª Bienal de Venecia en 2003, en la cual participaron en espacio denominado “La estructura de la supervivencia”, curada por Carlos Basualdo. El CAG, después de algunas experiencias, decide salir del circuito artístico.

En el año 2000 fue la primera vez que viajamos como grupo a un encuentro en Monterrey, a un hotel 5 estrellas y con mucha plata para la producción. Tuvimos las últimas exposiciones internacionales hacia 2005, en Kassel; ‘Creatividad colectiva’, y una muestra sobre economía y cultura en Francia, vivimos un hartazgo y decidimos no asistir más a muestras. [Las convocatorias] siguieron llegando, las rechazamos, y después no llegaron más. Nos tienen tildados. Mucha gente piensa que no existimos más. Y tuvimos que bancar muchas críticas, discusiones, comentarios de gente que no nos conoce y habla de nuestras contradicciones o problemas. Todo eso incidió en nuestra decisión radical de no participar más. Hay gente en el grupo a la que hace rato que no la afecta en lo más mínimo ese ámbito. Su vida pasa por otro lado. Queremos pensarnos sí o sí fuera del ámbito artístico, no

como una hipótesis, sino instaladas allí realmente (Nadia Carolina “Charo” Golder en Carras, 2009: 13).

Volvemos a enfocarnos en el trabajo del colectivo Enmedio. La reacción política a los escraches y especialmente a las concentraciones que hacía y sigue haciendo la PAH para parar los desahucios fue, como apuntábamos, la modificación de la Ley Orgánica de Protección de la Seguridad Ciudadana, conocida como “ley mordaza”, aprobada en abril de 2015. Pero no fue la única consecuencia: posiblemente, Ada Colau no sería alcaldesa si no hubiera alcanzado la visibilidad y legitimidad que alcanzó en el conjunto de la trayectoria y éxitos conseguidos en este proceso.

Para ponerte ejemplos de los cuales nosotros fuimos partícipes: hoy Ada no podría ser alcaldesa se no hubiera habido una transformación cultural previa. Y esa transformación cultural previa pasa a partir del imaginario de las personas. Nosotros, creo, hemos sido partícipes en este tipo de transformación. A parte el caso de lo que está sucediendo hoy día en la política, que están todos los colegas ahí que son funcionarios, ¿no? Entonces, nosotros también participamos de V de Vivienda. Entonces, si no hubiera existido todo este pensamiento, que viene igualmente desde antes, de todo el trabajo, si tú no cambias el imaginario y no lo haces posible... Nosotros lo que hacemos es que abrimos un imaginario donde poder habitar, ¿sabes? Si tu no crees que puedes vivir de otra manera, nunca vas a vivir de otra manera. Entonces, primero es creértelo. Creértelo de verdad. No inventar y decir “ahora...”: ¡No! Es verdaderamente creer. Y culturalmente, a partir de acciones, acciones de comunicación, acción directa. A partir de tu vida cotidiana, espacios donde verdaderamente hacer posible lo que tú quieres (Entrevista a Oriana Elicabe, 22/01/2016).

iii. La noche electoral

Hemos llegado a la actualidad: En un nuevo escenario político en España, tras los impactos de la desarticulación de las divisiones ideológicas clásicas, de las nuevas formas de hacer política, de la tecnopolítica, de la crisis económica y de los efectos del movimiento del 15M en el 2011.

La combinación de estos factores ha generado una gran oportunidad de cambio en las instituciones. Unas instituciones que han ido sufriendo una gran pérdida de credibilidad y de legitimidad, tanto por los casos de corrupción como por la sensación que estaban cada vez más lejos de los problemas de la gente. Desde esa lógica

“movimentista” se han ido articulando distintas fórmulas, más o menos cercanas a la forma partido, que han fraguado en candidaturas políticas para recuperar las instituciones y modificar sus agendas y sus formas de gobernar (Subirats, 2015: 123).

Algunos de estos mismos actores que antes movían, o estaban involucrados en buena parte de los eventos y acontecimientos de arte de acción política, forman ellos mismos partidos políticos como Podemos, Guanyem, Barcelona en Común o el Partido X.

El 15M supuso un corte. De repente, manifestaciones que eran consideradas minoritarias son asumidas por una mayoría de la población. Hay un nivel de demanda social y de contestación muy elevado, y mucha gente que está involucrada en procesos como por ejemplo la PAH, que habla de un concepto que es “el techo de cristal de los movimientos sociales”. Es una metáfora para indicar que en este momento tú puedes tener una gran movilización social, por ejemplo la ILP (Iniciativa Legislativa Popular) de la PAH, recogió un millón y medio de firmas para aprobarse, tenía un apoyo de la población de entre el 80% y el 90% siguió todo el proceso que se supone que está recogido en la constitución para cambiar una legislación y sin embargo, fue simplemente rechazada en el parlamento.

Ante eso, gente que estaba involucrada en estos procesos dice: bueno el contexto ha cambiado, de repente nuestras demandas son mayoritarias, pero las instituciones bloquean las demandas populares. Hay que llegar a las instituciones y cambiarlas, este es un poco... por un lado, este es un contexto de oportunidad. Y por otro hay... un techo de cristal: es la única manera de incidir en ciertas políticas, por esto el sentido de oportunidad de lanzarse al ámbito institucional (Entrevista a Nuria Vila, 18/03/2015).

En las siguientes elecciones municipales y autonómicas, se presentaron partidos emergentes, uno de ellos la coalición Barcelona en Comú al frente de la cual, Ada Colau. Activista. Líder social. Candidata política. Se trataba de una candidatura construida desde la base y en la que confluían seis formaciones diferentes, entre las cuales, Podemos.

El 24 de mayo de 2015 Barcelona en Comú gana las elecciones a la alcaldía de Barcelona. Triunfó, suponiendo, al ganar la alcaldía de Barcelona, la irrupción de la propuesta de una nueva manera de hacer política, aunque únicamente logró 11 de los 41 escaños, lo que les obligó a pactar con el PSC. Supuso el cambio formal, del activismo, a la política institucional: “Desde el primer día que vaig entrar a l’Ajuntament vaig tenir

clar, i ho vaig dir, que quan passava a ser alcaldessa deixava de ser activista” (Ada Colau en França 2017: 12).

Fin del relato. Siguen las preguntas. Sigue la sensación de que queda mucho más por excavar en las hemerotecas, en las memorias personales, en los libros.

El fin de un relato compuesto de testimonios que componen a su vez una parte de la historia de la ciudad y la historia de una práctica política y artística. Un relato que no se acaba, que es infinito, interesante e inspirador. Además, es un homenaje a la tradición asociativa, activista, política, social y barrial de la ciudad de Barcelona, sin la cual los acontecimientos mencionados no hubiesen sido posibles.

VI Conclusiones

Esta investigación partía del supuesto de que los artistas activistas - o los activistas que, aunque no se consideran artistas, hacen uso de un lenguaje poético - no esperan que sus creaciones cambien la situación. Como había escrito Lippard: “Por supuesto que esta actitud es idealista. El arte difícilmente es una vocación pragmática” (Lippard, 2006: 57).

Después del análisis histórico realizado fuimos llevados a entender que el arte de acción política en las reivindicaciones sociales tuvo un papel importante en el contexto de las mismas. Incluso, se observa que si esta potente herramienta no es bien manejada puede conllevar resultados no deseados y, como ejemplo, podemos citar el debate acerca del MayDay 2005, citado en este relato.

El Arte y acción política y su relación con las instituciones artísticas

En el marco de esta investigación, la experiencia de Las Agencias es el mejor ejemplo de relación del arte de acción política con las instituciones artísticas. Relacionaba una problemática actual con los agentes sociales involucrados en aquel momento, de modo que no utilizaba como herramientas de protección ni la distancia geográfica, ni la distancia temporal. Trataba del problema en su ámbito local y su tiempo real, algo que realmente no suele pasar.

Entonces, realmente intentábamos, verdaderamente, que la política no la hacíamos solamente fuera de la institución, hacíamos dentro de la institución porque les estábamos forzando a decir: tú quieres arte contemporáneo, pues el contemporáneo es hoy, es lo que estamos haciendo ahora. Es muy fácil exponer Situacionismo cuando ya ha pasado, arte contemporáneo... ¡Tú tienes que te atrever a respaldar lo que pasa hoy! (Entrevista a Oriana Eliçabe, 22/01/2016).

Otros acontecimientos relativos al arte de acción política colocaron en jaque a la crítica, que es una parte de la institución. Estas prácticas abrieron un nuevo espacio cultural, una nueva manera de hacer.

Entonces la crítica prácticamente desaparece. Los críticos acostumbrados a un lenguaje formalista: ¿Cómo van hablar de lo que hace Claramonte? No pueden. ¿O de lo que hace Manuel Delgado en el Fórum 2004? ¿O las estéticas del 15M? No se puede aplicar. Y creo que todo esto hace un desplazamiento de tierras en donde críticos, políticos, público en general, artistas mismos, etcétera, de alguna manera se dan cuenta de que las fronteras empiezan a desaparecer y ya no sabes muy bien qué tipo de lenguaje utilizar y tal. Esto lo encuentro muy interesante porque es la idea misma del camuflaje. Estamos en una época del camuflaje. Terroristas, artistas, activistas y políticos y publicitas todos se camuflan. ¿Por qué? Porque la gente ya sabe, cuando aparece el anuncio te levantas a mear, entonces ya no haces el anuncio en el momento del anuncio, sino en algún momento, y es por esto que los políticos saben que cuando salen en la tele la gente desconecta y es por esto que tienen que camuflarse en algún lugar.

Los artistas saben que la gente odia el arte contemporáneo. ¡La mayoría odia el arte contemporáneo! A la mayoría les parece un insulto, son iconoclastas. La gente es activamente iconoclasta en contra del arte contemporáneo. Sin darse cuenta que en realidad el arte contemporáneo no es que vaya en contra de la gente porque sí, sino que es su principal motivación. El arte contemporáneo, su principal motivación es ir en contra de la gente. Entonces, estos choques producen una especie de situaciones muy interesantes que yo creo nacieron allí... No nacieron allí, pero eclosionaron allí (Entrevista a Jorge Luis Marzo, 17/04/2015).

Con la voluntad de ampliar el debate levantado a lo largo de este relato histórico acerca del arte de acción política y su relación con las instituciones en Barcelona, hemos hablado con dos artistas y con un gestor de un espacio institucional experimental.

Una de las artistas con quién hemos hablado es la catalana Nuria Güell, formada en la Universidad de Barcelona, estudió Arte de Conducta en La Habana (Cuba), un proyecto pedagógico de Tania Bruguera muy centrado en la performance y en el arte político. Güell, en su línea de investigación, se centra en analizar la ética de las instituciones que nos gobiernan, por lo que intenta detectar los abusos de poder desde las propias leyes que establecen los gobiernos y las instituciones. Entre otros proyectos, publicó un manual explicando cómo expropiar a los bancos. En su opinión, los artistas activistas pueden utilizar la institución y el pasaporte del arte para disfrutar de cierta

libertad y de una estructura que permite alcanzar objetivos que van más allá del mismo arte.

Por ejemplo, en Fabra i Coats con Levi Orta, que es mi compañero, es un artista cubano, lo que hicimos fue gastar todo el dinero de mi producción en crear una empresa en un paraíso fiscal para nosotros evadir los impuestos de todo el mundo siempre que nos impliquen los museos. Para esto fuimos con ESADE, que son gente que asesora a los políticos y nos contaron cómo hacerlo todo, desgravar los impuestos. Grabamos la conversación. Este proyecto se llamaba *Arte Político Degenerado*. Luego, en el Reina Sofía hicimos la segunda parte que se llamaba *Arte Político Degenerado Protocolo Ético*, que consistió en donar la empresa que habíamos creado en el paraíso fiscal a un colectivo de activistas que trabajan a un nivel global, anticapitalistas, para ellos tener autonomía financiera, ningún control de ningún Estado, ni del Banco Central Europeo. Es una herramienta súper útil para la lucha. Nuestra idea era esta: como sacar recursos del Arte, en cosas que solamente podemos hacer dentro de este espacio “tolerante”, por decirlo de alguna manera, para luego beneficiar otros espacios sociales (Entrevista a Nuria Güell, 15/04/2015).

Otro ejemplo es el de la artista peruana Daniela Ortiz, que centra su trabajo en el control del sistema migratorio y temas relacionados como colonialismo, racismo, xenofobia, género y la cuestión económica vinculada al proceso migratorio. Ella destacó la importancia que tienen las personas que trabajan en las instituciones, en relación a hacer más o menos posibles o viables determinados proyectos.

En las instituciones también hay gente, a veces te toca trabajar con gente que está entrando ahí para poder sacar recursos y hacer ciertas cosas y aprovechar espacios. Consientes a nivel político, como podría haber pasado en el PEI durante un tiempo, o exposiciones que han tratado de utilizar este tipo de recursos para generar otro tipo de espacios. Pero no todo mundo es así, no todo mundo trabaja así (Entrevista a Daniela Ortiz, 18/05/2015).

Daniela Ortiz tiene algunas obras en la colección MACBA. Además, participó del proyecto *Nonument*, para el cual el MACBA invitó a veintiocho artistas de su entorno para que reflexionasen sobre cómo se podría incidir, desde las prácticas del arte, en los problemáticos vínculos entre acontecimiento, conmemoración, estética y ciudad. De esta experiencia ella destacó la jerarquía de la institución.

Por ejemplo, cuando expuse en el MACBA, era una exposición curada por Bartomeu Barí y José Bohigas y yo no hablé con ellos el proyecto que estaba presentando más que en el día de la inauguración. No sé si Bohigas sabía, pero Bartomeu no sabía de qué se trataba mi proyecto hasta el día de la inauguración. Y con la que hice la curaduría fue con Carlota, la que trabaja en producción: pero ella asumió. Realmente, yo tenía dudas. Y realmente yo con quién hablaba era con ella.

(...)

A nivel de institución me pareció un poco fuerte que la persona con que yo había trabajado, que había hecho la curaduría, su nombre salía de este tamaño y no sé qué... y el nombre del curador, supuesto curador, salía inmenso... Un poco que la industria cultural tiende a trabajar de esta manera. Con curadores que pronto te mandan dos mails exponen tu trabajo y nunca has tenido ningún tipo de conversación con ellos y los intereses por los que han expuesto tu trabajo distan muchísimo de los intereses que tienes tú (Entrevista a Daniela Ortiz, 18/05/2015).

Ortiz también comentó como el arte de acción política obliga la institución a posicionarse.

El proyecto era una carta que mandé a la gente del MACBA y al Instituto de Cultura de Barcelona pidiéndoles que firmaran solicitando al alcalde de Barcelona sacar el monumento a Colón, el del Prim, el de López y el del Güell, y después con toda la argumentación de toda la movida. Y, un poco, era como se iban a presentar públicamente las listas y que estaban separadas: la gente que había firmado de la gente que no había firmado. Entonces, era también denunciar públicamente quién no firmó. Obviamente el ICUB no firmó nada, me envió un montón de cartas diciendo un montón de cosas y al final, nada y el MACBA, sí. Firmaron todos porque imagino que había un poco más de presión. La estrategia era generar un poco más de presión para que firmaran después sino iba a estar en una lista de los que no habían firmado (Entrevista a Daniela Ortiz, 18/05/2015).

En este proceso nos hemos concienciado que las instituciones artísticas de carácter público están condicionadas por las decisiones políticas. Este factor se puso especialmente de manifiesto en el capítulo vinculado a Las Agencias, aunque no por ello nos parece menos importante relatar la experiencia de Can Xalant.

El artista visual y antropólogo español Pep Dardanyà fue director de Can Xalant, Centro de Creación y Pensamiento Contemporáneo de Mataró, municipio costero cercano a Barcelona, durante sus siete años de existencia (2005-2012). El proyecto fue el fruto de un convenio entre la Generalitat de Catalunya y el Ayuntamiento de Mataró.

El proyecto Can Xalant respondía a toda una serie de demandas como por ejemplo el apoyo al talento de los artistas visuales, plataformas de formación continuada y de apoyo a la producción de proyectos no sólo en la ciudad de Barcelona sino en todo el territorio catalán. El más importante de todos, era formar parte de un proceso de democratización de la cultura.

Hay un aspecto muy importante a destacar, que es el hecho de entender las producciones culturales como un servicio público o como un recurso. Creo que Can Xalant se posicionaba evidentemente en esta manera de entender las producciones culturales desde el servicio público, que las instituciones públicas tienen que dar soporte a este tipo de proyectos, que son proyectos que si no tienen este tipo de soporte, dinero público... Nosotros no utilizábamos el concepto de subvención sino que utilizábamos el concepto de inversión. Una inversión en creatividad, en pensamiento y creo que hay muchos proyectos y muchos artistas que están trabajando en estas dinámicas, el arte como no sólo una producción de objetos, más o menos impactantes estéticamente, sino que lo entienden como un proceso de reflexión de carácter cultural, político, social. Incluso de acción social. Muchos, no todos, pero muchos de los proyectos que desarrollamos, de los artistas que vinieron en residencia, son artistas que se posicionan en este lugar. Por tanto, hicieron proyectos donde implicaron a las asociaciones de Mataró. Hicimos un proyecto con una artista senegalesa que implicó toda la comunidad senegalesa de Mataró. Hicimos un proyecto con una asociación de mujeres del barrio. Bueno, este tipo de proyectos en que el contexto del territorio, las relaciones sociales, la ideología, porque no: la política, forman parte de todo el proyecto de producción y evidentemente de las intenciones del artista a la hora de generar reflexiones de este tipo de acciones (Entrevista a Pep Dardanya, 22/04/ 2015).

El proyecto de Can Xalant terminó con el cambio de gobierno y la victoria de CiU a finales de 2010, cuando el partido alcanzó una amplia victoria en las elecciones al Parlamento de Catalunya, lo que le hizo recuperar la Presidencia de la Generalitat en plena crisis económica.

Cuando empiezan todos los discursos por parte de algunos grupos políticos del Ayuntamiento de Mataró y también de la Generalitat de que proyectos de este tipo no son sostenibles y este discurso va cuajando hasta que estos grupos políticos llegan al gobierno y deciden aplicar los discursos que habían desarrollado. En el caso de Mataró es muy evidente porque el grupo CIU acabó cerrando Can Xalant, llevaba en su programa electoral que si ganaba las elecciones cerraría el centro como un acto de austeridad económica en un momento en que estos discursos cuajaron totalmente. Yo creo que eran cuestiones ideológicas básicamente porque en primer lugar, luego

se ha visto como han ido aplicando políticas tanto en Barcelona como en la ciudad de Mataró, que tipología de producciones culturales les interesan a estos sectores más conservadores de la política. Que es otro tipo de planteamiento. Sobre todo en relación a las arte visuales contemporáneas que ven como algo minoritario, elitista y superfluo. Van más a una tipología de producciones culturales más relacionadas con las industrias culturales con la rentabilidad económica, con un modelo, podríamos decir, más neoliberal de lo que suponía proyectos como los de Can Xalant, que se planteaban desde la conciencia de que la cultura tiene que ser un servicio público y no un recurso económico relacionado con el turismo, que es lo que está pasando básicamente aquí en Barcelona actualmente. Entonces, claro, un proyecto laboratorio con todo lo que supone lo que he explicado antes no les interesaba, no tenía que ver con sus expectativas con respecto a las artes visuales. Ahí se generó un debate muy intenso, a veces tenso, que desembocó en que el Ayuntamiento de Mataró y la Generalitat decidieron acabar con el proyecto (Entrevista a Pep Dardanya, 22/04/2015).

Las instituciones artísticas como espacios de inmunidad y libertad

Más allá de que las instituciones artísticas puedan verse condicionadas políticamente por el gobierno del territorio en el que se encuentran, el arte posibilita al activista una libertad incluso mayor que la misma calle, ya que actos que podrían ser considerados ilegales quedan protegidos al estar vinculados con el arte. Las instituciones artísticas en relación con el arte de acción política son vistas como un espacio de inmunidad y libertad para los artistas activistas, pero también de desactivación política y de promoción de consenso.

En parte, todo mi trabajo utiliza eso. Creo que el arte, a lo largo de la historia, luchó para tener una autonomía, desvincularse de la iglesia, de la religión, de los reyes, etcétera, de los poderes, de alguna manera, esto le dio una autonomía. Esta autonomía puede ir a favor nuestro o a la contra. Muchas veces haces un proyecto y dicen ¿Esto es arte?: No realmente. Como que es otra historia. Esto me parece que es negativo. Pero esta autonomía también la podemos utilizar, esta tolerancia del espacio blanco del museo como un mecanismo de protección, que es lo que yo intento hacer en todos mis proyectos: utilizar el arte como paraguas de protección. Pero tampoco se puede ser ingenuo (Entrevista a Nuria Güell, 15/04/2015).

La experiencia de Nuria Güell sirve de ejemplo de cómo los artistas activistas se escudan y se apoyan en las instituciones artísticas. Güell utilizó el presupuesto destinado por el MACBA a su obra *Negre sobre Blanc* para fundar la Cooperativa Ca l'Àfrica, que

tenía un consejo rector formado por inmigrantes de países que, en el pasado, habían sido fuente de mano esclava para los negreros españoles.

El MACBA és el primer client de la cooperativa Ca l'Àfrica. Diversos treballadors que van ser desallotjats de les naus del Poblenou treballaran en el servei de guardaroja del museu i oferiran visites guiades a l'exposició La realitat invocable, comissariada per Montse Badia. Una de les obres que s'hi exposa és, precisament, la que ha fet possible que s'associïn. L'artista Núria Güell va fer servir el pressupost per produir el seu treball per crear el marc legal, perquè aquests treballadors puguin legalitzar la seva situació. "Els diners provenen de l'Ajuntament, que és qui va desallotjar els immigrants del Poblenou", va subratllar l'artista (Ribas Tur, 2014).

Dicho de otra manera, Nuria Güell utilizó la propia institución para hacer una crítica a la Ley de Extranjería.

La relación con el MACBA fue buena. Había como cinco departamentos trabajando conmigo de dentro del MACBA. El de contratación, el de legal para constituir todo y para que funcionara y esto realmente. Eso realmente funcionó muy bien. El problema realmente no iba del MACBA en este caso (Entrevista a Nuria Güell, 15/04/2015).

No obstante, Güell advierte que no siempre las instituciones apoyan a los proyectos de arte activista; también reflexionó en la entrevista sobre que no siempre los intereses coinciden.

Quiero decir que a veces hay instituciones que están más abiertas a eso, pero tampoco sabes bien, bien, por qué. ¿Realmente les interesa? ¿O es por el *feedback* que hay en el medio mediático?, porque muchos proyectos de estos hay mucho interés mediático porque se pueden abordar desde diferentes temas: desde el arte, desde la política, desde la sociedad... eso les interesa a las instituciones, pero no estoy clara de qué pueden estos proyectos, porque no sabes cuál es el interés que hay detrás (Entrevista a Nuria Güell, 15/04/2015).

Entrar en las instituciones, pactar con las instituciones

Después de estudiar las diversas experiencias de arte de acción política mencionadas en este relato histórico, entendemos que entrar en las instituciones, pactar

con los gobiernos, transforma y afecta el relato político pero puede no afectar el compromiso político de determinado colectivo o individuo. Una obra de arte y acción política viva, en plena calle, en pleno acontecimiento, no tiene la misma belleza, por usar un término muy relacionado a la sensibilidad artística, que, por ejemplo, la exposición de un cartel en una vitrina que invitase a ese mismo acto. En cualquier caso, no podemos olvidar las palabras de Jorge Luis Marzo (capítulo IV. III -Estudio de caso de la primera fase Las Agencias): “La primera condición es que el museo existe para quitar la distensión”.

Muchos artistas como Daniela Ortiz, Nuria Güell, Enmedio, Simona Levi, entre otros, encontraron espacios para el arte de acción política tanto dentro como fuera de las instituciones. Ortiz, por ejemplo, que tiene trabajos en el MACBA y en YouTube, habla del MACBA como un espacio poco amigable.

A mí me parecería que lo interesante es que la constancia de un tipo de trabajo, no digo politizado, pero de pensar el espacio artístico, que sea más amable con la gente en el nivel de lenguaje, de espacios, de precios, de estéticas: sería mucho más fácil, mucho más común, como ver un vídeo en YouTube. De pronto YouTube es mucho más amable que el MACBA para ver algo, ¿no? (Entrevista a Daniela Ortiz 18/05/2015).

Simona Levi aclara que las instituciones tienen la función de cooptar y absorber, incluso podríamos decir que ese sería el proceso natural de las expresiones artísticas. Fue lo que pasó con el grafiti, con el punk y muchas otras expresiones. Levi llama a la responsabilidad de los artistas en el ámbito institucional.

No estoy favorable de que los artistas se quejan... ¡y se quejan! Porque los estados tienen la función de cooptar, y no es siempre negativa, o sea, la normalización de cosas que han sido radicales, muchas veces son un avance ¿no? No sé, la opción de las sufragetas es ahora el voto para la mujer, o sea, que la cooptación es parte buena y mala del sistema. Pero obviamente, el sistema está en contra de renovarse, tiene un status quo que es contra lo que luchamos. Entonces, las instituciones están bien para *hackearlas*, para utilizarlas, y las instituciones por otro lado se tienen que llenar de radicalidad e innovación para vestir el propio sistema en el que está. Entonces hay mucha mierda que se dice radical, y las instituciones utilizan para mostrar qué son, porque son tan radicales que, por ejemplo: Angélica Lidell, para mí es el ejemplo perfecto, porque es despótica, vomita, caga, insulta etcétera, en escena. Entonces, la

institución dice: “mira que radicales, que democráticos que somos, hasta tenemos esta gilipolla completa haciendo esto”. Y no tiene nada de radical, es la normalización. O sea, una cosa es que los punks, los okupas que tienen dificultades, sus cosas, su vida hagan de un gesto un cierto modo, y otra cosa es que luego se haga esto en el Teatro Nacional que te puede interesar más o menos, pero no tiene nada de radical. Pero la culpa es de Angélica Lidell, no de la institución. La institución está ahí para absorber, para tragarse todo lo que hay. Entonces, el objetivo es que el artista, o el activista, es el que tiene que utilizar este espacio que tiene la cooptación obligatoria que le hará el sistema para darle la vuelta (Entrevista a Simona Levi, 29/03/2016).

Siguiendo el mismo raciocinio de Pep Dardanyà, Simona Levi recuerda que, con independencia a estar o no de acuerdo con las instituciones, el dinero es público, y si se lleva a cabo un buen trabajo, se está colaborando en la mejor utilización de este dinero.

Pero, en general, hay que prácticamente utilizar las instituciones, utilizar el dinero público, porque es un dinero que nos pertenece a todos los ciudadanos para hacer cultura transformadora y no cultura servil o de la cooptación. O sea, que se ofrece a la cooptación. Con lo cual es una herramienta neutral, de alguna manera. De hecho, no es nada neutral, pero está ahí para que hagamos algo con ella. La manera como asaltamos a las instituciones también parte de si son realmente activistas o no.

(...)

Yo nunca he tenido el chip de la innovación, pero sí del artista como un servidor de la comunicación y no como un ególatra. O sea, al servicio de la transformación aunque fuera sólo del medio artístico (Entrevista a Simona Levi, 29/03/2016).

A lo largo de la investigación se han observado diversos posicionamientos en relación a las instituciones, entre los cuales, desde ciertas perspectivas, estar fuera de las instituciones, incluso, de la importancia de no ser ni encapsulados como arte, para su coherencia o compromiso colectivo (por ejemplo, la reivindicación de Ariadna Pi). Valorando la importancia dada por algunas personas o colectivos a que ciertas expresiones llevadas a cabo en contextos de reivindicación no hayan sido pensadas como arte, tiene sentido atender en base a ello que éstas, no sean expuestas como obras de arte. Entender que hay otras opciones y formatos: muchos más espacios y fórmulas para exponer los registros de proyectos de arte y acción política sin pasar necesariamente por las instituciones artísticas. Sin duda, está en nuestras manos explorar otras posibilidades.

Aunque algunos museos, como por ejemplo el MACBA, asumen una misión

pública como: “la responsabilidad de ofrecer una multiplicidad de visiones y generar debates críticos sobre el arte y la cultura” (MACBA, s.f.g), no son un espacio que amplía la fuerza política de las obras artísticas sino lo contrario, considerando las palabras y la experiencia de los mismos artistas que trabajan con contenidos políticos en las instituciones artísticas, como por ejemplo Daniela Ortiz: “Al ser leído como arte la carga política se desactiva. No toda, pero mucha se desactiva” (Entrevista a Daniela Ortiz, 18/05/2015).

El espacio institucional y la censura

El arte de acción política muchas veces pone la institución en una situación límite y tensiona este límite tal como se hizo con el proyecto de Las Agencias que amplió el abanico institucional. Muchos otros proyectos y artistas siguen tensionando estos límites, como por ejemplo Nuria Güell, que tuvo una obra censurada en una institución sueca.

Entonces, a Suecia fue que les pedí, ya que me invitaron, pues vosotros hacéis el contrato de trabajo para esta señora para jugar el escondite, pero utilizando la institución. Fue la primera vez. Salió muy bien, en la prensa muy bien. El director de esta bienal cambió de lugar de trabajo. Fue a Estocolmo. En una agencia pública me invitaron a hacer otro proyecto. En este otro trabajo él era el curador, no lo era la directora. Pero eran nuevos, eran un equipo que acaba de entrar. Me invitaron y propuse un proyecto que trabajaba con gitanos rumanos porque hay un gran debate en Suecia sobre esto. El proyecto ya estaba en marcha, ya habíamos hecho los contratos de trabajo y todo... El proyecto lo cancelaron dos días después, la directora lo canceló porque se empezó a generar debate a la raíz del proyecto, pero, la verdad, era lo que buscaba el proyecto. Pero lo cancelaron y mataron todo el debate y todo mundo cobró, una pasta les costó el proyecto, porque eran contratos de dos mil y pico euros a cuatro personas durante dos meses, cobraron todo y el proyecto no se hizo. ¿Por qué lo canceló la directora? porque le daba miedo el debate que se estaba generando.

Entonces, ellos querían trabajar conmigo porque en Suecia toda la prensa, todo el debate fue muy positivo para la institución, pero luego en este proyecto de Estocolmo el debate no era sólo positivo, había gente que estaba en contra, gente que estaba a favor, no se estaba sólo generando debate, se estaba pensando colectivamente, que era lo que a mí me interesaba. Pues se asustaron y pararon el proyecto para silenciar el debate (Entrevista a Nuria Güell, 15/04/2015).

Otro ejemplo de censura en el espacio institucional lo tenemos en el Centro Cultural Cajamadrid en Barcelona, en 2004 en el proyecto *Corner* comisariado por Martí Perán:

Por ejemplo la intervención de María Ruido que fue censurada, que duró solo un día por Cajamadrid porque la intervención consistió en instalar de cara a la calle, evidentemente, en estos escaparates, un led con un mensaje en que se daban cifras reales del volumen de capital hipotecario que Cajamadrid estaba manejando en estos años, el volumen real de dinero con el cual estaba especulando la propia entidad financiera. O sea, toda una serie de datos que ponían de relieve el papel protagónico de la misma entidad financiera que estaba acogiendo la exposición en la especulación inmobiliaria. Esto se inauguró a la siete de la tarde y a las ocho de la tarde no se volvió a prender. Duró una hora (Entrevista a Martí Perán, 06/06/2018).

De hecho, la cuestión de la censura es un tema que está constantemente sobre la mesa y responde a la responsabilidad de la institución frente a la sociedad y también respecto a su subordinación política. Hay muchísimos ejemplos en el ámbito artístico y no necesariamente relacionados sólo a la práctica de arte de acción política, sino también en relación a la voluntad, como han expresado Martí Perán y Jorge Luis Marzo, de que el ámbito institucional sea un espacio de consenso.

El arte y acción política como un espacio profesional

Desde el punto de vista del autor del arte de acción política en tanto que profesional, encontramos ejemplos de diferentes formas a través de las cuales los profesionales de este ámbito llevan adelante su producción. Se ha observado que muchos autores/artistas tienen dos empleos para así poder mantener cierta libertad en su práctica. Algunos de los entrevistados comentaron que en el momento que realizaron las acciones “eran jóvenes y sin compromisos”, lo que les daba completa libertad de acción. Otros, con la voluntad de mantener la autonomía, encuentran en las subvenciones una posibilidad de financiación.

Se observó en muchos autores de estas prácticas una gran apertura a encontrar estrategias alternativas de subsistencia en orden a poder mantener su compromiso

político.

Otro punto que hemos constatado a largo del proceso de investigación es que algunos artistas o autores de obras de arte de acción política realizan servicios a la comunidad. Contradiendo la lógica mercantilista del arte, actúan involucrándose en problemas sociales de su localidad.

Mientras tanto, la frase de Hazel Henderson, “piensa global, actúa localmente” se ha convertido en un dogma, en una idea tan utilizada e importante como para seguir siendo cierta. No obstante, la noción de lo local, del escenario, de la situación y localidad, el lugar en una palabra, no ha prendido en la corriente dominante del arte, ya que en el actual sistema de distribución el lugar del arte debe ser relativamente generalista y ajeno a la política y al sufrimiento si quiere atraer a un número suficiente de compradores (Lippard, 2001: 51).

Son ejemplos de este modo de actuación el PHRP que llevaban a cabo los colectivos de Magdalenes y Miles de Viviendas, la obra *Blanc sobre Negre* de Nuria Güell, la obra *97 empleadas domésticas*, de Daniela Ortiz, o la obra de Santiago Cirugeda *APTM* en la exposición *Corner*, comisariada por Martí Perán.

El arte y acción política y el estatus elitista del arte

A través de la investigación hemos entendido que no todo el arte, especialmente el arte de acción política, es un arte que rinde beneficios materiales. De hecho, son pocos los autores que lo logran, aunque también se utiliza el compromiso político de la obra como una especie de marketing, inflando positivamente el compromiso político de la obra o del autor como un valor añadido.

El arte de acción política, por sus propias lógicas, invita a una popularización del arte, que es muchas veces colectivo, anónimo, participativo y muchas veces articulado a través de una acción que suele acontecer en las calles. Además, abordan temas en su gran mayoría relacionados con problemáticas populares.

Incluso se pueden entender algunos CSO como Miles de Viviendas y Magdalenes, como espacios de creación, sin ánimo de lucro, pero con muchos ánimos creativos. De

alguna forma, el arte de acción política invita a generar otros espacios para el arte. Algunos CSO tuvieron una gran actividad artística autónoma y politizada y esta era una forma de comunicar una ideología política, una forma de pensar.

Clar, precisament això és el més maco. El fet d'obrir una porta és molt emotiu. Rebentar una porta tancada, pel seu valor simbòlic o metafòric, és pura adrenalina. Aquest moment mola compartir-lo, i com més gent el disfruta més potent és, o simplement més gent el viu. Buscàvem convertir aquestes accions en públiques, compartides. A part jo, com a persona que es dedica a donar la cara, a pujar a l'escenari, fent música, cabaret, teatre, "manis"... sempre m'ha agradat veure com pots jugar amb les emocions de la gent, i aquests moments són un regal. Hi intervé tota un enginyeria de concepte, tempo, llum, música... És pur escenari, és com muntar una obra de teatre, una performance artística, digue-ho com vulguis. Per exemple, un dia es va projectar la pel·lícula "Squat", que tracta sobre Miles de Viviendas, a sobre la façana de l'edifici. I les imatges de l'ocupació surten al final de la peli, que es projectava sobre l'edifici en qüestió... O sigui, metateatre total. (Alcázar, 2011).

La contraparte es que el arte de acción política es poco generoso con las oportunidades institucionales que se le abren. Muchas veces estas oportunidades son entendidas como cortos espacios de tiempo durante los cuales habrá que sacar todo lo posible de las instancias oficiales, cuando un punto de vista más generoso sobre la misma podría entender las oportunidades como espacios de transformación y construcción del mismo espacio institucional.

De la noción misma de arte se han reído sin fin. Primero fue una treta: se valieron de ella para ser consideradas "inocuas". Decir que hacían arte era la excusa perfecta para parecer inofensivas. Usaron el arte como se usa un pasaporte falso. Pero más tarde debieron estar alertas: el arte pasó a estar de moda si se lo adjetivaba como político. Entonces, la palabra arte fue una mancha de aceite que se derramaba, una sustancia pegajosa con efecto devastador: la banalización. De lo inocuo a lo banal, el grupo debió pensar y discutir un uso contra las varias ofertas de estrellato (Nadia Carolina "Charo" Golder en Carras, 2009: 335).

Por otro lado, nos parece legítimo que ciertos sujetos que producen un arte de acción política opten por no entrar en las instituciones artísticas, por mantener su producción apartada del mercado del arte, evitando a todo coste que su producción pueda

transformarse en producto políticamente correcto. Como ejemplo de este posicionamiento tenemos el ejemplo ya citado de Ariadna Pi y su negativa a participar en la exposición *Pos-it City* realizada en el CCCB (12/03 – 25 /05/2008) en Barcelona, comisariada por Martí Perán.

Supongo que hay opinión para todo, yo no creo tampoco que la diferencia entre MACBA y CCCB sea tan evidente, son dos contextos institucionales, son dos contextos que forman parte de las herramientas de las que disponen un estructura de poder también para producir y canalizar, como gobernar determinados imaginarios, imaginarios críticos, y con independencia de que fuera CCCB o que fuera MACBA, el asunto de Ariadna Pi, que es una interpretación, sencillamente es una apuesta muy sencilla por la acción directa, sin ningún tipo de interés, sino todo lo contrario, militando en el rechazo explícito hacia la mediación directa, para que fuera sometido a procesos de mediación, de decodificación estética, de decodificación expositiva, entendiéndolo que todo eso podía juzgarlo y convertirlo sencillamente en pretexto para generar otras facciones en un circuito régimen de visibilidad, ¿no? Cuando lo que les interesaba era la eficacia de la acción directa.

Tanto que el debate me parece un debate absolutamente lícito, el que tuvieron. Y si hubieron dicho en su momento, no hubiera habido ningún tipo de conflicto interno: “no, no queremos participar.” En términos curatoriales hubiéramos aceptado esta decisión lamentándola en favor de los contenidos del proyecto, pero se hubiera aceptado, naturalmente, sin ningún tipo de problema (Entrevista a Martí Perán, 06/06/2018).

Las instituciones políticas

Como sabemos, algunos protagonistas de este relato histórico han dejado de ser activistas para experimentar un camino político, lo cual es otra forma de entrar en las instituciones, esta vez desde la vertiente política.

Yo creo que, aunque este es un debate que todos hemos implicado durante mucho tiempo, -yo también-, hay un punto en que el debate es falso, te lo voy a decir de una manera muy popular: ¡Tiene que haber de todo! Tiene que haber prácticas institucionales, tiene que haber articulación entre el adentro y el afuera y tiene que haber prácticas autónomas. Tiene que haber de todo. La clave es la articulación política del conjunto. Yo creo que los momentos políticamente más ricos, más explosivos, es donde se da una combinación y una articulación del conjunto. Son los momentos más interesantes (Entrevista a Marcelo Expósito, 09/03/2016).

Desde la perspectiva política, Expósito expone la dificultad de cambiar la institución y los sistemas sin entrar en ellos. Podemos llevar su reflexión al campo de las instituciones artísticas y preguntarnos si podemos cambiar las instituciones sin entrar dentro de ellas.

También se mostró durante muchos años que la construcción de una pura, si quieres, autonomía política, fuera de las instituciones, no es sostenible. No es sostenible. Es decir, no se puede construir a corto plazo una sociedad absolutamente autónoma de las instituciones porque además la autonomía social consiste también en la auto construcción, en la auto definición, en la auto construcción de instituciones. Por otra parte, no sirve sólo una práctica crítica o política solamente institucional. No sirve (Entrevista a Marcelo Expósito 09/03/2016).

La clave estaría en fomentar el dialogo entre el dentro y el fuera de las instituciones.

Tú preguntabas por Las Agencias: la clave de Las Agencias, para mí, es la relación dentro-fuera. Aunque ellos tenían el lugar ciertamente fuera, pero todo el tiempo se remitían a la institución, incluso, digamos, hay gente, Jordi de alguna manera... Leo de manera distinta hacia otra interpretación más autonomista de Las Agencias que yo... Lo de Las Agencias tiene su condición de existencia y también pudieran tener la potencia que tuvieran justamente por su revisión permanente del adentro y el afuera y viceversa, esa es su potencia, en un contexto en que el afuera era muy efervescente, era muy potente, también por un equipamiento institucional como el MACBA que permitía hacer algo que sumaba, que complementaba, pero que era diferente al que era capaz de construir sólo en la autonomía del movimiento social (Entrevista a Marcelo Expósito, 09/03/2016).

Expósito nos aporta un ejemplo para pensar la articulación dentro y fuera de la institución política.

Entonces, yo te explico con un ejemplo: yo soy uno de los ocho vocales que mi grupo parlamentario tiene en la comisión de interior del Congreso de Los Diputados. En ese grupo de ocho, nueve, ocho vocales estamos, estoy yo, está Victoria Rosell que es una magistrada, una jueza que durante muchos años se ha distinguido por ser una de las portavoces de Jueces por la Democracia, es una de las más progresistas jueces en España, ella ha sido conocida por haber luchado muy duramente por el tema de las políticas migratorias en Canarias donde había ejercido. Ella ha estado muy encima del funcionamiento del centro de internamiento de Canarias, bueno, está Luis... bueno, que yo lo conocía porque era miembro de Salaketa, que se dedica a los

temas de los derechos en prisión y al trabajo sobre los derechos humanos en prisiones, una organización muy importante. Está Juan Antonio que es un ex guardia civil que durante mucho tiempo ha hecho trabajo político, ya sabes que la Guardia Civil es un cuerpo que tiene condición militar en España con lo cual tienen restringido sus derechos de asociación, sus derechos democráticos. Él ha sido muy destacado durante muchos años por el derecho democrático dentro del cuerpo de la Guardia Civil y por criticar duramente incluso de la fuerza militar del Estado por parte de ciertos gobiernos, etcétera. Él ahora mismo es diputado por Podemos, él también está dentro de nuestro grupo. Era vocal de grupos anteriores, estaba en la comisión de Ione Belarra, que es una diputada de Podemos por Navarra que está fuertemente implicada en las redes muy potentes de movimientos que hay ahora en España contra las políticas migratorias, contra el funcionamiento de la frontera sur, por el cierre de los Centros de Internamiento, etcétera. Está Rafa Mayoral, que es un abogado que viene por la Plataforma de Afectados por la Hipoteca que ha sido nuestro portavoz de nuestro grupo de vocales y estuvo de parlamentario en la comisión anterior.

Esta composición de trabajo es imposible sólo dentro de la institución, pero también es imposible sólo fuera de la institución. En el ámbito de movimientos tú no puedes tener un dispositivo de trabajo que aúne literalmente guardias civiles, la fuerza de seguridad, magistrados, abogados, activistas, es imposible, no lo puedes tener. Pero dentro de la institución tampoco puedes tener eso. Para mí lo interesante es producir cosas que no solamente son la suma de una y otra, uno y otro lugar, sino la articulación. De ahí es de donde surgen para mí las dinámicas potentes. Eso es dentro o fuera, más dentro de lo que estamos no podemos estar, estamos, eso está claro, estamos en la tercera estructura de poder del Estado, pero, al mismo tiempo, no trabajamos sólo dentro, estamos trabajando permanentemente con las redes de dónde venimos, pero ya no somos activistas. Tampoco somos sólo parlamentarios como habitualmente se ha ejercido el trabajo político aquí. O genera una especie de invención que es monstruosa que tenemos por una parte saber hacer funcionar de acuerdo con las reglas que operan en ese caso en la institución, pero también transformando ese funcionamiento, pero también transformando el sentido común que opera normalmente en los movimientos sociales, porque ya no somos tampoco los políticos que nos ponemos de acuerdo, o ponemos a servicio los movimientos sociales. No somos activistas ya puramente, pero no somos políticos de carrera que nos ponemos a servicio de dos o tres. Somos una cosa rara, somos un híbrido, esa invención monstruosa, para mí, que articula cosas diferentes, que está dentro el que está fuera, de hecho, de esa complejidad de esa monstruosidad se producen, surgen cosas muy potentes, Las Agencias fue eso. Act Up es eso, el Siluetazo fue eso, Ne Pas Plier fue eso (Entrevista a Marcelo Expósito, 09/03/2016).

Expósito nos dejó claro la importancia de entender estas prácticas en su capacidad de producción simbólica y organización política. Los artistas activistas disponen de muchísimas herramientas heredadas de los movimientos anteriores (la *performance*, el *happening*, los carteles y los infinitos ejemplos de intervención y acción política). Las

instituciones artísticas no disponen del monopolio de la producción simbólica de la sociedad. Sería deseable que las instituciones artísticas sean entendidas y concebidas cada vez más como un aliado frente al gran poder de producción simbólica capitalista de la cultura de masas, que lleguen a constituirse y a ser entendidas como un oasis y como un espacio incluso contracultural.

Los casos que te conté son eso, son dispositivos monstruosos, extraños, que no responden a lógicas previas. No son los “adentro”, tampoco son sólo lo “afuera” y hacen cosas que no sólo, el afuera por sí mismo, por sí sólo no permite, pero tampoco se permite solamente dentro. Entonces, yo creo que es en esa articulación donde se producen monstruosidades: dispositivos potentes, eso es lo que estamos intentando hacer ahora. En definitiva, si te das cuenta, esta lógica está en analizar las matrices. Es una matriz la que te estoy explicando en la que yo interpreto, es la misma matriz con la que te he explicado el funcionamiento de Las Agencias, si te das cuenta, solo que diferente, claro, substancialmente, formalmente es algo muy diferente lo que estamos viendo aquí de lo que ha hecho Las Agencias en el MACBA, pero para mí la matriz es algo muy parecido, es como articulas espacios intermedios entre instituciones dentro-fuera, que permitan el empoderamiento de unos y la transformación de otros y que en definitiva, eso, genera modificaciones a mayor o menor escala y que te permita a ti colocarte en una posición que también es compleja, no es ni una cosa ni la otra ni solamente la suma de las dos. Esas situaciones, para mí, son las potentes. Por tanto, no ha sido, en ese momento, para mí, ni ha sido nunca un debate substancial el estar dentro o fuera para que eso supusiera que tiene que haber un tipo institucional y tiene que haber también un funcionamiento autónomo de la sociedad y tiene que haber otras cosas. Pero para mí, es en la articulación del conjunto es donde surgen cosas potentes. En los 2000 ha sido posible hacer unas cosas y ahora es posible hacer otras (Entrevista a Marcelo Expósito, 09/03/2016).

Gala Pin, quién también dio ese paso de entrar en las instituciones, nos habló sobre cómo vivió las diversas experiencias y cómo se formó con ellas en estos intensos años.

Entonces eso, yo siempre me he explicado con un relato con el derecho a la ciudad, que al final Miles tenía una parte de crítica al modelo de ciudad, esa vinculación también con el movimiento vecinal de la Barceloneta, que es no tanto ir a la contra, sino es también reivindicar el modelo de ciudad que quieres. El V de Vivienda, la PAH, el derecho a la vivienda es un eje central, eso, por un lado. Luego, por otro lado, otro elemento del relato sería más anticapitalista en el sentido de podemos estar en alternativas. Y luego, evidentemente, hay una parte más biográfica. Creo que ahora no haría la misma política que hice cuando estuve en Miles, porque tenía un

punto muy “activista-gueto”. De hecho, la evolución tiene más que ver para mí en ir caminando hacia más diversidad, quiero decir, de la okupación al movimiento vecinal, a la PAH, al 15M, a la PAH, al Ayuntamiento, como que vas ampliando el tipo de gente con la que trabajas.

Para mí, todo han sido escuelas políticas, donde he aprendido todo lo que sé ahora y muchas de las cosas que no sé reconocer. Pero... Y otro de los ejes conductores, es apropiarse de la propia vida, que aquí tiene diferentes fases en las que okupar, tiene que ver mucho con eso, la disposición de tu tiempo, okupar te permite tener trabajos precarios para no tener que pagar el alquiler y dedicarte a cosas. Dicen: ¡es que no trabajáis! No, yo curro mucho, lo único es que no curro de manera remunerada.

Eso, hay una fase más individual si quieres. Y luego el derecho al barrio, de decir ¡ostras!, si se transforma urbanísticamente un barrio no pensando en los intereses de quien vive aquí, sino en unos intereses inmobiliarios, financieros, al final estas modificando mi vida también. Mi vida en colectivo, por decirlo de alguna manera. El derecho a la vivienda es evidente de qué manera la vivienda es el eje, es la espina dorsal de la posibilidad de proyectarte individual y colectivamente. Y de alguna manera, la política institucional es también como un ir más allá, como decir, cómo podemos hacer una vida más amable o más soberana, desde lo municipal... no sé... (Entrevista a Gala Pin 14/06/2017).

La importancia de los elementos descendientes del Agitprop

Respondiendo a la importancia de los elementos comunicativos y estéticos, que en las manifestaciones actuales beben del Agitprop, encontramos que éstos son facilitadores de un primer contacto con la causa y difunden la información, pero no garantizan la implicación política continuada. Por ejemplo, si bien Adrià Alemany dice acerca de V de Vivienda: “El hecho de que la estética, el lenguaje, el registro, la ironía, conectasen conmigo va a tener mucho que ver con que yo me implicase” (Alemany en França, 2017:24), más adelante, en el mismo texto, queda claro que esta perspectiva facilitó la toma de contacto, pero la vinculación, que sí se dio, se fraguó a través de otros elementos.

El arte de acción política utiliza diversos elementos estéticos y también estratégicos provenientes del Agitprop, tal como hemos citado en el capítulo Arte y Política, en el que destacamos las palabras de Expósito acerca de la importancia de la creación de matrices reproducibles y fácilmente entendibles que ya son actualmente características del arte de acción política, tomando, como ejemplo, la acción en contra del

Fòrum de las Cultures (2004) llamada Forumaton, y que con un mecanismo sencillo de pequeños carteles con frases antiFòrum, elaboró un mecanismo fácilmente ejecutable, reproducible y entendible, eficaz en su transmisión del mensaje y el uso recurrente de medios como la fotografía, las impresiones fácilmente reproducibles, portátiles, de bajo costo y fácilmente legibles. Otro aspecto heredero del Agitprop es la práctica de cartelería didáctica y clara en su mensaje, aunque se sumaron otras influencias de otros movimientos como el Dadá.

Pero esta nueva manera de hacer, según Antonio López, no fue positiva para todos los colectivos. Por ejemplo, el entorno anarco-sindicalista y parte de la Asamblea de Okupas de Barcelona se debilitaron al no adaptarse a esta nueva manera de hacer.

Lo que se generó es muy bueno, es muy útil, ¿eh?, no creo que no... Lo que pasa que también que ese nuevo enfoque sobre el ámbito político y sobre cómo había que crear las campañas, debilitó a una parte que llevaba ahí, digamos, la parte más purista, la más tradicional, por decirlo así, y lo debilitaba por eso, porque no supieron encajar bien las dos partes (Entrevista a Antonio López 14/07/2016).

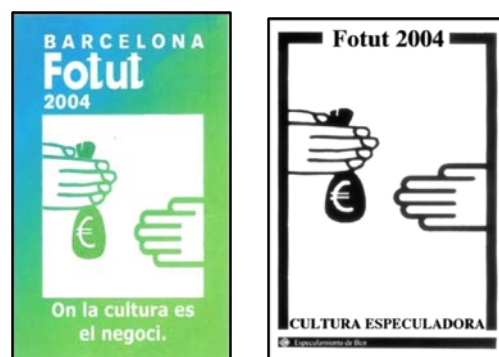


Figura nº 24: Imagen de una pegatina y un cartel producidos por el movimiento anti- Fòrum de las culturas 2004 (Indimedya Barcelona, 2003)

Otra de las herramientas que descenden del Agitprop son las técnicas de acción directa, inmediatas y emocionales, de propaganda, las cuales también incluían los festivales callejeros y el teatro de masas y la implicación popular. Todo esto está muy presente en el arte de acción política. Sin ir más lejos, V de Vivienda utilizó diversas técnicas teatrales. También hemos citado otras acciones como la Paterada, que es la

escenificación de la invasión al recinto del Fórum, las acciones de Ariadna Pi y aquí podríamos incluir otro ejemplo de arte y acción política que utiliza especialmente la escenificación en sus acciones y que es el colectivo Flo6x8, un colectivo activista-artístico-situacionista-performático-folklórico que utiliza el arte flamenco como herramienta de crítica al sistema financiero, ellos y ellas hicieron diversas acciones en diversas entidades financieras. Entran, cantan, bailan y después cuelgan el video en YouTube (Flo6x8, 2012).

De forma resumida y desde la consciencia de no haber elaborado el estudio riguroso y exhaustivo que hubiésemos deseado de la producción comunicativa del Agitprop, podríamos afirmar que el arte de acción política utiliza todavía las técnicas relativas a la producción cartelera, hereda las técnicas de creación de dispositivos de comunicación política en el espacio público y mantiene la vigencia de las escenificaciones populares y la agitación.

El arte de acción política suma a todo esto un nuevo dispositivo de difusión en su relación con la prensa y con los medios de difusión de las plataformas 2.0, actualmente característicos del arte de acción política. La difusión de estas acciones y su repercusión política puede darse de manera multiplicada en las plataformas como YouTube, en los telenoticieros, en Twitter, entre otros. Por ejemplo, Daniela Ortiz comenta que obtuvo una mayor repercusión en YouTube que en el MACBA.

Por ejemplo, con el vídeo de la Cadena Humana: tiene más de 15.000 visitas y es un vídeo de 20 minutos, entiendes... Y todo lo que conlleva cuando pones esto en un contexto artístico es que se ve de otra manera, estos espacios en blanco que te digo que genera un montón de distancia, con la gente que pasa por ahí, con las formas, con las estéticas, genera mucha más distancia para leer los proyectos en el sentido político que cuando tú lo pones en YouTube, o internet (Entrevista a Daniela Ortiz, 18/05/2015).

La gran diferencia del arte de acción política en relación al Agitprop es que, en el contexto del periodo histórico estudiado, estas prácticas, definitivamente, no están al servicio de un partido, de una revolución o de una idea base. Son autónomas, lo que hace con que en ciertos momentos su esfuerzo sea leído como banalización y estetización de la

lucha política.

El arte de acción política como herramienta de activación política

La entrevista con Marcelo Expósito (09/03/2016) orienta a la comprensión de que la función del arte de acción política es convertirse en herramienta de acción y activación política. Los autores productores de arte de acción política, en tanto que son capaces de elaborar herramientas de producción simbólica que favorecen la articulación de procesos de organización política, son conscientes de que la producción simbólica es crucial. No sólo para transmitir un mensaje a la opinión pública, sino también para la cohesión y desarrollo del propio colectivo.

Remarcamos especialmente la idea que Expósito transmite en la entrevista según la cual lo que da valor a la obra de arte de acción política es el hecho de que pueda ser apropiada y multiplicada. Dicho de otro modo, que el producto de este arte activista pueda ampliar la acción política. No se trata, en ningún caso, de apenas ofrecer una representación gráfica de un problema social, sino de ofrecer herramientas que favorezcan la movilización social política y su replicabilidad.

Desde esta perspectiva, se observa que, como herramienta de activación política, el arte de acción política tendría dos campos de actuación: uno, el de la producción en talleres orientados al fomento de la concienciación y empoderamiento político, dotando de herramientas para la organización en el espacio público. Y el otro, en la acción misma que genera dinámicas políticas a través de la activación, organización y replicabilidad de colectivos en una dimensión política, a través del arte de acción política.

En definitiva no me daba cuenta de que lo que Benjamin estaba hablando es algo muy parecido a lo que es un subtexto, yo diría, del texto sobre la reproductibilidad, el ensayo sobre la reproductibilidad técnica. En realidad no está hablando tanto de la politización del arte sino de la utilización de las herramientas de producción estética para producir modificaciones subjetivas además. Entonces, en definitiva, cuando estamos hablando del arte activista como una técnica de producción de..., de lo que estamos hablando es de una técnica de producción de transformación subjetiva, de organización política, de formas innovadoras de organización social, de eso en

realidad es de lo que estamos hablando en definitiva porque cuando el foco en la técnica de producción el objeto la cosa que se produce es importante, pero como mediación de otra cosa, no es importante en sí, las siluetas no son importantes en sí, no son objetos relevantes en sí.

(...)

A mí me pareció que una derivación natural, si quieres, dando esa vuelta por Benjamín y otras cosas que han escritos compañeros como Brian, Gerald Raunig que esa derivación de la idea, un poco, sobre la técnica de producción del arte activista, ¿Cuáles son las técnicas de producción que generan modos de organización? ¿Cuáles son los momentos en que el arte sirve justamente para producir organización? Para organización política, para procesar la organización del espacio (Entrevista a Marcelo Expósito, 09/03/2016).

En relación a su uso específico en manifestaciones tenemos el ejemplo de los escraches de la PAH, respecto a los cuales y en referencia al “kit escrache”, como bien expresó Fernández-Savater, sin “esos cartelitos tan sencillos” que transmitían un mensaje claro, los escraches de la PAH serían fácilmente entendidos como el reclamo de “una masa enfurecida” (Fernández-Savater, 07/06/2013).

Cuando empezamos esta investigación sabíamos muy poco acerca de la historia del arte activista en Barcelona, de estos años dorados de los que apenas intuíamos su importancia. Ha sido la motivación y ánimo de esta investigación intentar aportar información histórica recogida, entre otros y de forma directa, de boca de sus protagonistas y actores principales, para generar un análisis que sume, desde una perspectiva centrada en la historia del arte, en el conocimiento de este importante momento del pasado reciente.

Por último, y a modo de cierre, se concreta de forma cada vez más evidente algo que en fases incipientes de la tesis se fue intuyendo: que el arte y la política abarcan facetas muy diferentes de la vida, ya que “La política no está facultada para prometernos la felicidad. El pensamiento político no es capaz de resolver las grandes dudas existenciales. En opinión de Thomas Mann, únicamente la cultura, la ética, la religión y el arte nos poden indicar el camino seguir” (Riemen, 2009: 57). Reflexión a partir de la

cual podríamos entender que, si bien el arte promueve ciertas ideas políticas, también corre el riesgo de ofrecer a la política la ilusión de que ésta puede responder a dudas existenciales.

VII. Lista de referencias

Bibliografía

- AINGER, K., Chesters, G., Credland, T., Jordan, J., Stern, A. y Whitney, J., (ed.) (2003), *We Are Everywhere: The Irresistible Rise of Global Anti-Capitalism*. London/New York: Ed. Notes From Nowhere and published by Verso.
- ANDREOTTI, L. y Costa, X., eds. (1996) *Situacionistes, Art, política, urbanisme*. Barcelona, España: Actar y MACBA.
- ARIADNA PI, Assamblea de Resistències al Fòrum, Espai en Blanc, (org.), (2004), *La otra cara del "Fòrum de les Cultures"*. Barcelona, España: Edicions Bellaterra. Recuperado de: https://sindominio.net/mapas/textos/la_otra_cara.pdf (consultado por última vez el 05/03/2018)
- ARVATOV, B., (1973), *Arte y producción. El programa del productivismo*, Madrid, España: Comunicación serie B, nº25.
- BARRAL, X. (dir.), (1996), *Historia del arte de España*, Barcelona, España: Lunwerg.
- BASCONES, P., (2009), *El arte público como agente de revitalización urbana mediante la participación ciudadana* en Quesada, B y Lorente, J. P. coord. (2009). *Arte en el espacio público*. Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza. pp. 145-162
- BAUMAN, Z., (2007), *Vida de consumo*, Madrid, España: Fondo de Cultura Económica.
- BENJAMIN, W., (2003), *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica (1936)*, México D.F., México: Ítaca.
- BERARDI BIFO, F., (2003), *Fábrica de la infelicidad*, Madrid, España: Traficantes de Sueños.
- BERNAT, M., (2006), *Dictadura y Transición. La España lampedusiana. II: La monarquía parlamentaria (Historia-Perspectiva)*, Barcelona, España: Universitat de Barcelona.

- BISHOP, C., (2012), *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*, Londres – Nueva York, Estados Unidos de América: Verso.
- BISHOP, C., (2012), *Infiernos artificiales: arte participativo y políticas de la expectaduría*. Trad. Israel Galina (2016), México D.F., México: Taller de Ediciones Económicas.
- BLANCO, P., Carrillo, J., Claramonte, J. y Expósito, M. (orgs)., (2001), *Modos de Hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca, España: Ed. Universidad de Salamanca.
- BODENMANN-RITTER, C., (1975), *Joseph Beuys. Jeder Mensch ein Künstler*. Trad. José Luis Arántegui. Verlag Ullstein Gmbh, Frankfurt/M-Berlín, Alimaña: Ed. 1991.
- BORJA-VILLEL, M., Velázquez, T., Díaz, Bringas, T. (et al) (2014), *Playgrounds. Reinventar la plaza [Catálogo]* España: Ed.: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Siruela
- BOURDIEU, P., (2000), *Poder, derecho y clases sociales*, Barcelona, España: Desclée.
- BRADLEY, W. y Esche, C., (2007), *Art and social change: a critical reader*. Londres, Inglaterra: Tate Publishing with Afterall.
- BREA, J. L., (2004), *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia, España: Editorial Cendeac.
- BRECHT, B., (1982), *Teatro completo - tomo VI- la resistible ascensión de Arturo Ui, Santa Juana de los Mataderos*, Trad. Horacio Crespo, Buenos Aires, Argentina: Ed. Nueva Visión.
- BUDEN, B.; Butler, J.; De Nicola, A.; Holmes, B.; Et. Alter, (2008), *Cultural Y Prácticas Instituyentes, Líneas De Ruptura En La Crítica Institucional*. Madrid, España: Traficantes de Sueños.
- BUNDEN, B., Butler, J, De Nicola, A, et al (2008) *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid, España: Traficantes de Sueños.

- CAPEL, H., (2013), *La morfología de las ciudades. Tomo III*, Barcelona, España: Ed. Serbal.
- CARRAS, R., (2009), *pensamientos, prácticas y acciones del GAC*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Tinta Limón. Recuperado de: <https://archive.org/stream/GacPensamientosPracticasYAcciones#page/n0/mode/1up/search/situaciones> (consultado por última vez el 04/04/2018).
- CEBRIÁN, J.L., (1980), *La España que bosteza*. Apuntes para una historia crítica de la transición. Madrid, España: Ed. Taurus.
- CIRUGEDA, S., (2007), *Situaciones Urbanas*. Barcelona, España: Ed. TENOV S.L.
- CLARAMONTE ARRUFAT, J., (2010), *Arte de contexto*, Donostia-San Sebastián, España: Editorial Nerea, S. A.
- CLARK, T., (2001), *Arte y propaganda en el siglo XX*, Madrid, España: Ed. Akal.
- CLARÒS I FERRET, S., (2016), *Can Ricart i el patrimoni industrial de Barcelona*, Barcelona, España: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- COMERON, O., Badia, T., Marzo, J.L. Y Masó, J. (eds.), (2015), *No es lo más natural. Escritos y trabajos de Octavi Comeron [1965-2013]*, Barcelona, España: Universitat de Barcelona.
- CRIMP, D., (2005), *Posiciones críticas*, Trad. Eduardo Gracia Agustín. Madrid, España: Ed. Akal.
- DEBORD, G., (1999), *La sociedad del espectáculo*, Valencia, España: Ed. Pre-textos.
- DECTER, J. y Helmut D., (2014), *Exhibition as Social Intervention*, Londres, Inglaterra: Ed. Afterall.
- DELGADO, M., (2007a), *La ciudad mentirosa – fraude y miseria del ‘Modelo Barcelona’* Madrid, España: Ed. La Catarata.
- DELGADO, M., (2011), *El espacio público como ideología*, Madrid, España: Ed. La Catarata.
- DELGADO, M., (2016), *Ciudadanismo. La reforma ética y estética del capitalismo*, Madrid,

- España: Ed. Los Libros de la Catarata.
- DEUTSCHE, R., (1998), *Evictions: Art and Spatial Politics*. England: Graham Foundation/MIT Press.
- ESTRACH MIGUEIZ H. i Cohabitar entre, (org.), (2017), *Desbordar Barcelona. Un relat alternatiu de la cultura de a la ciutat*, Grup de Treball Desbordes de la cultura, vol. 1, núm. 10, - medialab-prado.es/mmedia/10511, Barcelona, España: Ed. Po·len.
- EXPÓSITO, M. y Borja-Villel, M., (2015), *Conversación con Manuel Borja-Villel*, Madrid, España: Ed. Turpial.
- EXPÓSITO, M., (2013), *Walter Benjamin, productivista*. Bilbao, España: Consonni.
- EXPÓSITO, M., (2014), *El arte no es suficiente* - Publicado en Mariana Botey y Cuauhtémoc Medina (eds.), *Estética y emancipación. Fantasma, fetiche, fantasmagoría*, México: Ed. Siglo XXI. Recuperado de: https://www.academia.edu/10119236/El_arte_no_es_suficiente (consultado por última vez el 03/09/2018).
- FELSHIN, N., (1996), *But this is Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle, Estados Unidos de América: BayPress.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, F., (2009), *Okupació A Catalunya 1984 – 2009*, Manresa, España: Edicions Aldarull.
- FLORENCIO, R. N., (2010), *El peso del pesimismo: Del 98 al desencanto*, Madrid, España: Marcial Pons.
- FOSTER, H., (1985), *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Port Townsend, WA, Estados Unidos de América: Bay Press.
- FOSTER, H., Krauss, R., Bois, Y., Buchloh B., (2004), *Art since 1900 modernism, antimodernism postmodernism*, New York, Estados Unidos de América: Thames & Hudson.
- FRANÇA, J., (2017), *Habitar La Trinxera*, Barcelona, España: Editorial Octaedro.

- GARCÉS, M., (2018), *Ciudad Princesa*, Barcelona, España: Ed. Galaxia Gutemberg, S. L.
- GONZÁLEZ REVERTÉ F. y Morales Pérez, S., (2009), *Ciudades efímeras: Transformando el turismo urbano a través de la producción*. Barcelona, España: Editorial UOC.
- GRUPO AUTÓNOMO A.F.R.I.K.A. / Luther Blisset / Brünzels S. (2000), *Manual de guerrilla de la comunicación. Cómo acabar con el mal*. Barcelona, España: Virus Editorial.
- GUASCH, A. M., (1997), *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona, España: Ediciones del Serbal.
- GUASCH, A. M., (2001), *EL Arte Último Del Siglo xx – Del Pósminimalismo a lo Multicultural*, Madrid, España: Alianza Editorial .2 Ed.
- HARDT, M.; Negri. A., (2002), *Imperio*, Barcelona, España: Paidós.
- HOBSBAWM, E., (1995), *Historia del siglo XX*. Barcelona, España: Ed. Crítica.
- HOFFMAN, A., (2013), *Yippie!, Una pasada de Revolución*, Madrid, España: Ed. Acuarela & Antonio Machado.
- HOLMES, B., (2009), *Escape The Over Code, Activist Art In The Control Society*, Eindhoven, Países Bajos: WHW, Van Abbe museum.
- IBARRA, P. y Grau, E. (coords.), (2008), *La red en la ciudad: Anuario de movimientos sociales*. Barcelona, España: Ed. Icaria.
- IBARRA, P., Martí, S. y Gomà, R., (2002), *Creadores de democracia radical Movimientos sociales y redes de políticas públicas*. Barcelona, España: Ed. Icaria.
- JIMÉNEZ del Val, N. (Ed.), (2016), *Body between Materiality and Power: Essays in Visual Studies* Cambridge, Inglaterra: Cambridge Scholars Publishing.
- JULIÁ, S., (2017), *Transición*, Barcelona, España: Ed. Galaxia Gutenberg.
- KESTER, G. H. (Ed.), (1998), *Art, Activism, and Oppositionality: Essays from Afterimage*. Durham /London, England: Duke University Press.

- KLEIN, N., (2000), *No logo: el poder de las marcas*. Canada: Knopf.
- LABRADOR MÉNDEZ, G., (2017), *Culpables por la literatura: Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Barcelona, España: Ediciones Akal.
- LACY, S., (1995), *Mappin the terrain – new genre public art*, Washington, EEUA: Baypress.
- LAZZARATO, M., (2006), *Por una Política Menor - Política y Acontecimiento En las Sociedades de Control*. Madrid, España: Traficantes de Sueños.
- LEFEBVRE, H.; BALLADUR, J. y ÉCOCHARD, M., (1967), *L'urbanisme aujour d'hui. Mythes et réalités. Débat entre Henri Lefebvre, Jean Balladur et Michel Ecochard*. Paris: Francia. Ed.: Centre d'Études Socialistes
- LÉVY, P., (1999), *Collective intelligence: mankind's emerging world in cyberspace*. New York, EEUU: Ed. Plenum.
- LIPPARD, L. (2001), *Mirando alrededor - dónde estamos y dónde podríamos estar* en BLANCO, P., Carrillo, J., Claramonte, J. y Expósito, M. (orgs)., (2001), *Modos de Hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca, España: Ed. Universidad de Salamanca.
- LIPPARD, L. R., (1979), *Caballos de Troya: arte activista y poder*, en Marzo, J. L. (Ed.), (2006), *Fotografía y activismo – textos y prácticas - 2000*, Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- LOPEZ PETIT, S., (2009), *La Movilización Global: Breve Tratado Para Atacar la Realidad*, Madrid, España: Traficantes De Sueños.
- MARÍN, J. M., MOLINERO, C., YSÁAS, P., (2001), *Historia política de España: 1939-2000*, Vol. 2, Madrid. España: Ediciones Istmo.
- MARZO, J, L., / Mayayo P., (2015), *Arte en España 1939-2015, ideas, prácticas, políticas*, Madrid, España: Cátedra.
- MIDANT, J.P., (Dir.), (2004), *Diccionario Akal de la Arquitectura del siglo XX*. Madrid,

España: Ed. Akal S.A.

- MIRÓ I ACEDO, I., (2008), *Dibujando nuevas, rápidas figuras Okupaciones en la transformación metropolitana* Publicado en: *La red en la ciudad: Anuario de movimientos sociales 2008*, Barcelona, España: Ed. Icària. Recuperado de: <http://www.laciutatinvisible.coop/wp-content/uploads/2009/10/Dibuixant-noves-rapides-figures.pdf> (consultado por última vez el 01/08/2018).
- MONNET, N., (2002), *La Formación Del Espacio Público: Una Mirada Etnológica Sobre el Casc Antic de Barcelona*. Barcelona, España: Catarata.
- MOUFFE, C., (1999), *El Retorno de lo Político*. Barcelona, España: Paidós.
- MUNIESA i BRITO, B., (2005), *Dictadura y transición: en la España lampedusiana*. Barcelona, España: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona.
- MUÑOZ GARCIA, H. y Herrera Reyes, A., (1988), *Los movimientos estudiantiles de 1986 y la universidad en España y Francia*, México: Universidad Nacional Autónoma De México.
- NED LUDD (Coletivo Baderna) Org., (2002), *Urgência das ruas: Black Block, Reclaim The Streets e os Dias de Ação Global*. Trad.: Leo Vinícius, Sao Paulo, Brasil: Sabotagem.
- ORTIZ HERAS, M., Ruiz, D. Sanchez Sanchez, I. (Coord.), (2001), *Movimientos sociales y Estado en la España contemporánea*, (Especialmente el cap. VII. *El movimiento pacifista -1977-1997* de Jaime Pastor Verdú). Cuenca, España: Ediciones de la Universida de Castilla-La Mancha.
- PADULLÉS. J. y Uribe, J. (Coord.), (2017), *La danza de los nadie. Pasos hacia una antropología de las manifestaciones*. Barcelona, España: Bellaterra.
- PARCERISAS, P., (2007), *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Madrid, España: Ed Akal.
- PARREÑO, J. M., (2006), *Un arte descontento – arte, compromiso y crítica cultural en el cambio de siglo*. Murcia, España: Cendeac.

- PASQUINELLI, M. (comisario), (2002), *Mediaactivismo (Activismo en los medios)* [Publicación] Ed: DeriveApprodi, Roma, Italia. Recuperado de: http://matteopasquinelli.com/docs/Pasquinelli_Media_Activism_cas.pdf (consultado por última vez el 07/07/2018).
- PERÁN, M., (2003), *Prácticas y tácticas de sociabilidad. Sobre el arte contemporáneo y las propuestas sin porvenir*, en Alfredo Puente, ed., *Excentrici(u)dades*, León, España: Ayuntamiento de León.
- PERÁN, M.; SÁNCHEZ, A. y VIDAL, M., (1995), *Noucentisme i ciutat*, Madrid, España: Electa.
- QUIROSA-CHEYROUZE, R. y Fernandez Amador, M., (2011), *El movimiento vecinal: la lucha por la democracia desde los barrios*, en Quirosa-Cheyrouze, R., (ed.) *La sociedad española en la Transición. Los movimientos sociales en el proceso democratizador*, Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- RAMÍREZ Blanco, J., (2014), *Utopías artísticas de revuelta. Claremont Road, Reclaimthe Streets, la Ciudad del Sol*. Madrid, España: Cátedra.
- RANCIERE, J., (2012), *En malestar en la estética*. Buenos Aires, Argentina: Capital intelectual.
- RAUNING, G., (2007), *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*. Los Angeles, EEUA: Semiotext(e).
- RAUNING, G., (2014), *La máquina del Arte Político. Otras Doce Tesis Sobre la Actualización de "El Autor como Productor" de Walter Benjamin*. Trad. Marcelo Expósito. Bilbao, España: Consonni.
- RIBALTA, J., (2009), *Experimentos para una nueva institucionalidad*. En el catálogo *Objetos relacionales*. La Colección MACBA 2002-2007, MACBA, Barcelona, Recuperado de: http://www.macba.cat/PDFs/jorge_ribalta_colleccio_cas.pdf (consultado por última vez el 06/02/2018).
- RIEMEN, R (2017), *Nobleza de espíritu - una idea olvidada*. Barcelona, España: Ed Taurus.

- RÍO RAMS, J. G. del, (Trad.), (1977), *La Creación abierta y sus enemigos: textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. España: Las Ediciones de la Piqueta.
- ROIGÉ I VENTURA, X., Estrada i Bonell, F., y Beltran Costa, O., (1999), *Tècniques d'investigació en Antropologia social*. Barcelona, España: Edicions Universitat de Barcelona. Recuperado de: https://www.researchgate.net/profile/Oriol_Beltran/publication/288840918_Tecnicas_d%27investigacio_en_Antropologia_Social/links/583ebf1c08ae61f75dc72e3b/Tecnicas-dinvestigacio-en-Antropologia-Social.pdf (consultado por última vez el 03/05/2018)
- ROMERO, P. G., (2009) *Archivo F.X.: La ciudad vacía. Política*. Barcelona, España: Ed: Fundació Tàpies.
- ROSLER, M., (2007), *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Barcelona, España, Ed. Gustavo Gili.
- ROSLER, M., (2009), *La Casa, La Calle, La Cocina. Catálogo* [Catálogo de exposición]. texto: Vicente Aliaga, J., Centro José Guerrero, Granada, España.
- ROSLER, M., Julien, I., Ospina, L., (et al) (2009), *Multitud singular. El arte de resistir* [Revista-Catálogo]. Madrid, España: Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. – (Destacar el texto: Rosler, M. *Lugar, posición, poder y política*, pp. 19-23).
- RÜDIGER, F., (1999), *Comunicação E Teoria Crítica Da Sociedade: Adorno e a Escola de Frankfurt*, Porto Alegre, Brasil: EDIPUCRS.
- SALAZAR, P. B., (2006), *La Estética en las barricadas*. Castelló de la Plana, España: Publicaciones de la Universitat Jaume I, D.L.
- SAMS, G., (2013), *The State Is Out of Date: We Can Do It Better*, San Francisco, EEUA: Desinformation.
- SIERRA, F. y Montero, D. (coord.), (2015), *Videoactivismo y movimientos sociales: Teoría y praxis de las multitudes*, Barcelona, España: Editorial: Gedisa.

- STEYERL, H., (2014), *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- SUBIRATS, E., (Ed. y Trad.), (1973), *Textos Situacionistas, Crítica de la vida cotidiana*, Barcelona, España: Serie Documentos, Ed. Cuadernos Anagrama.
- SUNOTISSIMA, Quodlibetat, Axebra, Monty A., TakeTheSquare, Alcazan, Toret y Levi S., (2012), *Tecnopolítica, Internet y R-Evoluciones*, Barcelona, España: Icaria. Recuperado de: http://www.icariaeditorial.com/pdf_libros/Tecnopolitica,%20internet%20y%20r-evoluciones.pdf (consultado por última vez el 02/10/2017)
- SUREDA, J. y Guasch, A., M., (1993), *La trama de lo moderno*, Barcelona, España: Ed. AKAL.
- SWARTZ, J., (2010), *Cultura Crítica En L'alterespai: A La Recerca D'un Model Per A L'activisme Artístic*, Sala d'Art Jove 2010-2011 [Catálogo de exposición]. Barcelona: Generalitat de Catalunya, pp.128-134. Recuperado de: http://saladartjove.cat/sites/default/files/SALA_ART_2010-2011_0.pdf (consultado por última vez el 09/10/2017).
- TALLER VIU, (2006), *El cielo está enladrillado – entre el mobbing la violencia inmobiliaria y urbanística*. Barcelona, España: Ed Bellaterra.
- VILAROS, T. M., (1998), *El mono del desencanto – una crítica cultural a la transición española (1973-1993)*. Madrid, España: Siglo XXI de España Editores S.A. 1998, 2018.
- VILAROS, T.M., (1998), *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, España: Siglo XXI.
- VILASECA, S. L., (2013), *Barcelona Okupas: Squatter Power!* Madison, Teaneck: University Press Copublishing Division / Fairleigh Dickinson University Press.
- VIRNO, P., (2001), *Gramática De La Multitud. Para Un Análisis De Las Formas De Vida Contemporáneas*. Madrid, España: Traficantes de Sueños.

VV.AA, (2004), *¡Pásalo! Relatos y análisis sobre el 11-M y los días que le siguieron*, Madrid, España: Traficantes de Sueños. Recuperado de: <https://www.nodo50.org/ts/editorial/librospdf/pasalo.pdf> (consultado por última vez el 02/03/2018).

ZIZEK, S., (2013), *El año que soñamos peligrosamente*, Barcelona, España: Ed. AKAL.

ŽMIJEWSKI, A. y Warza, J., (ed.), (2013). 7th Berlin Biennale for Contemporary Art (Book 1), Alimaña: Walther König.

Revistas, magazines de arte

ALBARRÁN DIEGO, J. (2009). Entre el viejo arte político y las nuevas políticas artísticas: la desactivación del arte español durante la transición democrática. *Trasdós*, [Revista del Museo de Bellas Artes de Santander] Núm. :11, 42-57,

ARENÓS, X., Dòmenec y Perán, M. eds. 2005: 152 *Roulotte Magazine* nº11, 2015, Ed. ACM

ARZAMENA, A., (2015), *El arte no es la política, la política no es el arte*, (Colección: Núm. 34). Madrid, España: Brumaria, Colección: Num. 34.

EXPÓSITO, M., (2005), *La imaginación política radical. El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases de luchas*. En Carrillo, J.; Estella Noriega, I. Y García Meras, L. (eds.). *Desacuerdos núm. 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Barcelona: Arteleku, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Universidad Internacional de Andalucía, 2005. pp. 147-157.

GARCÍA AGUSTÍN, O. (2005) *Contrahegemonía y desacuerdos*. En Carrillo, J.; Estella Noriega, I. Y García Meras, L. (eds.). *Desacuerdos núm. 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Barcelona: Arteleku, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Universidad Internacional de Andalucía, 2005. pp. 11-28.

HOLMES, B y Expósito M. (2004). *Estéticas de la igualdad. Jeroglíficos del futuro* Brian Holmes Entrevistado Por Marcelo Expósito Barcelona y París, Abril y Noviembre de 2004, en Carrillo, J.; Estella Noriega, I. Y García Meras, L. (eds.). *Desacuerdos núm. 2. Sobre*

- arte, políticas y esfera pública en el Estado español, Barcelona: Arteleku, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Universidad Internacional de Andalucía, 2005. pp. 225-241.
- LAZZARATO, M. y Negri, T. (2006), *Trabajo inmaterial y subjetividad* en Expósito, M. (ed.), *Brumaria: arte, maquinas, trabajo inmaterial* (Colección: Núm. 7), (contributor documenta Magazines). Barcelona, España: Ed. Brumaria A.C.
- VERDÚ SCHUMANN, D. A. (2014). *Del consenso a la hegemonía: la crítica de arte en El País durante la Transición*, en Carrilo J. y Vindell, J. (eds.) *Desacuerdos núm. 8*, Centro José Guerrero – Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Universidad Internacional de Andalucía – UNIA arteypensamiento. pp.148-166.
- VINDELL, J., (2014). Desplazamientos de la crítica: instituciones culturales y movimientos sociales entre finales de los noventa y la actualidad. En Carrilo J. y Vindell, J. (eds.) *Desacuerdos núm. 8*, Centro José Guerrero – Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Universidad Internacional de Andalucía – UNIA arteypensamiento. pp. 290-306.

Revistas

- CASCÓN, P. (2001) La agressivitat Constructiva en *Illacrua: Un altre mom ja es possible -hi ha alternatives*. Núm. 92 Monografic 7, 2ª Època. Barcelona, España: Actualitat i Alternatives. pp. 9 – 11.
- CRUZ, M. (2003) Desobeïm contra la guerra! en *Illacrua: Desobeïm contra la guerra!*. Núm. 107, 03/2003, 2ª Època. Barcelona, España: Actualitat i Alternatives. pp.11-35.
- GUERRA, R. del (2001) Moviments emergents i noves eines de comunicació en *Illacrua: Un altre mom ja es possible -hi ha alternatives*. Núm. 92 Monografic 7, 2ª Època. Barcelona, España: Actualitat i Alternatives. pp. 14 – 16.

- MORÉN ALEGRTE, H. (1996) Okupació de la Hamsa, dret o delictes en Illacrua. Núm 39 11/1996. pp. 8-9.
- RIERA, C. (2001) Qui combat la globalització capitalista? Autodeterminacions i subjectes col·lectius en *Illacrua* :Un altre mom ja es possible -hi ha alternatives. Núm. 92 Monogràfic 7, 2^a Època. Barcelona, España: Actualitat i Alternatives. p10.
- VARGAS, G. (2001) La democràcia, o es participativa o no és en *Illacrua* :Un altre mom ja es possible -hi ha alternatives. Núm. 92 Monogràfic 7, 2^a Època. Barcelona, España: Actualitat i Alternatives. pp. 11.

Revistas en formato electrónico

- CLEMENTE, N. (2012). Diseño gráfico y reivindicación, *Monográfica.org*, recuperado de: <http://www.monografica.org/02/Opini%C3%B3n/3065> (consultado por última vez el 02/03/2016).
- DEUTSCHE R. y Gendel Ryan C., (1984), *The Fine Art of Gentrification*. The MIT Press October, Vol. 31 pp. 91-111. Recuperado de: https://issuu.com/camilamatos/docs/the_fine_art_of_gentrification_-_ro (consultado por última vez el 12/10/2017).
- GARCÍA, B. y Martínez, R. (2010). Redes: voces de la producción cultural. Revista Carta nº 3, *Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Recuperado de: <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/revista/pdf/carta-3.pdf> (consultado por última vez el 20/10/2017).
- MÖNTMANN, N. (2009). (Under)Privileged Spaces: On Martha Rosler's "If You Lived Here...". Recuperado de: <http://www.e-flux.com/journal/09/61370/under-privileged-spaces-on-martha-rosler-s-if-you-lived-here-8230/> (consultado por última vez el 18/11/2017).

Artículos académicos (revistas electrónicas científicas, congresos y ponencias)

- AMINI, M. (2017) Activismo artístico como nueva herramienta sindical de jóvenes trabajadores precarizados en Argentina. *Hallazgos* / Año 15, núm. 29 / Bogotá D. C., Colombia / Universidad Santo Tomás / Pp. 133-156
- ATTON, C. (1999). The infoshop: the alternative information centre of the 1990s, *New Library World*, Vol. (100 Issue: 1), pp. 24-29. Recuperado de: <https://doi.org/10.1108/03074809910248564> (consultado por última vez el 15/05/2016).
- AZNAR, Y. y CLAVO IÑIGO, M. (2007). Arte, política y activismo. *Concinnitas Revista Do Instituto de Artes de Universidad de Río de Janeiro*, año 6, vol. (1, número 10). Recuperado de: <http://e-spacio.uned.es/fez/view/bibliuned:536> (consultado por última vez el 03/10/2016).
- BARBA, C. H. y Blanco, V. F. S. (2011). Activismo político en Red: del Movimiento por la Vivienda Digna al 15M. *Teknokultura*, 8(2), 157-175. Recuperado de: <http://revistas.ucm.es/index.php/TEKN/article/view/48025> (consultado por última vez el 07/12/2017).
- BISHOP, C. (2006). The Social Turn: Collaboration And Its Discontents, *ArtForum* February, pp. 178-183. Recuperado de: http://cam.usf.edu/CAM/exhibitions/2008_8_Torolab/Readings/The_Social_Turn_CBishop.pdf (consultado por última vez el 03/08/2018).
- BOIXADER, J. (2005). La acción colectiva de los agentes urbanos en la transformación de Barcelona: Aproximación al distrito 22@Barcelona, *Scripta Nova*, Vol. (IX, núm. 194:4). Recuperado de: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-194-80.htm> (consultado por última vez el 03/08/2018).
- BONET i MARTÍ, J. (20011). Cuando cómo participar importa. Análisis de los impactos de la participación ciudadana en las políticas de regeneración del centro histórico de Barcelona. *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 1(1), 4-26. Recuperado de: <http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/sieverts>(consultado por última vez el 03/08/2018).

- BORJA-VILLEL, M. (2012). Melancolía (editorial), *Revista Carta*, Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Recuperado de: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Melancolia/31187> (consultado por última vez el 17/05/2017).
- BRÜNZELS, S. (1999). 18-J: carnaval y confrontación “Reclaim the Streets: Karneval und Konfrontation” *netzine com.une.farce*, núm. (3). Trad. Marcelo Expósito (revisada por Joaquín Barriendos), *Spectacle, Pleasure Principle of the Carnavalesque?* [NdT]. Recuperado de: <http://www.copyriot.com/unefarce/no3/index.htm> (consultado por última vez el 23/05/2018).
- BUSQUETS, J (2003). El planeament. *UPCommons*. Recuperado de: <https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099.1/5867/05.pdf?sequence=6&isAllowed=y> (consultado por última vez el 03/04/2018).
- BUSQUETS, J Et Al. (2003). La Ciutat Vella de Barcelona. Un passat amb un futur. Barcelona, España. *UPCommons. Portal de acceso abierto al conocimiento de la UPC*. Recuperado de: <https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099.1/5867/05.pdf?sequence=6&isAllowed=y> (consultado por última vez el 13/06/2018).
- CAPEL, H. (2007). El debate sobre la construcción de la ciudad y el llamado ‘modelo Barcelona’, *Scripta Nova: Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, Vol. (XI, núm. 233, s. n.) Recuperado de: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-233.htm> (consultado por última vez el 03/06/2018).
- CAPEL, H. (2010). Epílogo: ¿En qué ha fallado Barcelona? *Finisterra - Revista Portuguesa de Geografia*, (90), 173-204. Recuperado em 27 de julho de 2018, de http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0430-50272010000200010&lng=pt&tlng=en. (consultado por última vez el 13/07/2018).
- CASTRO, P. V., Escoriza Mateu, T., Oltra Puigdomenech, J., Otero Vidal, M. y Sanahuja E. (1/08/2003) ¿Qué es una ciudad? Aportaciones para su definición desde la Prehistoria. *Scripta Nova* vol. VII, núm. 146(010). Barcelona, España: Universidad de Barcelona.

- Recuperado de: [http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146\(010\).htm](http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146(010).htm) (consultado por última vez el 02/06/2018).
- CÓCOLA GANT, A. (2009). El MACBA y su función en la marca Barcelona, *Ciudad y Territorio, Estudios Territoriales*, XLI (159), Universidad de Barcelona. Barcelona. Recuperado de: <https://agustincocolagant.net/wp-content/uploads/2015/02/2009-Macba.pdf> (consultado por última vez el 02/06/2018).
- CORDERO HERNÁNDEZ, A. (2016). El Forat de la Vergonya: el conflicto entre la ciudad planificada y la ciudad habitada/Forat de la Vergonya: conflicts between the planned city and inhabited city, *Hàbitat y Societat*, (9), pp. 11-27. Recuperado de: <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/56660/EI%20forat%20de%20la%20vergonya.pdf?sequence=4&isAllowed=y> (consultado por última vez el 02/06/2018).
- COSTA, X. (2014). Le gran jeu à venir: la ciudad de las situaciones. URBS. *Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 4(1), pp. 199-206. Recuperado de: <http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/costa> (consultado por última vez el 02/06/2018).
- CRUZ i GALLACH, H. y Martí-Costa, M. (2010). Conflictos urbanísticos y movilizaciones ciudadanas: reflexiones desde Barcelona, *Finesterra, Revista Portuguesa de Geografia*. Recuperado de: <https://doi.org/10.18055/Finis1343> (consultado por última vez el 02/06/2018).
- DELGADO, M. (08/01/2014). ‘Artivisme’ i postpolítica: segon assalt [Ponencia]. *Debats, Els límits de la crítica*. Arxiu Limen, Universidad de Barcelona. Recuperado de: <http://www.arxiulimen.com/?p=968> (consultado por última vez el 13/10/2017).
- DELGADO, M. (2007b). Irrumpir, interrumpir. Vigencia de la turba en el activismo urbano contemporáneo – [Ponencia]. Proyecto: *Sobre capital y territorio (de la naturaleza del espacio y del arte) Tarifa*, España. Recuperado de: Unia – Arte y pensamiento: Sección: E-zine: www2.unia.es/ o <https://vimeo.com/85133156> (consultado por última vez el 03/07/2018).

- DELGADO, M. (2008). El Espacio Público Como Ideología, Universitat de Barcelona, Institut Català d Antropologia, [Conferencia] *Las Ciudades Del Mundo / El Mundo en las Ciudades*, Córdoba, España.
- DELGADO, M. (2008). La Artistización De Las Políticas Urbanas. El Lugar De La Cultura En Las Dinámicas De Reapropiación Capitalista De La Ciudad, *Scripta Nova*, Vol. (XII), núm. 270 (69), Universidad de Barcelona. Recuperado de: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-270/sn-270-69.htm> (consultado por última vez el 03/07/2018).
- DELGADO, M. (2011). El centre d'art com a institució total [Ponencia]. Recuperado de: <http://www.arxiulimen.com/wp-content/uploads/2013/01/LIMEN1.-El-centre-dart-com-a-instituci%C3%B3-total2.pdf> (consultado por última vez el 06/07/2018).
- DELGADO, M. (2012). El artivismo y la mística ciudadanista del espacio público. Fragmento de Artivismo y pospolítica, *Quaderns-e* Número 18 (2) Any 2013 pp. 68-80, Instituto Català de Antropologia. Universitat de Barcelona. Recuperado de: <https://www.raco.cat/index.php/QuadernseICA/article/download/274290/362359>(consultado por última vez el 03/07/2018).
- DELGADO, M. (2013). Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. *Quaderns-e* de l'Institut Català d'Antropologia Núm. 18. Recuperado de: <https://www.raco.cat/index.php/QuadernseICA/article/view/274290> (consultado por última vez el 13/07/2018).
- DELGADO, M. (17/03/2013a). Los límites de la crítica: 'Artivismo' i postpolítica [Ponencia]. Arxiu Limen, Universidad de Barcelona. Recuperado directamente vía correo electrónico del Dr. Manuel Delgado.
- DELGADO, M. y Horta, G. (2007). Ariadna Pi y el olvido, in Parramón, R. (ed.), *Arte, experiencias y territorios en proceso*, Manresa: Idensitat, pp. 109-112. Recuperado de: https://archive.idensitat.net/id_books/IDENSITAT%20cast%20part03%20-%20activismo-transformacion.pdf (consultado por última vez el 03/07/2018).

- EXPÓSITO, M. (2009). Lecciones de historia, Walter Benjamin productivista, *Coloquios: El Arte en Dialogo y Tensión con las Transformaciones Sociales y Culturales del Mundo Contemporáneo*, Nelly Richard, Trienal de Chile. Comisario Ticio Escobar. Recuperado de: https://marceloexposito.net/pdf/exposito_benjaminproductivista.pdf (consultado por última vez el 03/06/2018).
- EXPÓSITO, M. (2009). Lecciones de historia. El arte, entre la experimentación institucional y las políticas de movimiento [Versión ampliada de la conferencia pronunciada en México D.F.]. *VII Simposio Internacional de Teoría sobre arte Contemporáneo (Sitac): Sur, sur, sur, sur...* Recuperado de: www.pac.org.mx/sitacVII.html (consultado por última vez el 13/05/2018).
- EXPÓSITO, M. (2013). La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos, Buenos Aires, Argentina. Recuperado de: https://www.macba.cat/PDFs/pei/marcelo_errata.pdf (consultado por última vez el 23/07/2018).
- FERRERO, J. A., Galán, W., Garcés, M., López Petit, S. (2004). Barcelona 2004: El fascismo Postmoderno, *Athenea Digital: revista de pensamiento e investigación social*, N. (5), pp. 184-215, ISSN 1578-8946. Recuperado de: <http://atheneadigital.net/article/download/n5-espaienblanc/127-pdf-es> (consultado por última vez el 11/07/2018).
- GUALDRÓN J.C.A. (2006). Jóvenes, hacktivismo y sociedad de la información. Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado de: https://sindominio.net/metabolik/alephandria/txt/Aceros_-_Juventud_hacktivismo_y_sociedad_de_la_informacion.pdf (consultado por última vez el 03/07/2018).
- GUTIÉRREZ, E. J. D. (2009). El capitalismo académico y el plan Bolonia. *Eikasia: revista de filosofía*, 23, 351-365. Recuperado de: <https://revistadefilosofia.com/23-05.pdf> (consultado por última vez el 13/07/2018).

- HERRERA, K. (16/03/2004). PÁSALO. Relato sobre la noche del 13 de marzo en Madrid, disponible en *radiocable.com Universidad de Valencia* (ES). Recuperado de: <https://www.uv.es/~pla/alteritat/pasalo.htm> (consultado por última vez el 10/07/2018).
- IGLESIAS GARCÍA-ARENAL, J. (2017). Estrategias, estéticas y modelos. archivos, públicos y exposiciones. cuerpos, displays y enumeraciones. *Journal of Arts and Visual Culture* (1). Recuperado de: <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/68559> (consultado por última vez el 05/07/2018).
- IGLESIAS, P. (2002). Desobediencia Civil y Movimiento Antiglobalización. Una Herramienta de Intervención Política, *Revista Telemática de Filosofía del Derecho*, (5), pp. 213-251. Recuperado de: <http://www.rtfed.es/numero5/17-5.pdf> (consultado por última vez el 03/07/2018).
- IGLESIAS, P. (2003). El movimiento de los tute bianche. Experiencias y estrategias, Ponencia presentada en el curso de verano “Derechos Humanos, globalización y educación para la paz” celebrado en la Universidad de León. Recuperado de: https://www.academia.edu/4024507/El_movimiento_de_los_tute_bianche._Experiencias_y_estrategias (consultado por última vez el 03/07/2018).
- IGLESIAS, P. (2004). Los Movimientos Globales De Seattle A Praga. El modelo contracumbre como nueva forma de acción colectiva. *Comunicación presentada al VIII Congreso de la Federación española de Sociología (Grup A 20)* Alicante. Recuperado de: http://eprints.ucm.es/37420/1/Los_Movimientos_Globales_de_Seattle_a_Praga.pdf (consultado por última vez el 03/07/2018).
- JORDAN, J. (08/2005). Notes Whilst Walking on “How to Break the Heart of Empire, *eipcp*. Recuperado de: <http://eipcp.net/transversal/1007/jordan/en> (consultado por última vez el 17/07/2018).
- LAZZARATO, M. (2003). Lucha, acontecimiento, media. Trad. M. Expósito. *EIPCP* (European Institute for Progressive Cultural Policies). Recuperado de: http://republicart.net/disc/representations/lazzarato01_es.htm (consultado por última vez el 10/07/2018).

- LAZZARATO, M. (2003). Lutte, événements, média, *Republicart*. recuperado de: http://www.republicart.net/disc/representations/lazzarato01_fr.pdf (consultado por última vez el 03/07/2018).
- LÓPEZ PETIT, S. (2007). La punta del iceberg o sobre la crisis del modelo Barcelona, *Barcelona Metròpolis Núm (70)*. Recuperado de: <http://www.enmedio.info/la-punta-del-iceberg-o-sobre-la-crisis-del-modelo-barcelona/> (consultado por última vez el 03/07/2018).
- MANFIELD, L. (2011). En-clave de Sol. *Teknokultura*, 8(2), 221-226. Recuperado de: [https://scholar.google.es/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=15m+plaza+del+sol&btnG=\(consultado por última vez el 15/07/2018\).](https://scholar.google.es/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=15m+plaza+del+sol&btnG=(consultado por última vez el 15/07/2018).)
- MARRERO, I. (2003). ¿del Manchester Catalán Al Soho Barcelonés? La Renovación del barrio del Poblenou en Barcelona y la cuestión de la vivienda, *Scripta Nova Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad De Barcelona. Vol. Vii, Núm. 146 (137). Recuperado de: [www.ub.edu/geocrit/sn/sn-146\(137\).htm](http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-146(137).htm) (consultado por última vez el 15/07/2018).
- MARTÍ, M. (2005). El proyecto 22@bcn: glocal governance, renovación urbana y lucha vecinal en Barcelona, *VII congreso Español deficiencia Política y de la Administración, Democracia y Buen Gobierno*, p. 99. Recuperado de: [http://www.recp.es/uploads/files/congresos/congreso_07/area03/GT08/MARTI-Marc\(IGOP-UAB\).pdf](http://www.recp.es/uploads/files/congresos/congreso_07/area03/GT08/MARTI-Marc(IGOP-UAB).pdf) consultado por última vez el 10/07/2018).
- MARZO, J. L. (2006). Arte moderno y franquismo. [Ensayo] Barcelona, España: Recuperado de: https://www.soymenos.net/arte_franquismo.pdf (consultado por última vez el 15/07/2018).
- MARZO, J. L. (2014). La exposición “La bestia y el soberano en el MACBA”: Crónica de un cortocircuito anunciado *Ed: Universidad Autónoma de Madrid. Departamento de Historia y Teoría del Arte. Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte 26* (2014 11-20. Recuperado de: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/672336/ADHTA_26_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y (consultado por última vez el 10/07/2018).

- MONTERDE, A. (2013). La potencia ciudadana en red, la tecnopolítica y la democracia del futuro, *Revista del Col·legi de Politòlegs i Sociòlegs de Catalunya, Àmbits de Política i Societat*. Recuperado de: <https://tecnopolitica.net/sites/default/files/potenciaciudadanaenred.pdf> (consultado por última vez el 11/07/2018).
- NAVAS PERRONE, M. G. (2016). La Vocación Utópica Del Urbanismo: El Caso De La Vila Olímpica De Barcelona, *XIV Coloquio Internacional de Geocrítica*, Universidad de Barcelona, España. Recuperado de: http://www.ub.edu/geocrit/xiv_navasperrone.pdf (consultado por última vez el 10/05/2018).
- OLIVA, R., y Pujadas, A. (2011). La alegalidad como estrategia de activismo: historia de la casa autoconstruida en Barcelona. In *Design History Society. Conference (2011: Barcelona, Catalunya)*. Fundació Història del Disseny. Recuperado de: http://diposit.eina.cat/bitstream/handle/20.500.12082/245/oliva_raul_pujadas_anna.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Consultado por última vez el 21/12/2017)
- PANDIANI, G. M. (2006). El impacto de la televisión en la comunicación política moderna, *Signos Universitarios: Revista de la Universidad del Salvador*, año 25, n°. extra 1, 2006, pp. 67-88. Recuperado de: <https://p3.usal.edu.ar/index.php/signos/article/view/2955/3582> (consultado por última vez el 14/06/2018).
- PARRA, I. D. y Mena, J. C. (2014). Espacio geográfico y ciberespacio en el movimiento 15M. *Scripta Nova, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 18(474), 20. Recuperado de: https://www.researchgate.net/profile/Iban_Diaz_Parra/publication/268745587_Geographical_Space_and_Cyberspace_in_the_15M_Movement/links/5474dc360cf245eb436e2125.pdf (consultado por última vez el 10/07/2018).
- PASQUAL, J, Serrano, E. y Trillas, F. (04/072012) Costes y beneficios de unos J.J.O.O.: ¿La excepción de Barcelona? (Projecte - guanyador d'ajut a la recerca de la Càtedra Pasqual Maragall, any 2011). Col·lecció de Documents de Treball. Recuperado de:

- <http://www.ub.edu/catedramaragall/old/esp/WP-3-2012final.pdf> (consultado por última vez el 05/05/2018).
- PAÜL i AGUSTÍ, D. (2014). Repercusiones inesperadas de una transformación urbana, *Cuadernos Geográficos* 53(2), 87-102. Recuperado de: <https://cercles.diba.cat/documentsdigitals/pdf/E150017.pdf> (consultado por última vez el 05/03/2018).
- PERÁN, M. (2012). Arte público punto cero. En Braunstajn, H. (ed.) *Lugar_Cero. Reflexión polifónica sobre arte y ciudad*. Ciudad de México: Fundación del Centro Histórico de la Ciudad de México, pp. 179-198.
- PUJADAS, J. (2011) Cultura, imatges urbanes i espectacle. A propòsit de l'ecumenisme multicultural de la Barcelona del Fòrum 2004. Traducción de artículo publicado originalmente en la revista *Quaderns*, sèrie monogràfics no 19, pp. 145-160, Institut Català d'Antropologia, Barcelona [versión castellana de Pedro Quintín Q., profesor del Departamento de Ciencias Sociales, Universidad del Valle]. Recuperado de: <https://www.raco.cat/index.php/QuadernsICA/article/view/95570/165159> (consultado por última vez el 02/05/2018).
- RAUNING, G. (2007). Instituir y distribuir - De la relación entre política y policía en Rancière como desarrollo del problema de la distribución en Deleuze. Trad. Gala Pin Ferrando y Glòria Mèlich Bolet, revisada por Joaquín Barriendos y Marcelo Expósito. *Eipcp*. Recuperado de: <http://eipcp.net/transversal/1007/raunig/es> (consultado por última vez el 02/05/2018).
- RIBALTA, J. (2004). Contrapúblicos. Mediación y construcción de públicos. *Republicart*. Recuperado de: http://www.republicart.net/disc/institution/ribalta01_es.htm (consultado por última vez el 02/05/2018).
- ROCCA, A. V. (2007-2008). Joseph Beuys "Cada Hombre, Un Artista". Los Documenta De Kassel O El Arte Abandona La Galería, *Revista Almiar - n° 37* (diciembre 2007 - enero 2008) Margen Cero™ ISSN: 1696-4807. Recuperado de:

- <http://arteaisthesis.blogspot.com/2015/03/joseph-beuys-cada-hombre-un-artista.html>
(consultado por última vez el 10/07/2018).
- ROMERO RENAU, L. d. (2010). Dos décadas de urbanismo-espectáculo en España: los grandes eventos como motor de cambio urbano. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles* N.º 53. Recuperado de: <http://age.ieg.csic.es/boletin/53/14-ROMERO%20309-327.pdf> (consultado por última vez el 11/07/2018).
- ROUTLEDGE, P. (2001). “Our resistance will be as transnational as capital”: Convergence space and strategy in globalising resistance, *GeoJournal*, 52: 25–33, 2000, Department of Geography and Topographic Science, University of Glasgow, Glasgow, G12 8QQ, Scotland/U.K. Recuperado de: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.471.9295&rep=rep1&type=pdf>(consultado por última vez el 10/07/2018).
- SÁEZ VEGAS, L., Mediano Serrano, L. y Elizagarate Gutiérrez, V. (2011). Creación y desarrollo de marca ciudad. Análisis de los registros de marca de las principales ciudades españolas. *Revista de Dirección y Administración de Empresas = Enpresen Zuzendaritza eta Administrazio Aldizkaria* (18) : 125-156 (2011). Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10810/9562> (consultado por última vez el 19/07/2018).
- SAEZ, L. (2011). Creación y desarrollo de marca ciudad. Análisis de los registros de marca de las principales ciudades españolas. *Revista de Dirección y Administración de Empresas*. Número 18, diciembre 2011 pp. 125-156. Recuperado de: <http://www.ehu.eus/ojs/index.php/rdae/article/viewFile/11302/10424> (consultado por última vez el 15/07/2018).
- SÁNCHEZ BELANDO, M. V., Rius Ulldemolins, J. y Zarlenga, M. I. (2012) ¿Ciudad creativa y ciudad sostenible?: Un análisis crítico del “modelo Barcelona” de políticas culturales. *Revista Crítica de Ciências Sociais* [En línea], 99 | 2012, Puesto en línea el 04 septiembre 2013,. URL : <http://rccs.revues.org/5101> ; DOI : 10.4000/rccs.5101 (consultado por última vez el 10/07/2018).

- SANSI, R. (2015). The Politics of Aesthetics and the Aesthetics of Politics in Barcelona, Universitat de Barcelona/Goldsmiths University of London. *Journal of Material Culture*, Vol 20, Issue 4, pp. 429 – 442. DOI: <https://doi.org/10.1177/1359183515603078> (consultado por última vez el 01/07/2018).
- SANSI, R. (2017). Anthropology beyond itself, *Visual Ethnography* VI. & N° 2. Recuperado de: https://www.academia.edu/36651057/anthropology_beyond_itself.pdf (consultado por última vez el 09/07/2018).
- SOLÉ, J. y Subirats, J. (1994). La organización de los Juegos Olímpicos de Barcelona'92: un ejemplo de economía mixta o de sociedad pública-privada. Barcelona: Centre d'Estudis Olímpics UAB, págs. 1-10. Recuperado de: http://olympicstudies.uab.es/pdf/wp028_spa.pdf (consultado por última vez el 01/07/2018).
- SUBIRATS, J. (2015). Todo se mueve. Acción colectiva, acción conectiva. Movimientos, partidos e instituciones. *Revista Española de Sociología*, 24: 123-131. Recuperado de: <http://www.fes-sociologia.com/uploads/public/RES/09.pdf> (consultado por última vez el 04/07/2018).
- TATJER, M. (2006). La industria en Barcelona (1832-1992). Factores de localización y cambio en las áreas fabriles: del centro histórico a la región metropolitana. *Scripta Nova: Vol. X*, núm. 218 (46). Recuperado de: http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-218-46.htm#_edn45 (consultado por última vez el 21/07/2017).
- YÚDICE, G. (2008). Modelos de desarrollo cultural urbano: ¿gentrificación o urbanismo social? *Unidad Iztapalapa Alteridades*, vol. 18, núm. 36, julio-diciembre, 2008, pp. 47-6, México DF, México: Universidad Autónoma Metropolitana. recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74716004005> (consultado por última vez el 11/07/2016).

Tesis doctorales, tesinas, trabajos finales de grado

- BOIX PONS, A. (2010). *Joan Miró: El Compromiso De Un Artista, 1968-1983* (Tesis Doctoral), Depto. de Ciencias Históricas y Teoría del Arte, Universitat de les Illes Balears, Balears, España. Recuperado de: <http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/tesisUIB/index/assoc/TDX-0208.dir/TDX-0208111-121936.pdf> (consultado por última vez el 09/12/2016).
- DUFRAISSE, P. (2017). *Rehabilitación del barrio del “Parc i la Llacuna del Poblenou”: situación, transformaciones y desafíos del futuro* (Trabajo de final de Grau), ETSECCPB – UPC, Barcelona. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/2117/108189> (consultado por última vez el 11/07/2018).
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, F. de P. (2009). *Okupació a Catalunya, 1984 – 2009* (Tesina) UAB, Manresa, España. Recuperado de: <https://assembleallibertariabdn.files.wordpress.com/2011/03/okupadefinitiumin.pdf> (consultado por última vez el 19/03/2018).
- FERNÁNDEZ QUESADA, B. (2004). *Nuevos lugares de intención : intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales : Estados Unidos 1965-1995. [Tesis]*. Dir. Parralo Dorado, M., Madrid: Tesis de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura (Pintura y Restauración), leída el 13-04-2000. Recuperado de: <https://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/H/1/H1016501.pdf> (consultado por última vez el 19/07/2015).
- MARRERO GUILLAMÓN, I. (2008). *La Fábrica Del Conflicto Terciarización, Lucha Social Y Patrimonio En Can Ricart, Barcelona* (Tesis Doctoral), Universitat de Universidad de Barcelona, Barcelona, España. (consultado por última vez el 29/04/2018).
- MESQUITA, A. (2008) *Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000)* Departamento de História da Universidade de São Paulo. Área de concentração:

- História da Cultura. Orientador: Prof. Dr. Marcos Silva. Sao Paulo, Brasil. Recuperado de: http://www.espiral.fau.usp.br/arquivos-artigos/2008-dissertacao_Andre_Mesquita.pdf (consultado por última vez el 19/07/2017).
- MONTINARO, S. V. (2004-2005) *Las Agencias, Biopolítica, di identità collettiva il caso de “Las Agencias”*, (Tesi de Laurea) Italia. Recuperado de: https://issuu.com/montymonty/docs/biopolitics_and_new_tools_of_collective_identity(consultado por última vez el 11/04/2018).
- PÉREZ BALBI, M. (2013). *Hacer visible y hacer audible. El escrache de HIJOS y la PAH (un poco más allá del activismo artístico)*. (Trabajo de master PEI/MACBA), Barcelona, España. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/258000524_Hacer_visible_hacer_audible-_trabajo_final_PEI_Programa_de_Estudios_Independientes-_MACBA (consultado por última vez el 14/05/2018).
- RAMÍREZ BLANCO, J. (2015). *Utopías artísticas del mundo contemporáneo, 1989-2012. Arte, movimientos sociales y utopía en Europa Occidental* (Tesis Doctoral), Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España. Recuperado de: <https://eprints.ucm.es/34228/1/T36655.pdf> (consultado por última vez el 19/04/2018).
- STEIDINGER, A. (2013). *Auto-representaciones del malestar. De la autobiografía de los trabajadores en el siglo XIX hasta la ocupación de las plazas (no nos representan)* (Tesis Doctoral), Universitat de Barcelona, Barcelona, España. Recuperado de: http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/55526/1/01.%20STEIDINGER_TESIS_CA_STELLANO.pdf y https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/145862/02.%20STEIDINGER_TESIS_ALEMA%cc%81N.pdf?sequence=8&isAllowed=y (consultado por última vez el 16/05/2018).
- URROZ OSÉS, A. (2005). *Artivismo – Análisis y caracterización de las prácticas artísticas que colaboran en el desarrollo social de Internet* (Tesis Doctoral), Universidad de Barcelona, Barcelona, España.

Artículos no académicos

- AIBAR, E. Ferrero, J. A., Galán, W., Garcés, M., López Petit, S. y Félix Vázquez. (2004). Barcelona 2004: El fascismo postmoderno. *Revista de pensamiento e investigación social: Athenea Digital* - núm. 5 primavera 2004. Recuperado de: <https://www.raco.cat/index.php/Athenea/article/view/34146/33985> (consultado por última vez el 18/06/2018).
- ANDREW X (2001). Give Up Activism. *Do or Die* Issue 9. pp. 166-170. Recuperado de: http://www.eco-action.org/dod/no9/activism_postscript.htm (consultado por última vez el 29/03/2018).
- CIRUGEDA, S. (2005). Casa Pollo. Barcelona, España. *Recetas Urbanas*. Recuperado de: <http://www.recetasurbanas.net/index1.php?idioma=esp&REF=2&ID=0012> (consultado por última vez el 1/07/2018).
- ELIÇABE, O. (17/12/2012). No somos números. Barcelona, España. *orianomada.net*. Recuperado de : <http://www.orianomada.net/2012/12/no-somos-numeros/> (consultado por última vez el 19/07/2018).
- ENMEDIO (11/01/2013). No somos Números. Barcelona, España. *Enmedio*. Recuperado de: <http://www.enmedio.info/postales-y-retratos-fotograficos-contralos-desahucios-de-calatunyaaixa/> (consultado por última vez el 19/07/2018).
- FELDMAN, J. (2017). Arte contemporáneo: temporalidad, territorialización y circulación», *Boletín de Arte-UMA*, núm. 38, Depto. de Historia del arte, Universidad de Málaga, 2017, pp. 87-96. Doi: <http://dx.doi.org/10.24310/Bolarte.2017.v0i38.3222> (consultado por última vez el 11/03/2018).
- GRINDON, G. (08/05/2009) ¿Una segunda ola situacionista? Trad. Leónidas Martín, Recuperad de: <http://leodecerca.net/%C2%BFuna-segunda-ola-situacionista-garvin-grindon/>
- JORDAN, J. (s. f.). Case de study: Reclaim The Streets. *beautifultrouble.org* Recuperado de: <http://beautifultrouble.org/case/reclaim-the-streets/> (consultado por última vez el 10/04/2018).

- LANCASTER, G. J-18 Collective (s. f.). If I Can Dance It's Not My Revolution? Reflections Part 1. Recuperado de: <http://af-north.org/afed-archive/online/j18/reflec1.html#JUNE> (consultado por última vez el 10/02/2018).
- LEVI, S. (2012). Notas para una r-evolución 2.0. Segunda fase: vicios vs. nuevas virtudes tácticas. *Conservas*. Recuperado de: <http://conservas.tk/tacticas/> (consultado por última vez el 19/01/2018).
- MARTÍN, L. (06/10/2011). No vas a tener una casa en la puta vida. Barcelona, España. *leodecerca*. Recuperado de: <http://leodecerca.net/no-vas-a-tener-una-casa-en-la-puta-vida/> (consultado por última vez el 19/02/2018).
- SUBIRATS, J. y Rius, J. (dir.) (2004). Del Chino al Raval. *Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona*. Recuperado de: https://www.cccb.org/rcs_gene/raval-cast.pdf (consultado por última vez el 14/11/2017).
- VOETEN, T. (2009). Los provos holandeses. Publicado en *Nodo50*. Contrainformación en la Red. (13) Recuperado de: <http://info.nodo50.org/Los-provos-holandeses.html> (consultado por última vez el 15/03/2016).

Prensa

- 1999: Anti-capitalism demo turns violent. (18/07/1999). *BBC*. Recuperado de: http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/june/18/newsid_2515000/2515679.stm (consultado por última vez el 26/07/2018).
- AGENCIAS (02/03/2006). "Kelifinder.com", una nueva apuesta de Trujillo para que los jóvenes encuentren casa, *El Mundo*. Recuperado de: <http://www.elmundo.es/navegante/2006/02/28/esociedad/1141139861.html> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- AGENCIAS (08/01/2009). El paro sube en un millón de personas en 2008 y rebasa la barrera de los tres millones, *El País*. Recuperado de:

- https://elpais.com/economia/2009/01/08/actualidad/1231403573_850215.html
(consultado por última vez el 26/07/2018).
- AGENCIAS (16/03/2002). Unas 300.000 personas claman en Barcelona contra la Europa del capital, *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/internacional/2002/03/16/actualidad/1016233204_850215.html
(consultado por última vez el 26/07/2018).
- AGENCIAS (16/08/2001). La Policía desaloja por la fuerza a 200 inmigrantes en Barcelona, *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/elpais/2001/08/16/actualidad/997949823_850215.html (consultado por última vez el 26/07/2018).
- AMIGUET, L. (22/07/2001). La Contra: entrevista a Tarso F. Genro: “Barcelona se rindió a los antiglobalización”, *La Vanguardia*. Recuperado de: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2001/07/22/pagina76/34155252/pdf.html?search=banco%20mundial> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- ARCHER, M. (25/03/2009). What has John Lennon and Yoko Ono's bed-in taught us? *The Guardian*. Recuperado de: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/mar/24/lennon-ono-bed-in-40-years>
(consultado por última vez el 26/07/2018).
- AROCA J. V. (26/06/2001). La “Contraconferencia” de Barcelona: las reacciones políticas tras los incidentes - Contradicciones después de la batalla. *La Vanguardia*. Recuperado de: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2001/06/26/pagina-31/34166956/pdf.html>
(consultado por última vez el 26/07/2018).
- AYLLÓN, D. (07/12/2014). El movimiento ‘okupa’ cumple 30 años desde su irrupción en España. *La Marea*. Recuperado de: <https://www.lamarea.com/2014/12/07/el-movimiento-okupa-cumple-30-anos/> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- BASSETS M. y Enguix S. (17/06/2001). Duras críticas a la policía sueca por su actuación ante los manifestantes. *La Vanguardia*. Recuperado de:

- <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2001/06/16/pagina6/34183380/pdf.html?search=antiglobalizaci%C3%B3n> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- BERNAL, M. (23/03/2008). Una singular panda de bromistas desconcierta a los neoyorquinos, *El Periódico*. Recuperado de: <https://www.elperiodico.com/es/sociedad/20080324/una-singular-panda-de-bromistas-desconcierta-a-los-neoyorquinos-33973> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- BLANCO, L. (19/06/2014). Cuando el arte es una lucha. *El Mundo.es*. Recuperado de: <http://www.elmundo.es/cataluna/2014/06/19/53a314fd268e3e551e8b458e.html> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- BORRÀS, M. L. (17/08/2001). Sobre el arte activista y político. *La Vanguardia*. Recuperado de: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2001/08/17/pagina11/34155503/pdf.html?search=activista> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- CASALS, D. y Blanchar, C. (27/11/2005). En demanda de otro Mediterráneo. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2005/11/27/catalunya/1133057250_850215.html (consultado por última vez el 26/07/2018).
- CASTELLS, M. (24/07/2001). Globalización y antiglobalización. *El País, Tribuna*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2001/07/24/opinion/995925606_850215.html (consultado por última vez el 26/07/2018).
- COLONNELLO, P. (06/08/2001). En las asambleas que preparan la contestación nacen los nuevos lenguajes del pueblo de Seattle: El español, esperanto de la protesta. *La Vanguardia*. Recuperado de: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2001/08/06/pagina8/34181196/pdf.html?search=manifestaciones> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- CORRAL, D. (02/04/2008). Convocados para ‘congelarse’ en plena calle. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/tecnologia/2008/04/02/actualidad/1207124880_850215.html (consultado por última vez el 26/07/2018).

- DAVISON, J., Mullins, A. y Judd, T. (18/07/1999). How protest turned into destruction. *The independent*. Recuperado de: <https://www.independent.co.uk/news/how-protest-turned-into-destruction-1100879.html> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- DELGADO, M. (06/10/2006a) El 'forat de la vergonya'. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2006/10/10/catalunya/1160442449_850215.html (consultado por última vez el 26/07/2018).
- DELGADO, M., (11/09/2002). El Gran Circo De Las Culturas. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2002/09/11/catalunya/1031706444_850215.html (consultado por última vez el 26/07/2018).
- DIEGO, M. y Campillo, D. (12/04/2006). Artistes de la Nau 21. Què faran ara sense can Ricart. *Tv Clot*. Recuperado de: <http://www.tvclot.com/categories/festes-majors/article/925-artistes-de-la-nau-21-que-faran-ara-sense-can-ricart> (página desactivada, consultada por última vez 14/03/2018)
- DOCUMENTACIÓN (09/06/2014). La 'caída' de Joan Comorera, Lavanguardia. Recuperado de: <http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/20140609/54409699399/politica-antifranquismo-comunismo-psuc-joan-comorera-espana.html> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- EFE BARCELONA (05/02/2009). Muere Julia García-Valdecasas, exdelegada del Gobierno en Catalunya y exministra. *El Periódico*. Recuperado de: <https://www.elperiodico.com/es/politica/20090205/muere-julia-garcia-valdecasas-exdelegada-del-gobierno-en-catalunya-y-exministra-36670> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- Els okupes tornen a la casa desallotjada de la Barceloneta (31/05/2007). *El Punt Avui*, en Avui.Cat Recuperado de: <http://www.elpuntavui.cat/societat/article/5-societat/215639--els-okupes-tornen-a-la-casa-desallotjada-de-la-barceloneta-.html> (consultado por última vez el 26/07/2018).

- EUROPA PRESS (06/08/2001). El comercio catalán reclama otra ley para las manifestaciones. *La Vanguardia*. Recuperado de: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2001/08/06/pagina23/34174319/pdf.html?search=manifestaciones> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- EUROPA PRESS (18/07/2004). Unas 300 personas irrumpen en el Fórum para denunciar su “fracaso”. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/elpais/2004/07/18/actualidad/1090138619_850215.html (consultado por última vez el 26/07/2018).
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, G. (01/2017). Jordi Petit: “Ante esta ola de homofobia no hay que retroceder en la visibilidad, ‘hemos de ser visibles, hasta llegar a ser indiferentes’”. Ed. Impresa de *Mundo Obrero* (Nº. 302). Recuperado de: <http://www.mundoobrero.es/pl.php?id=6609> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, E. y Subirana J. (06/10/2006). Una protesta por el Forat de la Vergonya acaba con destrozos. *El Periódico*. Recuperado de: <https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20061006/una-protesta-por-el-forat-de-la-vergonya-acaba-con-destrozos-5396373>. (consultado por última vez el 26/07/2018).
- FERNÁNDEZ-SAVATER, A. (07/06/2013). Interrumpir el relato dominante y crear nuestro propio relato es la política que nos interesa. *El Diario.es*. Recuperado de: https://www.eldiario.es/interferencias/Interrumpir-relato-dominante-consiste-politica_6_140745938.html (consultado por última vez el 26/07/2018).
- FOIX, L. (26/06/2001). Revisar el éxito globalizador. *La Vanguardia*. Recuperado de: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2001/06/26/pagina-25/34166950/pdf.html?search=lluis%20foix> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- GARBANCHO, P., (24/07/2015) Forat? Vergonya? Disseny!, *El País*. Recuperado de: https://cat.elpais.com/cat/2015/07/04/catalunya/1435992335_341384.html (consultado por última vez el 26/07/2018).

- GARCÍA, J. (25/11/2005). Unas 100 jóvenes irrumpen en el teatro del Liceo para protestar contra la especulación inmobiliaria. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2005/11/25/catalunya/1132884450_850215.html (consultado por última vez el 26/07/2018).
- GINART, B. (2/07/2001). Teatro, danza, arte y gastronomía se dan cita en el CCCB dentro del programa 'In Motion'. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2001/07/02/catalunya/994036057_850215.html (consultado por última vez el 26/07/2018).
- GONZÁLEZ, E. (25/11/1995). La huelga de funcionarios paraliza casi por completo la vida económica en toda Francia, París. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/1995/11/25/internacional/817254016_850215.html (consultado por última vez el 26/07/2018).
- IBARZ J. (12/03/2001). Bové sueña con el zapatismo universal. *La Vanguardia*. Recuperado de: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2001/06/16/pagina4/34161312/pdf.html?se arch=antiglobalizaci%C3%B3n> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- IBARZ, M., (2001), Experiències. Barcelona Art Report 2001. La compleja gestación de la trienal. Barcelona, España: Barcelona Metròpolis Mediterranea. Recuperado de: http://www.publicacions.bcn.es/bmm/54/cs_reportatge.htm (consultado por última vez el 26/07/2018).
- JORDI, J. (26/06/2001). La "Contraconferencia" De Barcelona la Policía Admite que tuvo infiltrados. *La Vanguardia*. Recuperado de: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2001/06/26/pagina-29/34166954/pdf.html> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- JUSTICIA P. y Sierra LL. (16/06/2001). Baño en la Gran Vía - Una manifestación antiglobalización colapsa el centro de Barcelona. *La Vanguardia*. Recuperado de: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2001/06/16/pagina1/34181006/pdf.html?se arch=antiglobalizaci%C3%B3n> (consultado por última vez el 26/07/2018).

- LÓPEZ, H. (01/11/2016). Aquí se forjó el tándem Colau-Pin. *El Periódico*. Recuperado de: <https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20161101/aqui-nacio-el-tandem-colau-pin-5590784> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- MARCOS, P.; Peregil, F. (16/02/2003). Avalancha sin precedentes contra la guerra, *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2003/02/16/espana/1045350001_850215.html (consultado por última vez el 26/07/2018).
- MARZO, J. L., (1/6/2004). Fórum 2004. Sociedad versus Cultura. *El País*. Recuperado de: <https://www.soymenos.net/Forum.pdf> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- MEDINA, N. (2016). El graffiti que se suicidó para protestar contra la gentrificación. *Play Ground Magazine*. Recuperado de: https://www.playgroundmag.net/now/graffiti-suicidio-protestar-gentrificacion_22687009.html (consultado por última vez el 26/07/2018).
- MOIX , L. (05/07/1991). Froment centra en el arte de los 80 y los 90 su plan para el Museu d'Art Contemporani. *La Vanguardia*. Recuperado de: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1991/07/05/pagina-39/33486620/pdf.html> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- MONBIOT, G. (2/2/2014). Did an undercover cop help organise a major riot? *The Guardian*. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/feb/03/undercover-officer-major-riot-john-jordan> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- MONTAÑES, J. A. (02/10/2013). El MACBA decide crecer pese a la crisis. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/caa/2013/10/02/catalunya/1380744781_400876.html (consultado por última vez el 26/07/2018).
- MONZÓ, Q. (26/06/2001). La “Contraconferencia” de Barcelona: las consecuencias de la violencia. *La Vanguardia*. Recuperado de: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2001/06/26/pagina-30/34166955/pdf.html> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- MUÑOZ, O. (25/06/2001). La “Contraconferencia” de Barcelona: La fiesta antiglobal acaba en batalla. Graves incidentes cierran una manifestación pacífica contra el Banco Mundial.

- La Vanguardia*. Recuperado de:
<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2001/06/25/pagina-27/34166844/pdf.html>
(consultado por última vez el 26/07/2018).
- MUÑOZ, O. y Orovio, I. (26-06-2001). “Contraconferencia” de Barcelona -Las acciones del movimiento antiglobalización. *La Vanguardia*. Recuperado de:
<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2001/06/26/pagina-33/34166958/pdf.html>
(consultado por última vez el 26/07/2018).
- NOGUER, M. (28/01/2003). Absueltos los 40 ‘okupas’ del cine Princesa porque el desalojo lo dictó un juez de lo penal y no de lo civil. *El País*. Recuperado de:
https://elpais.com/diario/2003/01/28/catalunya/1043719651_850215.html
- PAONE, M. (20/07/2011). No cambió el mundo, cambiaron las protestas. *El País*. Recuperado de:
https://elpais.com/diario/2011/07/20/sociedad/1311112801_850215.html (consultado por última vez el 26/07/2018).
- PASCUAL, F. (29/10/1996). Asalto al castillo de los ‘okupas’. *El País*. Recuperado de:
https://elpais.com/diario/1996/10/29/ultima/846543604_850215.html (consultado por última vez el 26/07/2018).
- PASCUAL, R. (22/07/2016). La leyenda del PSCUC, *El Periódico*. Recuperado de:
<https://www.elperiodico.com/es/politica/20160722/80-aniversario-psuc-5268096>
(consultado por última vez el 26/07/2018).
- PEIRON, F. (25/03/2007). Multitudinaria marcha por una vivienda digna en Barcelona. *La Vanguardia*. Recuperado de:
<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2007/03/25/pagina-3/56753562/pdf.html?search=vivienda> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- PERÁN, M. (23/07/2001). Barcelona Art Report: primer balance. *El País*. Recuperado de:
https://elpais.com/diario/2001/07/23/catalunya/995850441_850215.html (consultado por última vez el 26/07/2018).

- PÉREZ, B. (23/07/2017). De la gloria olímpica a la frustración del Fórum. *El Periódico*. Recuperado de: <https://www.elperiodico.com/es/juegos-barcelona92/20170721/de-la-gloria-olimpica-a-la-frustracion-del-forum-6176397> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- PEREZ, M. A. (06/05/2011). El 'Bassi Bus': un paseo por el lado corrupto de la política. *Cadena Ser*. Recuperado de: http://cadenaser.com/ser/2011/05/06/cultura/1304637432_850215.html (consultado por última vez el 26/07/2018).
- Protesta en Barcelona (25/06/2001). *La Vanguardia*. Recuperado de: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2001/06/25/pagina-22/34166839/pdf.html> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- REDACCIÓ (18/07/2012). L'Ajuntament registra la marca Barcelona. *Beteve.cat*. Recuperado de: <http://www.btv.cat/btvnoticies/2012/07/18/marca-barcelona-ajuntament-registre/> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- REDACCIÓN (07/07/1990). La primera piedra del MACB, en septiembre. *La Vanguardia*. Recuperado de: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1990/07/07/pagina-34/33444907/pdf.html> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- REDACCIÓN (09/09/1984). La Barcelona histórica, camino de su rehabilitación. *La Vanguardia*. Recuperado de: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1984/09/09/pagina-39/32848045/pdf.html> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- REDACCIÓN (16/06/2001). Dos heridos de bala en las protestas contra la cumbre de la UE. *La Vanguardia*. Recuperado de: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2001/06/16/pagina-1/34181005/pdf.html?search=antiglobalizaci%C3%B3n> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- REDACCIÓN (16/06/2001). Pujol llama a afrontar la globalización sin miedo y con iniciativas como el Fòrum 2004. *La Vanguardia*. Recuperado de:

<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2001/06/16/pagina-18/34171282/pdf.html?search=antiglobalizaci%C3%B3n> (consultado por última vez el 26/07/2018).

REDACCIÓN (25/06/2001). Acampada nocturna ante la comisaría de la Verneda. *La Vanguardia*. Recuperado de: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2001/06/25/pagina-29/34166846/pdf.html> (consultado por última vez el 26/07/2018).

REDACCIÓN (26/06/2001). Doble lenguaje de PSC y CiU tras los incidentes de Barcelona. *La Vanguardia*. Recuperado de: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2001/06/16/pagina-1/34166878/pdf.html?search=antiglobalizaci%C3%B3n> (consultado por última vez el 26/07/2018).

REDACCIÓN (28/07/1990). Firmado el acuerdo de cesión de terrenos para el MACB, *La Vanguardia*. Recuperado de: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1990/07/28/pagina-26/33443235/pdf.html> (consultado por última vez el 26/07/2018).

REDACCIÓN (28/10/1996). ‘Desokupación’ del cine Princesa. *El Periódico*. Recuperado de: <https://www.elperiodico.com/es/35-aniversario-el-periodico/mejores-fotos-desokupacion-cine-princesa.shtml> (consultado por última vez el 26/07/2018).

REDACCIÓN (29/10/1988). Richard Meier firma el contrato del Museu d’Art Contemporani. *La Vanguardia*. Recuperado de: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1988/10/29/pagina-1/33051943/pdf.html> (consultado por última vez el 26/07/2018).

REDACCIÓN (7/10/1994). Daniel Giralt-Miracle dimite como director del MACB. *La Vanguardia*. Recuperado de: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1994/10/07/pagina-41/34415832/pdf.html> (consultado por última vez el 26/07/2018).

REDACCIÓN (8/02/1985). Luz verde de los técnicos al Museu d’Art Contemporani en la “Casa de Caritat”. *La Vanguardia*. Recuperado de:

- en:<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1985/02/08/pagina-32/32855032/pdf.html> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- REDACCIÓN Barcelona (17/03/2016). Blu, el grafitero que decidió borrar sus obras a modo de protesta. *La Vanguardia*. Recuperado de: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20160317/40506293864/blu-borrar-obras.html> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- Rescatamos el Dau set (23/03/1982). *La Vanguardia*. Recuperado de: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1982/03/23/pagina-24/32947690/pdf.html> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- RIBAS TUR, A. (14/04/2014). La denúncia social s'instal·la a les sales del MACBA, *Ara.cat*. Recuperado de: https://www.ara.cat/premium/cultura/denuncia-social-sinstalla-sales-Macba_0_1120088069.html (consultado por última vez el 26/07/2018).
- RIVERA, A. (21/09/2016). Gentrificación o el arte de destruir la vida en los barrios. *El Diario*. Recuperado de: https://www.eldiario.es/cultura/libros/Gentrificacion-arte-destruir-vida-barrios_0_560994234.html (consultado por última vez el 26/07/2018).
- RODRÍGUEZ, J. (21/12/06). El juez dijo “desalojo”, Montilla dijo “rápido”. *Diagonal Periódico*. Recuperado de: <https://www.diagonalperiodico.net/movimientos/juez-dijo-desalojo-montilla-dijo-rapido.html> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- ROVIRA, J. (25/02/2001). Las voces de la discordia. *La Vanguardia*. Recuperado de: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2001/06/16/pagina-13/34168157/pdf.html?search=antiglobalizaci%C3%B3n> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- SALES, M. (11/06/2015). La Barcelona Secreta. *Time Out*. Recuperado de: <https://www.timeout.es/barcelona/es/que-hacer/la-barcelona-secreta> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- SALLEN, J. (08/12/2006). Saura defiende la actuación de los Mossos frente a las críticas del PP. *El Periódico*. Recuperado de: <https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20061208/saura->

- defiende-la-actuacion-de-los-mossos-frente-a-las-criticas-del-pp-5408322 (consultado por última vez el 26/07/2018).
- SERRA, C. (21-06-2015). L'activisme Artístic Pren El Poder. *Ara*. Recuperado de: https://www.ara.cat/cultura/Lactivisme-artistic-pren_0_1380461982.html (consultado por última vez el 26/07/2018).
- SIERRA, J. R. (26/11/2006). Adiós a La Makabra - Dos exinquilinos de la fábrica desalojada de Poblenou desgranán sus recuerdos del centro, *El Periódico*. Recuperado de: <https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20061126/adios-a-la-makabra-5404684> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- SPIEGEL, O. (6/01/1994). La Fundació del MACB contrata a Froment. *La Vanguardia*. Recuperado de: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1994/01/06/pagina-34/34416781/pdf.html> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- SUBIRATS, J. (01/05/2008). ¿La fiesta del ‘preariado’? *El País*. Recuperado de: http://elpais.com/diario/2008/05/01/catalunya/1209604039_850215.html (consultado por última vez el 26/07/2018).
- SUÑE, R. (29/09/2017). Barcelona liquida el Fórum Universal de las Culturas. *La Vanguardia*. Recuperado de: <https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20170929/431624058424/legado-forum-universal-de-les-cultures-2004.html> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- TORRES, D. (04/09/2006). Entrevista a Manuel Borja-Villel, **director del MACBA**. *Idea Magazine* (Nº7) *A-Desk Magazine*. Recuperado de: <http://a-desk.org/magazine/entrevista-a-manuel-j-borja-villel-director-del-macba/> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- TORRES, D. (06/11/2007). (Aero)modelismo. A partir de “Bajo la bomba” en el MACBA (Barcelona). *A-Desk, Crítica y arte contemporáneo* (Nº. 20 06 11 07). Recuperado de: <http://a-desk.org/magazine/aeromodelismo/> (consultado por última vez el 26/07/2018).

- TRAMULLAS, G. (05/2013). La batalla cotidiana. *rockdelux* (317). Recuperado de: <http://www.rockdelux.com/opinion/p/ada-colau-la-batalla-cotidiana.html> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- TRAMULLAS, G. (24/08/2009) L'art busca refugi fora de Barcelona. *El Periódico*. p. 14. (Edición impresa).
- TRAMULLAS, G. (29/10/2006) Esta protesta es una juerga. . *El Periódico*. pp. 28 y 29 (Edición impresa).
- VIDAL, J. y Hopkins, N. (14/04/2001). Fluffies on the run as spikies win battle of the streets. *The Guardian*. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/uk/2001/apr/14/greenpolitics.mayday> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- VILA-SAN-JUAN, S. (21/12/1990). Ocsa achaca al retraso de los equipamientos culturales el cambio de sus planes para el 92. *La Vanguardia*. Recuperado de: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1990/12/21/pagina-41/33463482/pdf.html> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- WASHINGTON / BARCELONA (20/05/2001). El Banco Mundial cancela su reunión de Barcelona para evitar las protestas. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2001/05/20/economia/990309604_850215.html(consultado por última vez el 26/07/2018).

Medios de información independientes

- ANDREU, M. (2002). La FAVB Qüestiona El Fórum 2004, *La Veu Del Carrer: novembre-desembre de 2002*. p. 5. Recuperado de: <https://www.favb.cat/sites/default/files/pdfs-carrer/carrer076.pdf> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- ANÓNIMO (19/07/2004). Manifestación acuática: participantes, crónica y opiniones. *Rojo y Negro*. Recuperado de: <http://www.rojoynegro.info/articulo/sections/manifestacion->

- aquatica%C2%A0-participantes-cronica-opiniones-0 (consultado por última vez el 26/07/2018).
- ANÓNIMO (s.f.). Informe Julia Garcia Valdecasas – Criminalización y Difamación de los Movimientos de Sociales. España: *Nodo50* Recuperado de: https://www.nodo50.org/okupacion/muntanya/informe_castellano.htm (consultado por última vez el 26/07/2018).
- ANÓNIMO, (s.f.). La influencia del ciudadanía y el derrotismo en el movimiento autónomo-libertario. Barcelona. España: *LaHaine.org // Garoé*. Recuperado de: <http://www.alasbarricadas.org/noticias/node/7192> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- ARIADNA PI (1/04/2005a). Ariadna Pi okupa un autobus de turistes a Plaça Catalunya. *Indymedia Barcelona*. Recuperado de: <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/167604> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- ARIADNA PI (31/03/2005b). Ariadna Pi okupa un autobus de turistes a Plaça Catalunya. *Indymedia Barcelona*. Recuperado de: <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/167604> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- ARIADNA PI (24/11/2005f) L’Ariadna Pi expropia el Liceu. . *Indymedia Barcelona*. Recuperado de: <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/217888> (consultado por última vez el 21/09/2018).
- ARIADNA PI (20/06/2006a) Ariadna Pi ret homenatge als lluitadors i les lluitadores del 19 de juliol de 1936, *Indymedia Barcelona*. Recuperado de: <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/267190> (consultado por última vez el 21/09/2018).
- ARIADNA PI (14/10/2006b) Aquest divendres 13 Ariadna Pi us ha convidat a una festa de pijames, *Indymedia Barcelona*. Recuperado de: <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/277556> (consultado por última vez el 21/09/2018).

- ARIADNA PI (25/06/2005e) Ariadna Pi encén una foguera de Sant Joan al passeig de Gràcia de Barcelona. *Indymedia Barcelona*. Recuperado de: <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/188318> (consultado por última vez el 21/09/2018)
- AUTÓNOMO-LIBERTARIO. *LaHaine.org // Garoé*, p. 2. *www.alasbarricadas.org* . Recuperado de: <http://www.alasbarricadas.org/noticias/node/7192> (consultado por última vez el 21/09/2018)
- BARRILLIURE (05/11/2008). Festival Inside 22@ - Cinisme cultural i polèmica. Barcelona. España. *Racó Catalá* <https://www.racocatala.cat/forums/fil/96539/festival-inside-22-cinisme-cultural-polemica> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- BOLET (22/03/2007) [Video] Ariadna Pi s'apodera de la Torre Agbar. *Indymedia Barcelona*. Recuperado de: <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/297250> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- CENTROL SOCIAL OKUPADO MAGDALENAS, (29/07/2008,) Manifiesto Magdalenas. *Indymedia Barcelona*. Recuperado de: <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/347950/index.php> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- COLLECTIU ARIADNA PI DE I L'ICA (20/04/2004). Presentació de llibre. *Indymedia Barcelona*. Recuperado de: <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/84460> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- CONTRA-INFOS (11/11/2003) *Contra-Infos. Butlletí Setmanal de Contra-Informació Núm. 281/2003*. Recuperado de: https://archive.org/stream/contra-infos_281/contra-infos_281_djvu.txt
- CONTRA-INFOS (13/05/2003) El PSC fagotitza electoralment la campanya de protestes de la “Plataforma Aturem la Guerra” *Contra-Infos .Butlletí Setmanal de Contra-Informació Número 255 /2003*. Recuperado de: https://archive.org/stream/contra-infos_255#page/n0 (consultado por última vez el 26/07/2018).

- CONTRA-INFOS (18/03/2003). Quina es la teva guerra?. L'assemblea de l'Espai Alliberat Contra la Guerra fa una acció durant la cadena humana. *Contra-Infos. Butlletí Setmanal de Contra-Informació Número 247 /2003*. Recuperado de: https://archive.org/details/contra-infos_247 (consultado por última vez el 26/07/2018).
- CONTRA-INFOS (20/5/2003). Jornades: “Barcelona La Guerra Global”. *Contra-Infos. Butlletí Setmanal de Contra-Informació Número 256 /2003*. Recuperado de: https://archive.org/stream/contra-infos_256#page/n1 (consultado por última vez el 26/07/2018).
- CONTRACONFERENCIA BARCELONA (2001). Contraconferencia ‘Barcelona 2001’ Campaña contra el FMI y el BM. *Nodo50.org* Recuperado de: <https://www.nodo50.org/csca/agenda2001/bm-01/bcn-2001.html> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- CSO LA MAKABRA /CONTRA-INFOS (25/02/2004) Barcelona: Desalojo y reokupación del CSO La Makabra. *La Haine*. Recuperado de: <https://ppcc.lahaine.org/barcelona-desalojo-y-reokupacion-del>
- DHGHEM [pseudonimo]. (2/08/2004) Paterada 2004. Krónika Personal. *Indymedia Barcelona*. Recuperado de: barcelona.indymedia.org/newswire/display/109223/index.php
- EKIS-IMCBCN (20/05/2001). El Banco Mundial suspende su Conferencia de Barcelona, Rebelión – Movimientos Sociales. *Rebellion.org*. Recuperado de: <https://www.rebellion.org/hemeroteca/sociales/barna200501.htm> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- EL LOKAL (s. f.). Proposta acció urgent contra la Europa (el món) del capital i la guerra. *ellokal.org*. Recuperado de: https://www.playgroundmag.net/now/graffiti-suicidio-protestar-gentrificacion_22687009.html (consultado por última vez el 26/07/2018).
- LA MAKABRA/CONTRA-INFOS (25/02/2004). Barcelona: Desalojo y reokupación del CSO La Makabra. Barcelona. España: *LaHaine.org*. Recuperado de: <https://ppcc.lahaine.org/barcelona-desalojo-y-reokupacion-del> (consultado por última vez el 26/07/2018).

- LES NAUS (23/07/2003). Segundo Comunicado del CSO Les Naus. Recuperado de: <http://sindominio.net/lesnaus> [página electrónica deactivada] (consultada por última vez el 10/05/2018).
- LLUIS (24/03/2007). Ariadna Pi sorteja la Torre Agbar. *Indymedia Barcelona*. Recuperado de: <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/297463> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- MACBA (2001) No queremos trabajo. Queremos dinero. [Archivo]. Recuperado de: <https://www.macba.cat/es/a10508> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- MASALA (Abril-Maig 2003) la guerra de Joan “w” Clos. *Masala nº 11*. Recuperado de: http://barcelona.indymedia.org/usermedia/application/11/joan_w_clos.rtf (consultado por última vez el 26/07/2018).
- NAU21 (15/10/2005). Can Font envía un SOS al sector cultural. *La escocesa 345*. Recuperado de: <http://www.laescocesa.org/propaganda/index.php-itemid=39.html> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- OFICINA 2004, (s.f.). Carta abierta al “Fórum Universal de las Culturas 2004”. *Sindominio.net*. Recuperado de: <https://sindominio.net/ofic2004/diezhoras/carta.html> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- OFICINA 2004, (s.f.). Comunicado de la Oficina 2004. *Sindominio.net*. Recuperado de: <https://sindominio.net/ofic2004/diezhoras/comunic1.html> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- OFICINA 2004, (s.f.). Diez horas de okupación. *Sindominio.net*. Recuperado de: <https://sindominio.net/ofic2004/diezhoras/diezhoras.html> (consultado por última vez el 26/07/2018).
- OFICINA DE OKUPACIÓN (15/12/2004) Se Inaugura la nueva oficina de okupación. *Indymedia Barcelona*. Recuperado de: <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/144328/index.php> (consultado por última vez el 26/07/2018).

OFICINA PER L'OKUPACIÓ I ASSEMBLEA D'OKUPES DE BARCELONA (s.f.). Agafa't les Claus, 2 Anys d'oficina d'Okupació. *Sindominio.net* Recuperado de: <https://sindominio.net/okupesbcn/oficinadokupacio/es/inicio.html> (consultado por última vez el 26/07/2018).

PRKRIA (21/04/2005). Cartel MayDay. *Indymedia Barcelona*. Recuperado de: <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/172082> (consultado por última vez el 26/07/2018).

QSVT [pseudonimo]. (18/07/2004). Manifestación acuática: participantes, crónica y opiniones. *Indymedia Barcelona*. Recuperado de: <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/105861/index.php> (consultado por última vez el 26/07/2018).

SITESIZE (s.f.). Dossier: Robador, 29, tres anys d'assetjament immobiliari. *Coordinadora Contra l'Especulació*. Recuperado de: <http://www.sitesize.net/webs/coordinadoraraval/campanyarobador29/robadordefinitiuweb.pdf> (consultado por última vez el 26/07/2018).

Plataformas 2.0, archivo de conversaciones, Chats

ACCIÓ DIRECTA (28/05/2005) 1 de Maig: L'Ariadna no enten res. *Indymedia Barcelona* Recuperado de: <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/174031> (consultado por última vez el 27/07/2018).

ARIADNA PI (28/04/2005d). 1 de Maig: L'Ariadna no enten res. *Indymedia Barcelona*. Recuperado de: <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/174031> (consultado por última vez el 27/07/2018).

LAIA (04/05/2005). *Indymedia Barcelona*. Recuperado de: <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/175708> (consultado por última vez el 27/07/2018).

- NO, NO (21/04/2005). Cartel MayDay. *Indymedia Barcelona*. Recuperado de: <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/172082> (consultado por última vez el 27/07/2018).
- SI, SI (21/04/2005). Cartel MayDay. *Indymedia Barcelona*. Recuperado de: <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/172082> (consultado por última vez el 27/07/2018).
- TAMBIÉN INDIGNADA (04/05/2005). *Indymedia Barcelona*. Recuperado de: <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/175708> (consultado por última vez el 27/07/2018).
- TREBALLADOR (21/04/2005). s'hauria de reflexionar. *Indymedia Barcelona*. Recuperado de: <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/172082> (consultado por última vez el 27/07/2018).
- TROSKO (08/05/2005). MayDay: los teletubbies se rebelan" (una crítica a la militancia alternativa). *Grupo Tortuga*. Recuperado de: <http://www.grupotortuga.com/MayDay-los-teletubbies-se-rebelan> (consultado por última vez el 27/07/2018).
- UMOT (04/05/2005). *Indymedia Barcelona*. Recuperado de: <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/175708> (consultado por última vez el 27/07/2018).
- VEDETS ARMY (10/04/2006). Vedets Army del Teatre Arnau Paral.lel. *Indymedia Barcelona*. Recuperado de: <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/251005/index.php> (consultado por última vez el 27/07/2018).

Blogs

- AGIT-PUB (6/06/2007). Persiguiendo a la "V" de Vivienda [Entrada en Blog]. Agit-Pub [Blog] Recuperado de: <https://agitpub.wordpress.com/2007/06/06/persiguiendo-a-la-%e2%80%9cv-%e2%80%9d-de-vivienda/> (consultado por última vez el 27/07/2018).

- ALCÁZAR, T. (2011). AUTOGESTIÓ i OKUPACIÓ. Experiències escèniques a alguns espais autogestionats i centres culturals “alternatius” [Entrada en Blog]. (Altres) Espais Per a l'Escena [Blog] [Beca de investigació del CONCA]. Recuperado de: <http://barcelonaespaisescenics.blogspot.com/2012/01/experiencies-esceniques-alguns-espais.html> (consultado por última vez el 27/07/2018).
- ASSOCIACIÓ DE VEÏNS I VEÏNES DE CAN RICART (25/10/2016). Posturologia aplicada: Art de carrer i patrimoni històric [Entrada en Blog]. salvemcanricart [Blog]. Recuperado de: <http://salvemcanricart.blogspot.com/2016/10/posturologia-aplicada-art-de-carrer-i.html> (consultado por última vez el 27/07/2018).
- BILAR, N. (s. f.). Los 5 (Cinco) Fracasos Del Grupo Fiambrera, Arte Político y Bromas En General [Entrada en Blog]. Arrt d'Acció [Blog]. Recuperado de: <https://arrtdaccio.wordpress.com/accio/5-fracasos-del-grupo-fiambrera/> (consultado por última vez el 27/07/2018).
- BLASCO, J. A. (2/11/2003). Los Elefantes Blancos en las ciudades y el caso del Cuartel del Conde Duque en Madrid [Entrada en Blog]. Urban networks [Blog]. Recuperado de: <http://urban-networks.blogspot.com/2013/11/los-elefantes-blancos-en-las-ciudades-y.html> (consultado por última vez el 27/07/2018).
- CULTURA LLIURE (17/06/2006). Segundo día de programación en el Espai Alliberat per la Cultura [Entrada en Blog]. Espai alliberat per la cultura [Blog]. Recuperado de: culturalliuere.blogspot.com (consultado por última vez el 27/07/2018).
- DELGADO, M. (06/06/2013). Vida d'Ariadna Pi. Capítol II. Nou manifest: “Barcelona els fa por” (març 2002) [Entrada en Blog]. El cor de les aparences [Blog]. Recuperado de: <http://manueldelgadoruiz.blogspot.com/2013/06/vida-dariadna-pi-capitol-ii-nou.html> (consultado por última vez el 27/07/2018).
- DELGADO, M. (07/05/2013). Vida d'Ariadna Pi. Capítol I. Manifest inaugural. “Terrorisme d'Estat contra ordre públic” o com és possible que a la policia li diguin “forces de l'ordre”. De quin ordre? (juny 2001) [Entrada en Blog]. El cor de les aparences [Blog]. Recuperado de: <http://manueldelgadoruiz.blogspot.com/2013/05/historia-dariadna-pi-primer-capitol-el.html> (consultado por última vez el 27/07/2018).

- DELGADO, M. (12/06/2013). Vida d'Ariadna Pi. Capítol III. Ariadna Pi contra el Fòrum de les Cultures (gener-juliol 2004) [Entrada en Blog]. El cor de les aparences [Blog]. Recuperado de: <http://manueldelgadoruiz.blogspot.com/2013/06/vida-dariadna-pi-capitol-iii-ariadna-pi.html> (consultado por última vez el 27/07/2018).
- DELGADO, M. (15/05/2014). El Peligro Ciudadanista. Intervención en la acampada del movimiento 15M en la P. de Catalunya de Barcelona (20/05/2011) [Entrada en Blog]. El cor de les aparences [Blog]. Recuperado de: <http://manueldelgadoruiz.blogspot.com/2011/05/el-peligro-ciudadanista-intervencion-en.html> (consultado por última vez el 27/07/2018).
- DELGADO, M. (20/06/2013). Vida d'Ariadna Pi. Capítol IV. La primera acció. Segrestament d'un bus turístic per portar els guiris a un centre d'internament d'immigrants (31/3/2005) [Entrada en Blog]. El cor de les aparences [Blog]. Recuperado de: <http://manueldelgadoruiz.blogspot.com/2013/06/vida-dariadna-pi-capitol-iv-la-primer.html> (consultado por última vez el 27/07/2018).
- DELGADO, M. (24/06/2013). Una foguera de Sant Joan... al Passeig de Gràcia de Barcelona (23/6/2005) [Entrada en Blog]. El cor de les aparences [Blog]. Recuperado de: <http://manueldelgadoruiz.blogspot.com/2013/06/vida-dariadna-pi-capitol-v-ariadna-pi.html> (consultado por última vez el 27/07/2018).
- DELGADO, M. (24/06/2017). Una foguera de Sant Joan... al Passeig de Gràcia de Barcelona (23/6/2005). [Entrada en Blog]. El cor de les aparences [Blog]. Recuperado de: <http://manueldelgadoruiz.blogspot.com/2013/06/vida-dariadna-pi-capitol-v-ariadna-pi.html> (consultado por última vez el 27/07/2018).
- DELGADO, M. (24/09/2013). Vida d'Ariadna Pi. Capítol VI. Una nit a l'òpera. Ariadna Pi expropia el Liceu per a convertir-lo en un xiqui-park amb piscina de boles. Novembre de 2005 [Entrada en Blog]. El cor de les aparences [Blog]. Recuperado de: <http://manueldelgadoruiz.blogspot.com/2013/09/vida-dariadna-pi-capitol-vi-una-nit.html> (consultado por última vez el 27/07/2018).
- DELGADO, M.,(28/02/2013b). Primera celebració dels 10 anys d'Escopofília a la Reina d'Àfrica, la mansió de les ombres que il.luminen [Entrada en Blog]. El cor de les aparences [Blog]. Recuperado de: <https://manueldelgadoruiz.blogspot.com/search?q=reina+d%27africa>

- GAGO, V. (31/08/2009). Entrevista a Santiago Lopéz Petit [Entrada en Blog]. Espai en Blanc [Blog]. Recuperado de: <http://espai-en-blanc.blogspot.com/2009/10/entrevista-con-santiago-lopez-petit-en.html> (consultado por última vez el 27/07/2018).
- MARTÍN, L. (06/10/2011). Yomango [Entrada en Blog]. Leodecerca [Blog]. Recuperado de: <http://leodecerca.net/yomango/> (consultado por última vez el 27/07/2018).
- MARTÍN, L. (2006). Arte y activismo contra la fuerza que nos separa (Entrevista en el programa Terrícolas de Btv). *leodecerca | Abro campo y tiro millas. leodecerca.net* . Recuperado de: <http://leodecerca.net/arte-y-activismo-contra-la-fuerza-que-nos-separa-entrevista-en-el-programa-terricoles-de-btv/> (consultado por última vez el 27/07/2018).
- MARTÍN, L. (21/03/2015). Diseño y transformación Social (Entrevista). *leodecerca | Abro campo y tiro millas. leodecerca.net* . Recuperado de: <http://leodecerca.net/disenyo-y-transformacion-social-entrevista/> (consultado por última vez el 27/07/2018).
- MARTÍN, L. (21/06/2007). Acera de Yomango [Entrada en Blog]. Leodecerca [Blog]. Recuperado de: <http://leodecerca.net/2-acera-de-yomango-extraido-de-la-funcion-del-arte-en-las-sociedades-conectadas/> (consultado por última vez el 27/07/2018).
- OUTSIDE22@ (5/11/2008). Inside 22@, treiem-los la màscara [Entrada en Blog]. <http://outside22.blogspot.com/> [Blog]. Recuperado de: <http://outside22.blogspot.com/2008/11/inside-22-treiem-los-la-mscara.html> (consultado por última vez el 28/07/2018).

Otros documentos

- AJUNTAMENT DE BARCELONA, (28/02/2018) Ja tenim projecte de rehabilitació del Teatre Arnau. Ajuntament de Barcelona. Recuperado de: https://ajuntament.barcelona.cat/ciutatvella/ca/noticia/ja-tenim-projecte-de-rehabilitacio-del-teatre-arnau_620841 (consultado por última vez el 28/07/2018).
- ANÓNIMO [C, Alain]. (2001) El Impase Ciudadanista. Contribución a la crítica del ciudadanismo. *CGT Murcia, AnarkoBiblioteca*. Recuperado de:

- https://anarkobiblioteca.files.wordpress.com/2016/08/el_impasse_ciudadanista_-_alain_c.pdf (consultado por última vez el 28/07/2018).
- ARIADNA PI, Barcelona ens fa por (manifiesto), 2002. Recuperado directamente de uno de sus miembros.
- ARIADNA PI, Terrorisme d'Estat contra ordre públic (manifiesto), 2001. Recuperado directamente de uno de sus miembros.
- BENAVENT, A., (2013). Las Agencias: del proyecto a la acción. *A*Desk*, anteriormente disponible en: <http://www.a-desk.org/highlights/las-agencias-del-proyecto-a-la.html> (consultado el 12/10/2014)
- BROOKLIN MUSEUM (11/12/2015-7/08/2016). Agitprop! Nueva York, EEUU: *Brooklin Museum* Recuperado de: www.brooklynmuseum.org/exhibitions/agitprop (consultado por última vez el 28/07/2018).
- CAN MASDEU (s.f.) Redefinint l'us i la propietat ¿de qui es Can Masdeu? Nuestra historia-Can Masdeu. Recuperado de: <https://www.canmasdeu.net/2962-2/> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- Cinco Agencias Cinco, s.f. Recuperado de: <https://sindominio.net/fiambarrera/web-agencias/paginas/index/cincoagencias.htm> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- DIARIO DE CAMPAÑA (2001). Recuperado de: <https://sindominio.net/eldinerogratis/diario.html> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- DIRECCIÓN DE URBANISMO 22@ BARCELONA (2012). El Plan 22@ Barcelona, Ajuntament de Barcelona [Dossier]. Recuperado de: www.22barcelona.com/documentacio/Dossier22@/Dossier%2022@Castellano_p.pdf (consultado por última vez el 28/07/2018).
- EQUIPOS FIAMBREIRA (s.f.). Equipos Fiambrera /Arte Político y bromas en general /Trabajos en marcha, textos, familiares y amigos, aguas pasadas y pasables. España: *Equipos Fiambrera*. Recuperado de: <https://sindominio.net/fiambarrera#castilla> (consultado por última vez el 28/07/2018).

- ESPAI EN BLANC, (19/12/2006) Entrevista al Colectivo “Miles De Viviendas”. *Espai en Blanc*. Recuperado de: http://espaienblanc.net/?page_id=557 (consultado por última vez el 28/07/2018).
- EXPÓSITO, M., Ribalta, J, (2014). Playgrounds: Reinventing the Square – [selección de trabajos expuestos en la galería angels Barcelona]. Barcelona, España. <http://angelsbarcelona.com/en/events/marcelo-exposito-jorge-ribalta-playgrounds-reinventar-la-plaza-mncars-madrid-30-04-201422-09-2014/57> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- FESTIVAL ÚS BARCELONA (2016) Can Ricart. *Ritual de Art i Espai Public – Festival Ús Barcelona*. Recuperado de: <http://2016.usbarcelona.com/can-ricart/> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- FIAMBRERA OBRERA/ EL RETORNO (s.f.) De la Acción Directa como una de las Bellas Artes. Recuperado de: <https://sindominio.net/fiambrera/memoria.html> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- FIGUERES, J.M. (2017). La lluita silenciosa. *Capçalera* Núm.175 [revista d'anàlisi i reflexió professional del periodisme i la comunicació]. Recuperado de: www.raco.cat/index.php/Capcalera/article/download/325632/416258 (consultado por última vez el 28/07/2018).
- FÓRUM BARCELONA (22/01/2017). Acción de desmantelamiento de la sede de INDRA, patrocinador del. Recuperado de: Fórum. <http://forumbcn2004.org/acciones/> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- FORUMATÓN, (s. f.) Forumatón. Recuperado de: https://sindominio.net/mapas/forumaton/forumaton_home.html (consultado por última vez el 28/07/2018).
- FUNDACIÓ FÓRUM UNIVERSAL DE LAS CULTURAS (s.f.) Fórum Barcelona 2004 [Dossier]. Recuperado de: http://issuu.com/incomuab/docs/fbcn2004_esp/7?e=0; o consultar: http://www.fundacioforum.org/dossier_det.asp?id=2 (consultado por última vez el 28/07/2018).

- GRAU, J. M. (Dir.) (2006). Nuevos Acentos 2006- Plan Estratégico De Cultura De Barcelona (2006). Barcelona, España. *Ajuntament de Barcelona*. Recuperado de: <http://www.bcn.cat/plaestrategicdecultura/castella/plan.html> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- Grupo Promotor de los Segundos Encuentros Copyleft1(8/04/2004). II Jornadas Copyleft [Barcelona 2004]. Barcelona, España: *Universidad Internacional de Andalucía Arte y Pensamiento*. Recuperado de: http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=174
- HANGAR (2009). Memoria 2009. Barcelona, España: *Hangar.org/20*. Recuperado de: <https://hangar.org/docs/memorias/2009/memoria%202009%20cast%20def.pdf> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- HANGAR (s.f.). Historia. Barcelona, España: *Hangar.org/20*. Recuperado de: <https://hangar.org/es/sobre-nosotros/historia/> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- INFOOKUPACIÓ (s.f.) Desallotjats 20 okupes de l'antiga seu d'Hisenda al carrer Avinyó. *Centro Social El Palomar*. Recuperado de: <http://www.sant-andreu.com/elpalomar/info.htm> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- Información básica sobre los elementos a desplegar por Las Agencias (2001). Recuperado de: <https://sindominio.net/fiambarrera/ambiciosoplan.html> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- LA FIAMBARRERA OBRERA (s.f.). De la Acción Directa como una de las Bellas Artes /Las Agencias / Follón, follón. *Fiambarrera Obrera /El Retorno*. España: *La Fiambarrera Obrera* Recuperado de: <https://sindominio.net/fiambarrera/memoria.html> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- LA FIAMBARRERA OBRERA (s.f.). De la Acción Directa como una de las Bellas Artes. España: *Fiambarrera/ MACBA*. Recuperado de: <http://www.sindominio.net/fiambarrera/macba.htm> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- LARRABEITI SAN ROMÁN, G. (s. f.). Fórum Barcelona 2004: un modelo insostenible [Dossier]. España: *Rebelión*. Recuperado de: <http://www.rebelion.org/docs/5674.pdf> (consultado por última vez el 28/07/2018).

- LEVI, S. (s.f.), InnMotion. Recuperado de: <https://conservas.tk/festivales/innmotion/> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- LÓPEZ PETIT, S., (25/09/2003). El orden político del Estado-guerra. *Espai en Blanc*. Recuperado de: <http://espaienblanc.net/?cat=7&post=2386> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- MACBA (2000) De la Acción Directa considerada como una de las Bellas Artes [Actividad]. Barcelona, España. Recuperado de: <https://www.macba.cat/es/de-la-accion-directa-considerada-como-una-de-las-bellas-artes> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- MACBA (2009). Constant New Babylon (1 de 10), 1963 [Dossier]. Barcelona, España: MACBA. Recuperado de: https://www.macba.cat/uploads/20090827/Constant_NewBabylon_1963_ESP.pdf (consultado por última vez el 28/07/2018).
- MACBA (2009). Tiempo como materia Colección MACBA. Nuevas incorporaciones. 15/05/2009-31/08/2009. Barcelona, España: MACBA. Recuperado de: <https://www.macba.cat/es/tiempo-como-materia-coleccion-macba-nuevas-incorporaciones#tab-general> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- MACBA (23-27/10/2000). De la Acción Directa considerada como una de las Bellas Artes. Recuperado de: <http://www.macba.cat/es/de-la-accion-directa-considerada-como-una-de-las-bellas-artes> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- MACBA (s.f., a) Sobre el MACBA – Historia. Barcelona, España: MACBA. Recuperado de: <https://www.macba.cat/es/historia> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- MACBA (s.f., b) Descubierta de la Colección [Exposición - 24/10/1997 al 08/03/1998]. Barcelona, España: MACBA. Recuperado de: <https://www.macba.cat/es/descubierta-de-la-coleccion> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- MACBA (s.f., c) Colección. Últimos años [Exposición -09/03 al 20/10 de 1998]. Barcelona, España: MACBA. Recuperado de: <https://www.macba.cat/es/coleccion-ultimos-anyos> (consultado por última vez el 28/07/2018).

- MACBA (s.f., d) Arte y acción- entre la performance y el objeto, 1949-1979. [Exposición - 16/10/1998 al 06/01/1999]. Barcelona, España: MACBA. Recuperado de: <https://www.macba.cat/es/expo-arte-y-accion> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- MACBA (s.f., e) *Arte y sociedad: los últimos cincuenta años - 1949-1999* [actividad – cursos y seminarios, 01/10 al 12/12-1999]. Barcelona, España: MACBA. Recuperado de: <https://www.macba.cat/es/arte-y-sociedad-los-ultimos-cincuenta-anyos-1949-1999> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- MACBA (s.f., f) Capital financiero, propiedad inmobiliaria y cultura. [actividad – cursos y seminarios, 12 al 14/05/2000]. Barcelona, España: MACBA. Recuperado de: <https://www.macba.cat/es/capital-financiero-propiedad-inmobiliaria-y-cultura> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- MACBA (s.f., g) Una misión pública. Barcelona, España: MACBA. Recuperado de: <https://www.macba.cat/es/mision> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- MANIFIESTO DEL DINERO GRATIS (s.f.). Barcelona, España: *Dinero Gratis*. Recuperado de: <https://sindominio.net/eldinerogratis/manifiesto.html#> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- MÈLICH, G., (27/09/2003). ¿Y si nos quitan lo bailao? O cómo abrir espacios en un mundo cerrado. El orden comunicativo del Estado-guerra. *Espai en Blanc*. Recuperado de: <http://espaienblanc.net/?cat=8> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- NAU21 (27/11/2005). Can Font envia un SOS al sector cultural. *La Escocesa*. Recuperado de: <http://www.laescocesa.org/propaganda/index.php-itemid=39.html> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- OFICINA 2004 (s. f.). Barcelona, España: *Carta abierta al “fórum universal de las culturas 2004”*. Recuperado de: <https://sindominio.net/ofic2004/publicaciones/sic/construccion.html> (consultado por última vez el 28/07/2018).

- OFICINA 2004 (s. f.). Barcelona, España: *Dinero Gratis*. Recuperado de: <https://sindominio.net/ofic2004/publicaciones/sic/dinero.html> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- OFICINA 2004 (s. f.). Barcelona, España: *Editorial*. Recuperado de: <https://sindominio.net/ofic2004/publicaciones/sic/editorial.html> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- OFICINA 2004 (s. f.). Barcelona, España: *La construcción del estado-guerra*. Recuperado de: <https://sindominio.net/ofic2004/publicaciones/sic/carta.html> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- PALACIO, J. C. (2003). *Basketball Billboa*, Berlim, -texto acerca del a intervención: Panopttic. Recuperado de: [net: www.panopttic.net](http://www.panopttic.net). [página web actualmente desactivada] (consultado por última vez el 15/11/2015).
- PARRAMÓN, R. (2002). Arte, participación y espacio público, en Actualizar la mirada. Foro, Arte y territorio. Actas encuentro 0 (Ayuntamiento de Burgos) [Dossier]. Burgos, España: *Espacio Tangente Centro de Centro de Creación Contemporánea*. Recuperado de: <http://www.espaciotangente.net/ActasECero.pdf> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- Pero... ¿qué demonios son Las Agencias? (s.f.) Recuperado de: <https://sindominio.net/fiambarrera/web-agencias/paginas/index.html> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- PLATAFORMA COLECTIVA CULTURA DE BASE (2008) El 22@ i la cultura. Recuperado de: <http://culturadabase.pbworks.com/f/outside22%40-1.pdf> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- PLATAFORMA SALVEM CAN RICART (7/07/2004) Can Ricart – Cronologia. *Associació de Vein i Veines del Poblenou*. Recuperado de: <https://www.elpoblenou.cat/index.php/actualitat-del-barri/can-ricart/7-can-ricart-cronologia> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- PRECHT, Á., (16/08/2002). Exijo mi dinero. Ángela Precht, Barcelona 2012. Recuperado de: <http://angelita.action.at/exijo-mi-dinero/> (consultado por última vez el 28/07/2018).

- RIBALTA, J. (comisario) (2009) Archivo universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna. Exposición organizada por el Museu d'Art Contemporani de Barcelona y coproducida con el Museu Coleção Berardo-Arte Moderna e Contemporânea, Lisboa. Recuperado de: https://www.macba.cat/PDFs/guia_arxiu_cas.pdf (consultado por última vez el 28/07/2018).
- SALVADOR, M. (23/01/2001). El movimiento antiglobalización en 2001[Dossier]. País Vasco, España: *Fundación Betiko*. Recuperado de: <http://fundacionbetiko.org/wp-content/uploads/2012/11/el-movimiento-antiglobalizacion-en-20011.pdf> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- SHAKLETON (s.f.) Keli Finder. *shackletongroup* Recuperado de: <http://www.shackletongroup.com/es/campanya/keli-finder> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- STADLE3 (10/01/2006). Can Ricart [Dossier]: Recuperado de: http://straddle3.net/context/media/print/060121_dossier_canricart_s.pdf (consultado por última vez el 28/07/2018).
- TALLER VIU (2005). Taller De Propostes Contra La Violència Immobiliària I Urbanística [Dossier]. Barcelona, España: *Sitesize*. Recuperado de: <http://www.sitesize.net/webs/coordinadoraraval/dossierviolenciaimmobiliaria/dossierviolenciaimmobilia.htm> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- TARIFA BORDER CAMP (02/07/2001), Recuperado de: <http://www.noborder.org/camps/01/esp/display.php%3Fid=124.html> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- UNIVERSES IN UNIVERSE (29/05 – 15/10/2001).. Barcelona Art Report 2001. Barcelona, España: *Universes In Universe / Barcelona*. Recuperado de: <http://www.universes-in-universe.de/car/barcelona/art-report-01/espanol.htm> (consultado por última vez el 28/07/2018).

UNIVERSES IN UNIVERSE / BARCELONA (2001) Barcelona Art Report 2001. Recuperado de: <http://www.universes-in-universe.de/car/barcelona/art-report-01/espanol.htm> (consultado por última vez el 28/07/2018).

UNIVERSIDAD DE BARCELONA (2017) La Universidad de Barcelona presenta una nueva propuesta para Can Ricart con el fin de impulsar los estudios artísticos. *Universidad de Barcelona*. Recuperado de: http://www.ub.edu/web/ub/es/menu_eines/noticies/2017/12/013.html (consultado por última vez el 28/07/2018).

VIVAS, E. (10/09/2006). El movimiento contra la guerra antes y después del 15F. Barcelona, España: *Esther Vivas*. Recuperado de: <https://esthervivas.com/2006/09/10/el-movimiento-contra-la-guerra-antes-y-despues-del-15f/> (consultado por última vez el 28/07/2018).

XNET (2004). De qué va reamte el Fórum?, *Xnet*. Recuperado de: <https://xnet-x.net/de-que-va-realmente-el-forum/> (consultado por última vez el 28/07/2018).

XNET (s.f.) Oxcars el mayor evento de cultura libre de todos los tempos..Xnet. recuperado de: <https://xnet-x.net/contactanos-para/the-oxcars/> (consultado por última vez el 28/07/2018).

Películas, videos, documentales

ANÓNIMO [conservas] (2/03/2006). Bassibus a Barcelona (07/2005) [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=sjza1hrf8kU> (consultado por última vez el 28/07/2018).

ANÓNIMO [conservas] (28/11/2005). Ataque al fórum en pateras, 2004 [Archivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=ooKXwx_buH4&list=PLztYqQEzoHPE1jjo2tu2neDa50Cwj43S0&index=5 (consultado por última vez el 28/07/2018).

- ANÓNIMO [conservas] (28/11/2005). desmantelando indra [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://youtu.be/7KSMpafOphM?list=PLztYqQEzoHPE1jqo2tu2neDa50Cwj43S0> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- ANÓNIMO [enmediobcn] (05/06/2012). Fiesta en Bankia #CierraBankia - Cierra tu cuenta [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=NjZwwM-voKU> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- ANÓNIMO [enmediobcn] (22/09/2009). Fiesta en el iNem [Archivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=LW75WzBw_GU (consultado por última vez el 28/07/2018).
- ANÓNIMO [flo6x8] (20/02/2012) Flo6x8 Barcelona 'Esto no es crisis, se llama capitalismo' rumba catalana [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=zpgr9Ysa7AE> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- ANÓNIMO [Leónidas Martín] (13/11/2005). espai alliberat [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=wVGRcKekr6Y> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- ANÓNIMO [Leónidas Martín] (19/12/2005). El carrer és de tothom / La calle es de todos [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=mOzKIUdoH5k&index=4&list=PLztYqQEzoHPE1jqo2tu2neDa50Cwj43S0> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- ANÓNIMO [Leónidas Martín] (26/10/2006). NO VAS A TENER CASA EN LA PUTA VIDA (30SEPT2006) BCN [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=csAOhug0QsA&index=2&list=PLztYqQEzoHPE1jqo2tu2neDa50Cwj43S0> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- ANÓNIMO [Okupandobarcelona] (15/03/2011). Entrevista a Santiago López Petit: okupación como alternativa al capitalismo [Archivo de vídeo]. Recuperado de:

https://www.youtube.com/watch?v=fY3M_UF6fSQ&t=46s (consultado por última vez el 28/07/2018).

ANÓNIMO [Okupandobarcelona] (15/03/2011). Entrevista a Santiago López Petit: historia de la okupación en Barcelona [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=EtIZVLdgKFE&t=22s> (consultado por última vez el 28/07/2018).

ANÓNIMO [spirtofsquatters] (30/10/2014). Squatting. Okupa chronicle of social fight. Squatting in Barcelona [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Vk5P7SBD0oc> (consultado por última vez el 28/07/2018).

ANÓNIMO [vdeviviendabcn] (15/10/2006). VdeVivienda en el programa “nit al dia” de TV3 (partel) [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=V0suQumhH68&t=517s> (consultado por última vez el 28/07/2018).

ANÓNIMO [vdeviviendabcn] (16/06/2009). Sentada de Vdevivienda el 5 de julio [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=xTPgfeEyItg> (consultado por última vez el 28/07/2018).

ANÓNIMO [vdeviviendabcn] (16/10/2006). VdeVivienda en el programa “nit al dia” de TV3 (parte2) [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=-FYtcZhKM5g> (consultado por última vez el 28/07/2018).

ANÓNIMO [vdeviviendabcn] (22/05/2007). SUPERVIVIENDA (V) - SV vs. MAYOL [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=MS1KACzjYA0> (consultado por última vez el 28/07/2018).

ANÓNIMO [vdeviviendabcn] (25/05/2007). SUPERVIVIENDA (VI) en: LA TRAMPA DE LAS FUERZAS MALIGNAS [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=K6trRoOnSrc> (consultado por última vez el 28/07/2018).

- ANÓNIMO [vdeviviendabcn] (25/07/2008). ChikiEspecula [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=8MDZsM8Wukw> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- ANÓNIMO [vdeviviendabcn] (27/08/2007). Record Mundial: No vas a tener casa en la puta vida. [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=E11JhBgAZO4> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- ANÓNIMO [vdeviviendabcn] (27/08/2007a). Record Mundial: no vas a tener casa en la puta vida [Archivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=nN0IJ77ZF_M(consultado por última vez el 28/07/2018).
- ANÓNIMO [vdeviviendabcn] (b) (26/07/2008). Baila chiki chiki, Especula chiki chiki! [Archivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=21_fpF5Uqgc (consultado por última vez el 28/07/2018).
- ANÓNIMO [VilaWeb] (21/12/2007). Okupes de classe mitjana [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=DRp8sjlgTQ8> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- ANÓNIMO [VilaWeb] (4/12/2006). La Makabra ocupa Can Ricart [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=eiY8vWKnv8g> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- Ariadnapi (14/10/2006). Quina república? Quina independència? Quina casa? Ikea - Ariadna Pi [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=mNUX0EKNnO8> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- BETEVÉ (22/03/2017). Entrevista en el programa Terrícoles de Btv, 2017: Tania Adam conversa amb Leónidas Martín, professor d'art i polítiques a la UB i ESDI [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://beteve.cat/terricoles/terricoles-leonidas-martin/> (consultado por última vez el 28/07/2018).

- CANALS, E. (2014). Somiar un país, construir un somni. Mancomunitat de Catalunya. 100 anys [Documental]. Barcelona, España: *alacarta.cat* Recuperado de: <http://www.alacarta.cat/mancomunitat-100/capitol/somiar-un-pais-construir-un-somni-mancomunitat-de-catalunya-100-anys> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- CHRISTOPHE, C. (2011). Squat, la ville est à nous! [Película]. Annie Gonzales y C-P productions, Production: Annie Gonzalez, Les Films Buenaventura, Jack y Liliane Mercier
- Consejo de la Juventud de España [Bigcorrosco] (28/02/2006). Kelifinder [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=yBJ9x0Qx6cA> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- DEBORD, Guy [Desirante] (30/06/2012). La Société du spectacle (1973) - Guy Debord [Archivo de vídeo]. Francia: 88 min. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=IaHMgToJlJA> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- DELGADO, M. [Manuel Delgado] (24/02/2013b). Protesta contra el MACBA pel desallotjament del Forat de la Vergonya octubre 2006 [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=0QTSrMNyIiQ>. (consultado por última vez el 28/07/2018).
- DELGADO, M. [Manuel Delgado] (5/07/2014). Paterem el Forum (2004) [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=k0scjRSyySU> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- DVACTIVISME (22/03/2007), Ariadna Pi a la Torre Agbar [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://archive.org/details/Dvactivisme-AriadnaPiALaTorreAgbar601>
- FAUS, P. (2016). Alcaldesa [Película]. España: Nanouk Films 86 Min., Documental.
- FAUS, P. [Comando Video] (27/04/2015). Sí Se Puede. Seven Days At Pah Barcelona [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=caD17RKJfbc> (consultado por última vez el 28/07/2018).

- FELIPE, J. (2016) El tiempo de las Cerezas [Archivo de vídeo - documental]. Zer Ikusia. CGT, fundación Salvado seguí y FAL. (consultado por última vez el 28/07/2018).
- FERNÁNDEZ A. y Vila N. (2004). Mayday004: Los precarios se rebelan [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://archive.org/details/mayday004> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- FINCHER, D. (1999) *El Club de la Lucha*. Fox 2000 Pictures [Película].
- LA SEXTA NOTÍCIAS (14/02/2016) La ‘Supervivienda’ Colau, una ‘heroína’ que revienta actos políticos por la gente sin vivienda [Archivo de vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=uSXrt3yzBAY> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- MACBA, Barcelona (Ribalta, 2008). Declaraciones de Jorge Ribalta, comisario de la exposición Archivo Universal. MACBA, Barcelona, España. Recuperado de: <https://www.macba.cat/es/video-prensa-jorge-ribalta-archivo-universal> [video suprimido de internet, consultado 14/01/2016] (consultado por última vez el 28/07/2018).
- MARIANO, F. P. (2006). La Makabra [Archivo de vídeo]. España: 30 min. Recuperado de: <http://www.desorg.org/titols/la-makabra/> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- MATURANA, M [mariano maturana] (29/02/2012). Las Jornadas Libertarias, Parc Guëll 1977 (versión 2) [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=0z-6Mpjqd6k> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- PRECIADO, B. [MACBA Barceona] (20/12/2012). Beatriz Preciado: “Campceptualismos del sur. Ocaña y la historiografía española” – Conferencia [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=2XGqxZhRqZs> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- SITESIZE Y COL·LECTIU REPENSAR BARCELONA [Sitesize] (14/10/2014). La Ciutat Suplantada, Sitesize 2009 [Archivo de vídeo]. Barcelona, España: realización i edició: Cámara: Pol González Novell, So: Carlos Gómez, Postproducció: Gloria Martí

- (Hangar). Recuperado de: <https://vimeo.com/108912473> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- SOL, J. [En Contingencia] (2005). El Taxista Ful. Jo Sol, 2005 [Película]. 87 min., España. Recuperado de: <https://vimeo.com/237135211> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- SUB - Societat U de Barcelona [mazomarzo] (19/06/2013). MACBA: La dreta, l'esquerra i els rics, documental [Documental]. Tere Badia, Octavi Comeron, Jorge Luis Marzo, Montse Romani, Guillermo Trujillano, 2011-2013. España. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=r9OEcEXdtU8> (consultado por última vez el 28/07/2018).
- SUCARI, J. (30/11/2013) La lucha por el espacio urbano. [Archivo de video – documental] Area de Televisión. Televisión de Cataluña (TV3), 2006, 59 min. 30 sec., (Catalán). Recuperado de: <https://vimeo.com/80677621>(consultado por última vez el 28/07/2018).
- VILA, N. [Nuria Vila] (2002). Guerrilla de la comunicación: uno de cada diez dentistas recomienda chicles con azúcar [Archivo de vídeo]. Recuperado de: https://archive.org/details/Guerrilla_de_la_comunicacion (consultado por última vez el 28/07/2018).

Páginas electrónicas consultadas

25 de Juny Barcelona: <https://www.nodo50.org/25juniobarcelona/>

A - Infos: <http://www.ainfos.ca/01/apr/ainfos00286.html>

Agit-Pub: <https://agitpub.wordpress.com/>

Archive of Global Protests (APG): <http://www.nadir.org/nadir/initiativ/agp>.

Art GlobalizationInterculturality: <https://artglobalizationinterculturality.com/es/>

Arxiu Limen: <http://www.arxiulimen.com>

Berlin Biennale for Contemporary Art: <http://www.berlinbiennale.de>

Beyond Culture: The Politics of Translation: <http://translate.eipep.net>

Bush Go Home: <https://www.nodo50.org/contrabush/>
Conservas: <http://conservas.tk/> - <http://conservas.tk/notas-para-revolucion/> -
<http://conservas.tk/tacticas/>
Coordinadora contra l'especulació del Raval:
<http://www.sitesize.net/webs/coordinadoraraval/>
Dinero Gratis: <https://sindominio.net/eldinerogratis/>
Documenta: <https://www.documenta.de/>
Eco Action- Ecological Direct Action: www.eco-action.org
El cor de les aparences: manueldelgadoruiz.blogspot.com.es
Enmedio: www.enmedio.info
Esto no es un Museo: <https://estonoesunmuseo.wordpress.com/>
Expósito, Marcelo: marceloexposito.net
flo6x8: <http://flo6x8.com/>
Fòrum Barcelona 2004 <http://www.barcelona2004.org>
Fórum Barcelona: <http://forumbcn2004.org/>
Forumatón: https://sindominio.net/mapas/forumaton/forumaton_home.htm
Fundació Tàpies: <https://www.fundaciotapies.org>
Fundación Betiko: <http://fundacionbetiko.org>
Gran Hotel Barcelona: <http://granhotelbarcelona.blogspot.com.es/p/itinerari.html>
H.I.J.O.S. capital: <http://www.hijos-capital.org.ar/>
Hangar: <https://hangar.org/es/>
Història del Poblenou | Arxiu Històric del Poblenou:
<http://www.arxiuhistoricpoblenou.cat/historia-del-poblenou/>
Indymedia Barcelona: <http://barcelona.indymedia.org>
J25: <http://www.j25.org/>
Jornadas Anticapitalistas: <https://www.nodo50.org/barcelonatremola/>
La bolsa o la vida: <https://www.nodo50.org/bcn01/borsaovida.htm>
La Escocesa: <http://www.laescocesa.org>
Leodecerca: <http://leodecerca.net/>

Les Naus: <http://sindominio.net/lesnaus>
Manifiesto de la Acción Global de los Pueblos:
www.nodo50.org/maast/agp.htm#manifiesto
Marzo, Jorge Luis: www.soymenos.net
Memoria: https://www.nodo50.org/x-files/bcn01/mem_006.htm
MNCARS: <http://www.museoreinasofia.es>
No longer empty: <https://www.nolongerempty.org/exhibition/how-much-do-i-owe-you/>
Nuria Güell: www.nuriaguell.net/
Oficina d'okupació: <https://okupesbcn.squat.net/oficina.html>
Oficina Per l'Okupació:
<https://sindominio.net/okupesbcn/oficinadokupacio/es/inicio.html>
Party & Protest: <http://www.urban75.org/photos/protest/index.html>
Peoples Global Action: <https://www.nadir.org/nadir/initiativ/agp/en/>
Pep Dardanya: <http://www.pepdardanya.com/>
PHRP: Xarxa de Promoció del habitatge Realment Public. <https://sindominio.net/phrp/>
(consultado: 10/01/2018, página electrónica en proceso de desactivación).
REG/AC: <http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/>
Republicart: <http://www.republicart.net>
Revista Masala: <http://masala.cat/>
Rojo y Negro: <http://www.rojoynegro.info/>
Roulotte Magazine: <http://www.roulottemagazine.com>
Salvem Can Ricart: salvemcanricart.blogspot.com.es
Sindominio.Net: <http://www.sindominio.net>
Sitesize: <http://www.sitesize.net/>
Take The Square: <http://takethesquare.net>
Transform: <http://transform.eipcp.net>
Unthinking respect for authority is the greatest enemy of truth: <http://www.infoshop.org/>
Urban Prankster: <http://www.urbanprankster.com/>
Xnet: <https://xnet-x.net/>

Archivos de imágenes en internet

Artmani (2001): <https://sindominio.net/fiambrera/web-agencias/paginas/index/indexartmani.htm>

Carlie X - Claremont Road:

<https://www.flickr.com/photos/littletrampvgreatdictator/albums/72157594578920776>

Cultura Lliure: <https://www.flickr.com/people/culturalliure3/>

Flikr de Leónidas Martin: - <https://www.flickr.com/photos/leodecerca/581336768/>

Flikr de Oriana Eliçabe [orinomada]:

https://www.flickr.com/photos_user.gne?path=orianomada&nsid=&page=96&details=1

https://www.nodo50.org/x-files/bcn01/net_art_i.htm

https://www.nodo50.org/x-files/bcn01/rev2001_i.htm

https://www.nodo50.org/x-files/bcn01/x_files_i.htm

https://www.nodo50.org/x-files/x_files_index.htm

NET ART (2001) (consulta de imágenes relacionadas con el movimiento antiglobalización en Barcelona) recuperado de:

Vedets Army : www.flickr.com/photos/culturalliure2

Lista de imágenes

- Figura nº 1: Foto de autor desconocido, Fotografía del primer debate presidencial que fue televisado entre John F. Kennedy y Richard M. Nixon, Chicago el 26/10/1960, estudio de la CBS (Lemelson Center, 18/10/2012). Recuperado de: <http://invention.si.edu/debating-candidates-family-style> (Consultado por última vez el 09/09/2018)
- Figura nº2: Constant Nieuwenhuys, 1963, New Babylon colección MACBA. Recuperado de: <https://www.macba.cat/es/new-babylon-3207> (Consultado por última vez el 09/09/2018)
- Figura nº 3: Foto de Hulton Getty, 1969, Amsterdam. Lennon y Ono en su performance: Peace. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/mar/24/lennon-ono-bed-in-40-years> (Consultado por última vez el 09/09/2018)
- Figura nº 4: Foto de Yoko Ono, 1969, Times Square, Nueva York, “War is over! (If you want it)” - Valla publicitaria. Recuperado de: <https://emmatrinidad.wordpress.com/2014/04/24/yoko-ono/> (Consultado por última vez el 09/09/2018).
- Figura nº 5:- Imagen de La Vanguardia, 09/09/1984. La Barcelona histórica camino a la rehabilitación. Recuperado de: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1984/09/09/pagina-39/32848045/pdf.html> (Consultado por última vez el 09/09/2018)
- Figura nº 6: Foto autor desconocido. Fachada del centro Cros10, en Barcelona en Ayllon, D., 07/12/2014, *La marea*. Recuperado de: <https://www.lamarea.com/2014/12/07/el-movimiento-okupa-cumple-30-anos/> (Consultado por última vez el 21/07/2018)
- Figura nº 7: Foto Jordi Tarrés. La repressió no frenará la okupació, Col·lectiu Cruilla en Illacrua, núm 39, contraportada, 1996.
- Figura nº 8: Foto autor desconocido, s.f. Un squat café en Inglaterra. Anarchist Teapot Mobile Kitchen. Recuperado de: <http://www.eco-action.org/teapot/assets/mac-dons.gif> (Consultado por última vez el 24/11/2017)
- Figura nº 9: Foto de Andrew Testa, 1995.

- Figura nº 10: Figura nº 10: Cartel del taller: *De la Acción Directa como una de las Bellas Artes* (Fiambarrera Obrera, 2000). Recuperado de: <https://sindominio.net/fiambarrera/imagfiamberras/cartelacciondirecta.jpg> (Consultado por última vez el 14/09/2018)
- Figura nº 11: Cartel para el bar comedor Agencia Espacial. Amural.info, 2001. Recuperado de: <http://amural.info/wp-content/uploads/2012/04/22.jpghttp://amural.info/?p=307> (Consultado por última vez el 24/11/2017)
- Figura nº 12: Cartel para el bar comedor Agencia Espacial, Amural.info, 2001. Recuperado de: <http://amural.info/wp-content/uploads/2012/02/116.jpg> (Consultado por última vez el 23/05/2018)
- Figura nº 13: Foto de autor desconocido en Benavent, A., 2013, A*Desk, imagen anteriormente disponible en: <http://www.a-desk.org/highlights/las-agencias-del-proyecto-a-la.html> (consultado por última vez el 27/10/2016)
- Figura nº 14: Las Agencias, 2001. La costa que nos une es también la que nos separa. Documento, seguramente una octavilla, Colección MACBA. Centre de Estudios y Documentación. Donación de John Zvereff. Recuperado de: https://www.macba.cat/uploads/20151104/A10413_1.jpg (Consultado por última vez el 21/05/2018)
- Figura nº 15: Xnet, s.f. Trabajo colectivo de varios grupos en contra el Fórum de las Culturas, 2004. De què va reamt el Fòrum –. Xnet. Recuperado de: <https://xnet-x.net/de-que-va-realmente-el-forum/> (Consultado por última vez el 18/05/2018)
- Figura nº16: Pateras urbanas, 2004. Cartel de difusión de la Paterada. Indymedia Barcelona. Recuperado de: barcelona.indymedia.org/newswire/display/102895/index.php y www.quesevayantodos.net entre otras páginas webs (Consultado por última vez el 18/05/2018)
- Figura nº 17: Plataforma Colectiva Cultura de Base, 2008. Tabla de espacios de producción artística del Poblenou desaparecidos en el proceso de regeneración urbana del 22@. Cultura de Base. Recuperado de: <http://culturadebase.pbworks.com/f/outside22%40-1.pdf> (Consultado por última vez el 10/05/2018)

- Figura nº 18: Fotos de Oriana Elicabe, 02/12/2006. Cortejo fúnebre de La Makabra. Indymedia Barcelona. Recuperado de: <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/284148/index.php> (Consultado por última vez el 12/07/2018)
- Figura nº 19: Shakletongrup, s.f., Imagen de las zapatillas Keli Finder. Shakleton S.A. Recuperado de: <http://www.shackletongroup.com/es/campanya/keli-finder> (Consultado por última vez el 13/06/2018)
- Figura nº 20: Fotos de Ariadna Pi, 8/04/2005c. Fotografies del bus turístic ocupat. Indymedia Barcelona Recuperado de: <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/169352/index.php> (Consultado por última vez el 20/09/2018)
- Figura nº 21: Autor desconocido, 2005, Cartel MayDay. [Indymedia Barcelona 2005a.] Recuperado de: <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/172082> (Consultado por última vez el 20/09/2018)
- Figura nº 22: Autor desconocido, 2005, Panorámica del MayDay en Barcelona 2005. [Indymedia Barcelona, 2005b]. Recuperado de: http://barcelona.indymedia.org/usermedia/image/13/large/2_pan.jpg (Consultado por última vez el 20/09/2018)
- Figura nº23: Ariadna Pi, 24/05/2015. Imagen de la hoguera de San Juan realizada en el cruce del Paseo de Gracia con la calle Aragón. Facebook. Recuperado de: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10206111130764657&set=pb.1454449880.-2207520000.1528708379.&type=3&theater> (Consultado por última vez el 15/09/2018)
- Figura nº 24: Movimiento en contra del Fórum de las culturas 2004, 2003. Imagen de una pegatina y un cartel producidos por el (Indimedya Barcelona,) Recuperado de: http://barcelona.indymedia.org/?category=forum_2004 (Consultado por última vez el 18/09/2018)
- Figura nº 25: Col·lectiu Cruilla, La repressió no frenarà l'okupació, 1996. Illacrua, núm 39, p. 1,
- Figura nº 26: Foto de autor desconocido, 28/10/1996. “Desokupación del Cine Princesa” El Periódico. Recuperado de: <https://www.elperiodico.com/es/35-aniversario-el->

[periodico/mejores-fotos-desokupacion-cine-princesa.shtml](#) (Consultado por última vez el 18/11/2017)

Figura nº 27: RTS,s.f.a , sin título (14/05/1995) y sin título (23/07/1995). Reclaim the Streets. Recuperado de: <http://rts.gn.apc.org/rtsimage/leaflets/sp1hr.jpg> y recuperado de: <http://rts.gn.apc.org/poster2.htm> respectivamente. (Consultado por última vez el 26/10/2017)

Figura nº 28: RTS, s.f.b Cartel de la fiesta en la calle en Berlín, Alemania, 29/09/1998. Reclaim the Streets. Recuperado de: <http://rts.gn.apc.org/poster5.htm> (Consultado por última vez el 26/10/2017)

Figura nº 29: RTS, s.f.c. Primera y segunda versión de octavillas de la fiesta en Nottingham, Inglaterra, 19/09/1998. Recuperado de: <http://rts.gn.apc.org/poster6.htm> y recuperado de: <http://rts.gn.apc.org/rtsimage/leaflets/9809not2.gif> respectivamente. (consultado por última vez 27/10/2017)

Figura nº 30: RTS, s.f.d. Intervención en la valla publicitaria de la compañía Ford en Londres (RTS, s.f.) Recuperado de: <http://rts.gn.apc.org/ka.htm>, (Consultado por última vez 10/10/2017)

Figura nº 31: Mapa crítico de la reforma urbana en el Raval producido por Sitesize (Sitesize, s.f.) Recuperado de: <http://sitesize.net/webs/coordinadoraraval/mapas%20de%20conflictos/p0.pdf> (Consultado por última vez 12/11/2017)

Figura nº 32: MACBA, s.f.,h. Programa del taller: La Acción Directa como una de las Bellas Artes. MACBA. Recuperado de: <http://www.macba.cat/es/de-la-accion-directa-considerada-como-una-de-las-bellas-artes>, (consultado por última vez el 21/09/2018)

Figura nº 33: Fotos de autor desconocido, 2001 [Nodo50, 2001a]. El kualtelillo, Nodo50. Recuperado de https://www.nodo50.org/x-files/bcn01/x_files_172.htm (consultado por última vez el 21/09/2018)

Figura nº 34: Nodo50, 2001b. Invitación a participar en la acción La Vida o La Bolsa de Las Agencias. Nodo50. Recuperado de: <https://www.nodo50.org/invisibles/barcelona.htm> (consultado por última vez: 20/10/2018)

Figura nº 35: Nodo50, 2001c. Postal de invitación a participar en la acción La Vida o La Bolsa de Las Agencias. Nodo50. Recuperado de: <https://www.nodo50.org/invisibles/barcelona.htm> (consultado por última vez: 20/10/2018)

Figura nº 36: Fotos de autor desconocido, 2001, [Nodo50, 2001d] Imágenes de la Reclaim the Streets en Barcelona, Nodo50. Recuperado de: http://www.barcelona.indymedia.org/front.php3?article_id=1381 (consultado por última vez 27/07/2017).

Figura nº 37: Fotos de autor desconocido, 2001, [Nodo50, 2001e] Imágenes de la manifestación en los Jardinetes de Gracia y en el Paseo de Gracia. Nodo50. Recuperado de: <https://www.nodo50.org/invisibles/barnaBM2/home.htm> (consultado por última vez: 20/10/2018)

Figura nº 38: Fotos de la manifestación de los invisibles de camino a la Bolsa de Barcelona (ibídem)

Figura nº 29: Nodo50, 2001f. Elaboración de billetes por el colectivo Dinero Gratis, Nodo50. Recuperado de: https://www.nodo50.org/x-files/bcn01/net_art_074.htm, https://www.nodo50.org/x-files/bcn01/net_art_011.htm (Consultado por última vez 21/02/2018).

Figura nº 40: Nodo50, 2001g. Octavillas elaboradas por Dinero Gratis, Las Agencias, Nodo50,. Recuperado de: https://www.nodo50.org/x-files/bcn01/net_art_005.htm (Consultado por última vez 21/02/2018).

Figura nº 41: Nodo50, 2001h. Campaña contraconferencia 2001. Nodo50. Recuperado de: https://www.nodo50.org/x-files/bcn01/net_art_009.htm (Consultado por última vez 21/02/2018).

Figura nº 42: Nodo50, 2001h. Diferentes carteles de la contraconferencia 2001.(Ibídem)

Figura nº 43: Nodo50, 2001i. Cartel. Nodo50. Recuperado de: https://www.nodo50.org/x-files/bcn01/net_art_087.htm (Consultado por última vez 21/02/2018).

- Figura nº 44: Nodo50, 2001j. Cartel Border Camp, Las Agencias, Nodo50. Recuperado de: https://www.nodo50.org/x-files/bcn01/net_art_013.htm (Consultado por última vez 21/02/2018).
- Figura nº 45: Nodo50, 2001k. Imagen Deportación Class, Nodo50. Recuperado de: https://www.nodo50.org/x-files/bcn01/net_art_016.htm (Consultado por última vez 21/02/2018).
- Figura nº 46: Nodo50, 2002a. Imagen de \$Iberia: vuela sin billete y sin papeles. Nodo50. Recuperado de: https://www.nodo50.org/x-files/kk/kk_022.htm (Consultado por última vez 21/02/2018).
- Figura nº 47: Nodo50, 2001L. Octavillas de difusión de la manifestación en Génova con los trajes de Pret-à-Revolver, Las Agencias. Nodo50, 2001L. Recuperado de: https://www.nodo50.org/x-files/bcn01/net_art_022.htm (Consultado por última vez 21/02/2018).
- Figura nº 48: Nodo50, 2001m. Tergiversación, Combate gráfico. Nodo50. Recuperado de: https://www.nodo50.org/x-files/bcn01/net_art_086.htm (Consultado por última vez 21/02/2018).
- Figura nº 49: Cartel (Nodo50, 2001n). Recuperado de https://www.nodo50.org/x-files/bcn01/net_art_044.htm (Consultado por última vez 21/02/2018).
- Figura nº 50: Nodo50, 2001°. The Barbie liberation, Las Agencias. Nodo50. Recuperado de: https://www.nodo50.org/x-files/bcn01/net_art_081.htm (Consultado por última vez 21/02/2018).
- Figura nº 51: Foto autor desconocido, 2001 [Nodo50, 2001p] El ShowBus el 24/06/2001 en plaza Catalunya, Las Agencias. Nodo50. Recuperado de: https://www.nodo50.org/x-files/bcn01/x_files_020.htm (Consultado por última vez 21/02/2018).
- Figura nº 52: Foto autor desconocido, 2001 [Nodo50, 2001q] Asamblea, plaza Catalunya 24/06/2001. Nodo50. Recuperado de: https://www.nodo50.org/x-files/bcn01/x_files_018.htm (Consultado por última vez 21/02/2018).

- Figura nº 53: Foto autor desconocido, 2001 [Nodo50, 2001u] Imágenes de la asamblea detrás del MACBA el 24/06/2001. Nodo50. Recuperado de: https://www.nodo50.org/x-files/bcn01/x_files_014.htm (Consultado por última vez 21/02/2018).
- Figura nº 54: Publicación de Alba Benavent en A*Desk, 2013. Publicación retirada de la red. (Detalles: por favor consultar lista de referencias)
- Figura nº 55: Conservas, 2009. Octavilla del festival Inn Motion 2009. Conservas. Recuperado de: <https://innmotion09.conservas.tk/wp-content/uploads/pdf/flyercast.pdf> (Consultado por ultima vez el 04/04/2018)
- Figura nº 56: Conservas, s.f. Cuestionario sobre la nueva ordenanza cívica. Conservas. Recuperado de: barcelona.indymedia.org/usermedia/application/7/cuestioCAST.pdf (Consultado por ultima vez el 04/04/2018)
- Figura nº 57: Fotos de autor desconocido, 2002 [Nodo50, 2002b] Presentación de la marca Yomango. Nodo50. Recuperado de: <https://www.nodo50.org/x-files/imago/kk/yomangotp8r0m.jpg> (Consultado por ultima vez el 04/04/2018)
- Figura nº 58: Banka Rota, 2004. Cartel de actividad en el Forat de la Vergonya. Indymedia Barcelona. Recuperado de: <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/133776> (Consultado por última vez 06/09/2018)
- Figura nº 59: Asamblea de okupes, 2006. Octavilla de la asamblea de okupas de Barcelona. Okupesbcn. Recuperado de https://okupesbcn.squat.net/triptico_web_cara_b.png (Consultado por última vez 06/09/2018)
- Figura nº 60: Miles de Viviendas, 2007. Imágenes de la asamblea de vecinos después de la reocupación de Miles de Viviendas en la Barceloneta. Indymedia Barcelona. Recuperado de: <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/307185> (Consultado en 11/04/2018)
Se pueden consultar muchas fotos de Miles de viviendas en el Flickr Unipirata: <https://www.flickr.com/groups/unipirata/pool/with/611541031/> (Consultado en 11/04/2018)
- Figura nº 61: PHRP, s.f.a. Texto y Cartell. Xarxa de Promoció d'Habitatge Realment Públic. (página electrónica en proceso de desactivación, imagen no disponible actualmente,

recuperado de: <https://sindominio.net/phrp/index09b809b8.html?q=ca/image/tid/13/>
(Consultado en 30/07/2018)

Figura nº 62: PHRP, s.f.b. Pancarta. Xarxa de Promoció d'Habitatge Realment Públic. (página electrónica en proceso de desactivación) Recuperado de: <https://sindominio.net/phrp/>,
(Consultado 30 jul 2018)

Figura nº 63: Foto Oriana Elicabe en Elicabe, 2006. Footing contra el Mobbing y Jornadas contra la Ordenanza Cívica. Indymedia Barcelona. Recuperado de <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/254562> (Consultado por última vez 16/04/2017)

Figura nº 64: Outside22@, 2008. Octavilla de la convocatoria en contra del festival Inside 22@. Outside22@. Recuperado de: <http://outside22.blogspot.com/>, 3/11/2008) (Consultado por última vez 16/04/2017)

Figura nº 65: Indymedia Barcelona, 2003. Publicación en Indymedia Barcelona. Indymedia Barcelona. Recuperado de: <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/61214>
(Consultado por última vez 16/04/2017)

Figura nº 66: Indymedia Barcelona, 2004a. Publicación en Indymedia Barcelona. Indymedia Barcelona. Recuperado de: <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/67594>
(Consultado por última vez 19/04/2017)

Figura nº 67: Indymedia Barcelona, 2004b. Publicación en Indymedia Barcelona. Indymedia Barcelona. Recuperado de: http://barcelona.indymedia.org/newswire/display_any/66
(Consultado por última vez 16/04/2017)

Figura nº 68: mapa contra el fórum, 2004. Reproducción de la publicación en Indymedia Barcelona. Indymedia Barcelona. Recuperado de :
<http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/79157> (Consultado en 11/04/2018)

Figura nº 69: Forum Barcelona 2004, 2004. Octavilla producida por el movimiento anti-Fórum. Indymedia Barcelona. Recuperado de:
http://barcelona.indymedia.org/usermedia/image/9/large/invitacio_indra.png (Consultado en 11/04/2018)

- Figura nº 70: Colchoneter@, 2004. Imágenes de la Paterada. Indymedia Barcelona. Recuperado de: <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/106722> (Consultado por última vez 12/10/2017)
- Figura nº 71: Indymedia Barcelona, 2005. El MACBA museo, institución “neutra?”. Indymedia Barcelona. Recuperado de: <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/175934> (Consultado por última vez el 15/09/2018)
- Figura nº 72: Indymedia Barcelona, 2005. indymedia: mesures d'autodefensa. Indymedia Barcelona. Recuperado de: <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/89606> (Consultado por última vez el 15/09/2018)
- Figura nº 73: Lamarea, 2006. Octavilla de difusión de la manifestación del lunes 16 de octubre de 2006 en la plaza St. Jaume por el motivo de la cumbre europea de la vivienda. Lamarea. Recuperado de: <https://lamarea.wordpress.com/2006/10/14/no-vas-a-tener-una-casa-en-la-puta-vida/> (Consultado por última vez el 15/09/2018)
- Figura nº 74: Cultura Lliure Flickr, 2006. Imagen de la preparación de las vedetes army. Imagen de la okupación del teatro Arnau e imagen de la manifestación por la cultura libre delante del teatro El Molino. Cultura Lliure Flickr. Recuperado de: <https://www.flickr.com/photos/culturalliuere3> (Consultado por última vez el 15/09/2018)
- Figura nº 75: La gallina, 2005. Una noche en la ópera, acción de Ariadna Pi en el Gran teatro del Liceo. Indymedia Barcelona. Recuperado de: <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/217844/index.php> (Consultado por última vez el 15/09/2018)
- Figura nº 76: Foto Quim Roser en Tramullas, 2006. Fiesta de pijamas en la tienda Ikea organizada por Ariadna Pi El Periódico p 29.
- Figura nº 77: Ciutatsocasionals, s.f. Captura de pantalla de Situacions Barcelona en la página electrónica del proyecto Pos-i City comisariado por Martí Perán. Recuperado de: <http://www.ciutatsocasionals.net/proyectos/50situaciones/index.htm>

VIII. Apéndices

i. Entrevistas

Entrevistado: Antonio López (identidad falsa, testimonio anónimo) (A)
Entrevistadora: Gisele Freyberger (G)
Fecha: 14/07/2016

G: ¿Puedes explicar el Ariadna Pi desde dentro? Entiendo, por lo que me explicaron, que eras del núcleo de la organización.

A: No sé si puedo hablar de este tema. Yo pensaba que íbamos hablar de Las Agencias, porque, digamos, individualmente, así sin consultar con el resto de Ariadna Pi me parece...no lo sé, vamos, tendría que consultarlo con otra gente, porque nosotros tenemos un pacto con respecto a esto, si ahora lo rompo, eso...

G: Bueno, si tienes este pacto, no quiero que lo rompas. Dentro de este pacto, ¿hay cosas que puedas hablar?

A: Puedo hablar, pero no como parte involucrada teóricamente de la situación, digamos. Para mi Ariadna Pi muere porque se convierte en un espectáculo de arte activista, o sea, una vez que surge en este contexto, la mata. Pero más allá, para hablar de Ariadna Pi, tengo que poder hablar e igualmente nos hemos peleado mucho con el Manel porque él lo hace, habíamos quedado que él no lo podía hacer y no voy ser yo quien lo haga, ¿sabes? Jejeje... Manel no me dijo que íbamos hablar de Ariadna Pi, me dijo que íbamos hablar de Agencias que es un proceso que yo estuve cerca, pero bueno.

No estoy autorizado a hablar.

G: ¿Entonces estabas involucrado en Las Agencias? Esto no lo tenía presente.

A: Las Agencias surge en un determinado contexto social y político y está muy vinculado a la universidad, a determinados profesores universitarios como Santiago López Petit, Delgado no tanto, pero sí, la área de filosofía. La gente que estábamos estudiando y que teníamos algunas inquietudes formábamos parte del mismo caldillo social que creó el proyecto de Agencias.

Involucrado en lo que luego fue la gente que lo constituyó, no, porque eso generó una división dentro de parte de los movimientos en aquella época estudiantiles o de protesta contra el Banco Mundial, lo que era el movimiento de resistencia global en aquella época. Entonces, bueno, Agencias se constituyó con un apoyo importante por parte de la administración a través del MACBA, alguna gente consideramos que este apoyo iba a desvirtuar la propia apuesta de Agencias, aunque éramos muy amigos y teníamos mucha proximidad con gente que estaba en el colectivo de Agencias, teníamos, digamos, una proximidad crítica. Por tanto, no podría considerarme parte de Las Agencias, pero sí parte de la gente que la formó.

G: ¿Estabas en el kuartelillo, trabajando junto con Leónidas, Jordi Claramonte y esta gente?

A: Sí, yo estaba en una cooperativa de lo que llamábamos de acción cultural que tenía diferentes patas, una pata era la investigación, otra pata había video artistas, otra era diseñadores gráficos, otra era fotografía y tal... Entonces los diseñadores gráficos que trabajaban conmigo fueron los que formaron Agencias. Digamos la parte de diseño gráfico, que era muy importante, que era Leónidas, [no se entiende] y Oriol Martí creo que se llamaba el otro. Había Oriana, que era fotógrafa, toda esta gente teníamos relaciones profesionales, digamos, además de opción política, estábamos permanentemente en contacto. Con una proximidad cotidiana. Yo ayudé en algunas de las campañas como la revista que se publicó que se llamaba *Està tot fatal*.

G: ¿Cómo era la relación con los movimientos sociales?

A: Esta es una pregunta clave. Ambigua, o sea, la gente que estaba en Las Agencias venía de diferentes lugares socialmente hablando, algunos venían de determinadas líneas, como por ejemplo la lucha contra el servicio militar, uno de los movimientos más importantes después del franquismo, donde se reactivan determinadas cuestiones políticas. Otros venían del mundo de la especulación artística, del arte. Y otros eran profesionales que estaban empezando, que estaban terminando de estudiar o empezando a buscar vías profesionales y tal. Entonces, esta mezcla interesante generó a su vez una serie de conflictos, por decir así, internos. Sobre todo, en lo que podría ser los grupos “más artistas” y los más activistas. Hubo una parte del activismo que no aceptó a ... este arte activista. O, de nuevo, a la emergencia de este arte activista.

G: ¿Qué parte?

A: Grupos que, digamos, llevaban ya una larga trayectoria de luchas en Barcelona y que tenían sus maneras de hacer y que tenían sus propias estructuras, por ejemplo, de comunicación, de difusión de actividades, de sus maneras de funcionar, de sus asambleas y sus lugares. Muchos, alrededor de los espacios okupados, los espacios liberados, que no veían con buenos ojos, digamos, el aterrizaje de una Agencia Política que estuviera auspiciada por la administración pública. Entonces, básicamente, este era el tema.

G: ¿Cuáles eran estos movimientos que eran críticos con Las Agencias?

A: Bueno, buena parte del movimiento okupa, parte del entorno anarquista, en aquella época los anticapitalistas, fue muy crítica con Las Agencias. Incluso dentro de los propios movimientos, de los propios grupos, había diferentes maneras de entender lo que significó Agencias, fue una cosa importante desde el punto de vista de un devenir político, porque era la primera vez que dentro de esos grupos... Ahora creció mucho

todo eso, pero en aquella época estaban muy minimizados, eran grupos que, no te diría que era todo en la clandestinidad, pero sí que tenía un especial celo por dinámicas de seguridad, por determinadas dinámicas de estar expuesto en los medios, por ejemplo, con determinadas dinámicas que tenían que ver con ser objeto de estudio u objeto de creación artística, etcétera, etcétera, muy recelosos de todo eso. Y Las Agencias era, al contrario, era sobretodo una máquina de difundir, de comunicar y difundir.

Ahí hubo un choque entre parte de estos colectivos que tenían unas maneras, que no son solo okupas, anarquistas o anticapitalistas en general, incluso dentro del movimiento antimilitarista que te comentaba, entre los movimientos ecologistas había una parte que no veía, que no veía limpio, por decirlo así, o que tenía ciertas reticencias a que hubiera un colectivo que se relacionaba con todos estos colectivos que se alimentaba de estas luchas, para luego convertirlas en campañas de difusión u objetos de exposición, por decir así, artística y además financiado por parte de la administración pública. Porque estos colectivos creían que a la administración pública no se tenía que pedir ningún tipo de financiación. Ese era el conflicto digamos.

G: Tengo entendido que el movimiento okupa se dividió un poco en este conflicto.

A: Totalmente, de hecho eso es una consecuencia de todo aquél conflicto, digamos, esa división en las asambleas okupas de Barcelona, porque esa nueva manera de hacer política más abierta que propone Agencias tiene una inmediata repercusión dentro del movimiento okupa que se divide por una cuestión que tiene mucho que ver con la estética, digamos, hay una parte del movimiento okupa, gente joven que proviene de todo este tipo de luchas del movimiento de resistencia global 2000, 2001, 2002, que lo que hace es buscar la manera de cambiar la forma de comunicar que tiene el movimiento okupa, empiezan a huir del color negro, a huir del símbolo okupa tradicional, a huir de ciertas maneras de encarar las acciones en la calle, pasan de una dinámica de confrontación con la policía, de ataque al mobiliario público, a unas

dinámicas más festivas, más coloristas digamos, pasa del negro a la multitud de colores, por decirlo así. Eso genera una división dentro del movimiento okupa que, digamos, ha perdurado hasta hoy.

Buena parte de esa gente, esa gente que propuso otras maneras de hacer dentro de la okupación, lo que se llamaba el PHRP, Promoció d'Habitatge Realment Públic, era este tipo de guerrillas de la comunicación que tenían que ver con suplantar campañas institucionales, utilizar las mismas estéticas en los carteles, en la difusión ha utilizado el ayuntamiento para promover viviendas de uso social digamos, alquileres sociales, que promovía la okupación con toda esta estética. Esto fue una ruptura. Toda esta gente ahora está en el gobierno de la ciudad. O sea, que, en su trayectoria, digamos, les ha llevado también a las instituciones. Cosa que de alguna manera avala a la otra parte dentro de la okupación que les criticaba, y les acusaba que lo que ellos querían hacer era una carrera política institucional, es interesante eso.

G: ¿Alguna cosa más como teórico me puedes decir sobre Ariadna Pi?

A: Ariadna Pi es un movimiento que surge en un determinado momento desde la Universidad, igual que esos otros. Desde filosofía, antropología, historia, digamos, todo ese caldillo. Parecido al inicio de Agencias en ese sentido, pero con una voluntad totalmente distinta que era, justamente, no comunicar. O sea, no difundir, no exigir. Se funcionaba sobre una acción y un texto de comunicación de la acción y que ya no hubiera más discurso, que ya no hubiera más relatos, ni por parte de artistas, ni de la prensa, ni científicos, ni... esa era su... En ningún caso se presentaba como un colectivo. Ariadna Pi nunca se auto reconoció como un colectivo. No quería difundir, no quería comunicar.

G: ¿Pero quería salir en los telediarios?

A: Ni en los telediarios. Aquí había un conflicto interno también. Había una gente que estaba más porque la prensa estuviera muy presente y otra gente que no lo veía tan claro.

G: Algunas acciones son muy mediáticas.

A: Sí, pero tenía su propio equipo de grabación. Era una época en que todavía internet era diferente de ahora y una de las cosas que creo que Ariadna Pi innovó fue grabar sus acciones desde cámaras de confianza como Isi, en aquel momento de confianza, y difundirlas desde internet, pero no como Ariadna Pi, si no como...

Había una relación muy estrecha entre estos tipos de colectivos: Ariadna Pi, Magdalenes, Agencias. Por eso te digo era parte de una misma familia política que tenía mucho que ver con la Universidad, Filosofía, Historia, Antropología: eran profesores, eran alumnos.

G: ¿Este caldillo se desactivó?

A: Fue creciendo y fue cambiando, yo no creo que se desactivara, porque luego tuvo continuidades a muchos niveles, fueron proyectos de comunicación o de contra información, como la revista La Directa, por ejemplo, que en aquella época nace.

Porque al principio en el año 2000, 2001, lo que se podría considerar activismo anticapitalista por hablar en un sentido muy amplio, era muy poca gente, muy poca gente, porque todo el mundo estaba miope, cuando te digo este caldillo, es que, claro, ahora se habla mucho más de la crítica del capitalismo, contra la Europa del capital, los bancos, pero en aquella época criticar el capitalismo así en sentido amplio, era raro, era poca la gente y tenía mucho que ver con el movimiento okupa.

Y después, con lo que significó el movimiento de resistencia global y en Barcelona, Agencias. Pero, el problema que tenía una propuesta como Agencias era que se consideró también que se venía más del mundo artístico y que no tenía esa incidencia

dentro del mundo artístico. Eso también pasó, por ejemplo, Claramonte era de Madrid, no tenía una trayectoria política aquí. En Barcelona hay una cierta cerrazón entre las familias políticas, no es fácil, digamos, venir sin una trayectoria, sin un aval político, e intentar sentar cátedra en el movimiento, en los movimientos, entonces la gente lo mira todo con desconfianza, que es una cosa muy catalana también. Muy desconfiado el catalán. Eso también es parte del ámbito político de aquí.

Ahora no sé qué será de la vida de Claramonte, pero Marcelo Expósito que también fue uno de los que promovió mucho eso en Barcelona, era una persona que aquí no tenía ningún tipo de... No tenía contactos en los ámbitos activistas. Entonces se agarraron mucho a lo que habían conseguido desde el MACBA, que era un proyecto de arte político que de repente fue dotado de mucho dinero para lo que en aquella época el entorno activista estaba acostumbrado a manejar económicamente. Entonces, toda esa opulencia que tuvo el proyecto de Agencias desde el punto de vista económico, también le generó desconfianza.

Tenía mucha capacidad para hacer cosas, para editar revistas, para hacer campañas. Me recuerdo para hacer incluso un pase de modelos de Pret-à-Revolver que era... Pero también les genero una cierta distancia con parte importante del movimiento político anticapitalista en Barcelona, ¡de los que a la vez se nutrían! O sea, era un tema muy curioso eso, porque ellos necesitaban de los movimientos para hacer sus campañas y parte de los movimientos no querían ser objeto de sus campañas. Entonces, ahí era toda una especie de cosa rara, pero bueno, yo creo que igual, interesante, que hay mucha gente ahí que se politizó, que aprendió, que...

Ariadna Pi no tiene... O sea, parte de la misma, del mismo caldillo que te hablo, del mismo entorno político, muy mediatizado por la Universidad, pero sin esas intenciones, sin ningún tipo de recurso económico, sin ningún tipo de alianza con la administración pública y sobretodo sin la voluntad de, digamos, crear campañas de comunicación, que es lo que Agencias básicamente hacía.

O sea, Ariadna Pi se basaba en el secreto. La no transmisión de... O sea, funcionaba como una sociedad secreta. O sea, claro, si tú me preguntas, yo me

comprometí con una serie de gente a no hablar de ello, entonces cumplo ese compromiso. Hubo gente que, pese al compromiso, utilizó Ariadna Pi como una herramienta para promover sus carreras profesionales, sus trayectorias como artistas, como creadores, como video artistas o como lo quieras llamar...

G: Esa también fue una cuestión.

A: Por eso fueron expulsados del colectivo, eso resintió mucho el colectivo, porque era un colectivo basado en la confianza mutua. Que gente se pasara por el forro lo que era uno de sus lazos fundacionales, pues acabó erosionando el conjunto del colectivo.

G: Perdona, es que preparé la entrevista pensando en Ariadna Pi y ahora no sé qué preguntarte para aprovechar el tiempo del que dispones.

A: Ya, ya, lo siento... pero Manel, te lo juro, me ha dicho, no, Agencias y tal, porque él sabe perfectamente, yo he discutido un mogollón con él sobre eso...

G: no te preocupes. Hablamos un poco del mapa que se creó en contra del Fórum de las Culturas.

A: Yo creo que todo lo que se generó es muy bueno, es muy útil, ¿eh?, no creo que no... Lo que pasa que también que ese nuevo enfoque sobre el ámbito político y sobre cómo había que crear las campañas, debilitó a una parte que llevaba ahí, digamos, la parte más purista, la más tradicional, por decirlo así, y lo debilitaba por eso, porque no supieron encajar bien las dos partes, digamos.

G: ¿Cuáles eran los colectivos más tradicionales que se debilitaron?

A: La asamblea okupa de Barcelona, y buena parte del entorno anarcosindicalista.

(Hablamos de algunos temas no relacionados a la investigación, y nos despedimos).

Entrevistado: Jordi Claramonte (J)
Entrevistadora: Gisele Freyberger (G)
Fecha: 11/03/2016

(realizada por Skype entre Barcelona y Madrid)

G: Entonces quería que me contaras un poco cómo empezó la Fiambrera Obrera, cómo fuiste a parar al MACBA y después Las Agencias, esta historia.

J: Es una historia muy orgánica y muy fácil de entender. La gente de mi generación, pues, aparte de estar implicada en el movimiento ecologista fundamentalmente, y vecinales... Es decir, había un frente muy concreto en España que era la lucha contra el ejército franquista, era la última institución del gobierno de Franco, de la dictadura que había quedado sin tocar prácticamente. De hecho, habían hecho un golpe de Estado en España en el 81 y apenas cinco o seis años más tarde, en el 86, 87, me tocaba ser recluta de ese ejército a mí y a toda la generación que era más mayor que yo.

Entonces claro, a la raíz del golpe de estado del 81, y hubo otro intento en el 83 que estuvo a punto de triunfar también, por eso evidentemente era una prioridad política para la gente de mi generación hacer frente al ejército, y decir que no queríamos servir en ese ejército, pues era un ejército fascista, lógicamente, con unos mandos, unos generales y tal, directamente puestos por Franco, era una pelea dura.

Ahora lo cuentas y parece que sea una cosa así, medio *hippie*, así, paz, amor y tal. Pero, no, ¡no! [risas] era una cosa muy seria en el sentido que en el 81 hubo gente, vecinos míos, que yo vi, que hacían las maletas para irse del país. La gente todavía tenía las cosas muy frescas. Entonces en ese frente fue una pelea dura porque siendo como era una disidencia política el gobierno español reaccionó, el gobierno socialista, del PSOE en concreto, reaccionó metiendo a la cárcel la gente, a las primeras oleadas de insumisos, que se le llamó a la gente. Se les metía en la cárcel, bueno, era durante dos

años y cuatro meses que no es que sea una gran condena, pero, vaya, [risas] era una putada, pero sobretodo te metían o no en la cárcel...

A mí no me tocó ir a la cárcel, porque se encontró el gobierno que eran miles y miles de jóvenes que tenían que ingresar en prisión y era un problema sociológico y casi logístico, pues lo que hicieron fue condenarnos a 14 años de inhabilitación, durante los cuales no podíamos trabajar para el Estado, ni podíamos tener becas de investigación los que eran profes. Yo estudié filosofía: pues que no te dejaban ser profesor, A ver, ¿de qué vas a trabajar? [risas]. Era así, una especie de muerte civil.

Te cuento todo eso porque en ese contexto fue en el que yo conocí a mis dos compañeros de la Fiambrera. Después éramos mucha más gente, pero las tres primeras personas que estábamos en la Fiambrera los conocí en el contexto de esta movilización por la insumisión. Te cuento también, y es importante, porque las consecuencias eran realmente duras en el ámbito personal para los que nos implicábamos, que no era un activismo de fin de semana. Una cosa que, si te implicabas, ¡en mi caso eran 14 años de muerte civil!, en los que no podías tener beca alguna ni hacer vida como investigador.

Lógicamente era un compromiso duro porque tenías que asumirlo y ahí ibas en el sentido que lo asumías y comías las consecuencias también era muy importante difundir bien aquello que estabas haciendo. ¡Y ahí es donde aparece el arte! El arte activista tal cual entendemos la gente de mi generación, hablo de la gente que teníamos 20 años a principio de los 90, tal como entendíamos el activismo ahí, de nuevo no era una cosa de postureo, una cosa que estuviera más o menos de moda. No estaba de moda. Era algo realmente peligroso, trascendental para nuestras vidas, serio y que necesitaba de mucha implicación. Cuando empezamos a descubrir el arte lo hacíamos porque luego nos dimos cuenta que con ello podíamos llegar a los medios de comunicación que nos estaban ignorando masivamente de un modo muy claro. O sea, que ahí hay una motivación muy pragmática, evidente, en el sentido de intentar hacer llegar a los medios de comunicación, a la sociedad, cuando se nos está tapando continuamente. Con la llegada del PSOE nos tapaba la izquierda y obviamente nos tapaba también la derecha. No le gustábamos a nadie. Había que romper esa barrera y el arte, o los lenguajes

artísticos, demostraron ser una gran idea para hacerlo, ese es un primer gran nivel de motivación para ser pragmáticos. Pero en seguida descubrimos un otro nivel de motivación que tiene que ver con lo que aprendimos con los zapatistas, con toda la gente que se andaba movilizandando en México.

Es que los lenguajes artísticos, además de ser efectivos, permitían tener un discurso político mucho más complejo, porque introducían la ironía, introducían el juego, introducían incluso el auto cuestionamiento, o sea, que rompían un poco lo que era esa especie de pesadez ideológica de buena parte de la tradición comunista, más de aparato, con la cual no nos sentíamos identificados tampoco en términos generacionales. Por el tipo de cabeza que teníamos que estaba más cerca del Dadá, de Tristan Tzara, que de Lenin, de alguna manera era otro tipo de cosa y el arte de nuevo nos permitía no solamente ser efectivos, sino pasárnoslo bien. Y no solo pasárnoslo bien, sino generar un discurso político mucho más complejo.

Insisto en esas tres cosas: la necesidad de ser efectivos en términos prácticos, comunicativos, las ganas de pasárnoslo bien también, hay que decirlo, reírnos, y construir un discurso político más complejo, más irónico, más cargado de referencias. Ahí es donde aparece la Fiambrera y aparece de un modo muy natural, vaya, sin ninguna pretensión de nada, ¿sabes?, de ocupar espacio en el mundo del discurso del arte, ni mucho menos. Ni nos pasaba por la cabeza, los tres Fiambrera originarios éramos tres chicos de pueblo, de pueblos pequeños de familias trabajadoras y ninguna vinculación con el mundo del arte. Bueno, Santi Barbero, uno de los tres, sí que había estudiado Bellas Artes, uno. Y bueno, más o menos era un estudiante de Bellas Artes que en esa época no éramos nadie bien situados, bueno, pues ahí andábamos, pues este fue el origen.

G: Entonces tú...

J: No sé si quieres ir preguntando tú, o voy explicando yo.

G: No, tú vas explicando.

J: Pues tú córtame cuando quieras preguntarme algo.

G: Vale.

J: Bueno, lo que pasó en esos años fue que toda vez que ya pasaron los juicios de la insumisión, que no podíamos hacer nada a este respecto, ya le habíamos pillado el gusto a este tipo de movilización. Entonces empezamos a utilizarlas para las luchas de orden más bien vecinal en las que estábamos. En esta época en España el fascismo dejó de ser tan importante, o tan claro en temas como el ejército y ya apareció un nuevo tipo de problema político que tenía que ver con la especulación urbanística, tenía que ver con la precariedad, en el sentido de que antes donde podías pagarte una casa con 10.000 pesetas, con 60 euros que pagábamos nosotros en Valencia, comenzó a ser imposible, los precios se triplicaron en pocos años. Vaya, España se convirtió ya en un país del capitalismo avanzado donde la opresión funciona a otro nivel, ya no es el fascismo cerril franquista si no el fascismo que te expulsa de tu barrio, que te expulsa de tu gente y que te hace la vida difícil. Pues, empezamos a aplicar ahí los mismos principios, las mismas normas y todo lo íbamos aprendiendo con estos años. Entonces nos comenzamos a vincular a movimientos de parados y de paradas, movimientos antirracistas, a redes vecinales, y empezó todo aquello que se empezó a conocer como la antiglobalización, que fueron los grandes ciclos que culminaron de alguna forma en Seattle, en Praga, en Barcelona y en ese proceso nos fuimos internacionalizando sin comerlo ni beberlo, simplemente porque, de repente, había una manifestación brutal en Londres, o un encuentro en Ámsterdam: pues intentabas ir pero así, con lo puesto. Con un cinquecento [automóvil] que nos prestó una colega nos fuimos a Estrasburgo a un campamento de fronteras, porque ahí encontramos a la gente que estaba peleando exactamente lo mismo que nosotros, y porque aquí en España estábamos muy solos, no teníamos mucha gente con la que comunicarnos o compararnos, ¿no? Había mucha gente que hacía

performances que tenían ciclos de arte alternativos, pero no era lo nuestro, no era lo que hacíamos nosotros, eran colegas, pero no era lo nuestro. Entonces este proceso de internalización sucedió de un modo muy espontáneo porque empezamos a conocer gente, muchas veces españoles, que estaban en Londres en el Reclaim the Streets o que tenían colegas en Alemania en Kein mensch ist illegal o que estaban trabajando en California con los Yes Man, que en esta época era RTmarc. Y de un modo, así, muy natural, se empezó a generar una pequeña red de gente que trabajábamos todos de lo tentativo, de intentar explorar lo que estábamos haciendo. Y fue justo en este momento cuando, yo creo a través de Marcelo Expósito, no llamaron en el MACBA por primera vez para intentar hacer allí un taller en el cual trajéramos, o pusiéramos, o lleváramos al museo todo aquello que se estaba haciendo en términos internacionales.

G: ¿A Marcelo ya le conocías?

J: Sí, sí, porque él era insumiso también. Él hacía videoarte en esta época y él era insumiso. Me recuerdo que yo le escribí, porque vamos, yo, a Marcelo, le tenía gran consideración porque era y sigue siendo un tipo muy listo que escribía muy bien y tenía unos escritos sobre arte político. Y en ese proceso que estábamos perdidos buscando a ver de dónde aprender, yo me recuerdo que le escribí un mensaje, un email a Marcelo diciendo, no sé si me conoces y tal, pero... Resulta que él sí que nos conocía, había oído hablar de nosotros, y sabía en qué andábamos y tal, y fue muy amable y me mandó un escrito suyo. Yo le mandé las cosas que estaba escribiendo, bueno, empezamos a intercambiar cosas. Y fue gracias a Marcelo, de hecho, fue él que nos invitó ya a unas conferencias de gente de lo alternativo, fueron las primeras veces que salíamos del armario para explicar lo que hacíamos en un entorno así, cultural.

G: ¿Y estas primeras veces ya fueron en el MACBA?

J: No, fueron en festivales de videoarte, recuerdo uno en Vitoria, alguna cosa en Valencia, no me acuerdo, pero eran así, cosas pequeñas, que Marcelo tenía que dar una conferencia y hablaba bien de nosotros y ya: “estos chicos quien son” y aparecíamos nosotros un poco dando la nota, porque al fin y al cabo trabajábamos con lenguajes diferentes. Marcelo en esta época ya tenía una carrera artística más menos consolidada. Él hacía video arte, ya había expuesto, pues, en sitios de prestigio, ¿no? Y nosotros, pues, hacíamos cosas en la calle que no cuadraban muy bien, no eran performances, no era video arte, no era nada que podías exponer, era una cosa rara y ahí andábamos. Y sí, fue gracias a Marcelo que nos llamaron del MACBA. Fue el primer bolo así de una institución grande y lo que se nos pidió fue un seminario. Esta es la historia del seminario, De la Acción Directa como una de las Bellas Artes. Pues también intentamos hacer un poco, también, de un modo muy orgánico, a mí no me parecía razonable traer a gente de los Estados Unidos para que viniesen hablar media hora o una hora, no me cabía en la cabeza, ¿pero eso que es?, porque yo, cuando viajaba a Estrasburgo, iba a pelear en manifestaciones, a reunirme con gente, a trabajar con gente, ¡no iba a hablar! Entonces al MACBA se le planteó eso. Que la gente que trajéramos hiciera exactamente eso, reunirse con gente de Barcelona, coordinar sus tácticas, intercambiar materiales y tal, y planear cosas juntos, de tal manera que eso lo tenía que asumir el MACBA porque no podía venir alguien en avión estarse un día y volverse a ir, sino que tenía que venir una semana o dos, como poco. Entonces, esto cambiaba las reglas, todo eso era un problema administrativo, porque ellos no iban a salir de sus cauces y tal, ¿no? Entonces recuerdo que ya no nos pagaban un hotel, porque el hotel era carísimo para una noche, ¡porque 15 días de hotel no podían!, entonces yo dije: pues alquilamos en una pensión barata de las Ramblas, alquilamos tres habitaciones o cuatro. Claro, por el precio de una noche de hotel, teníamos como dos semanas en la pensión de las Ramblas. Eso, más amigos de Barcelona, gente que prestaba sus casas, porque también era interesante hacer comunidad en este sentido. Bueno, el seminario éste *De la Acción Directa*, que fue en octubre de 2000, fue bastante cañero por eso, porque rompió por completo, bastante, vaya, lo que era el esquema de un seminario del MACBA. Por la duración, por el

planteamiento y luego por la base porque al intentar implicar, fíjate, tenían cinco invitados internacionales que se iban a reunir con cinco organizaciones de Barcelona, entonces ya por cada organización de Barcelona ya entraban en juego diez, doce, quince personas que a su vez se extendía a otra gente que trabajaba con ellos, con lo cual cuando nos quisimos dar cuenta de cuantos colaboradores, colaboradoras había en el seminario, eran casi trescientas. Trescientas personas implicadas directamente sólo en la organización de todo. Aquello rompía por completo la escala del MACBA, una escala donde estaba el comisario, el organizador, los invitados ilustres e iban a cenar con el director en un restaurante. No era el caso, no iba a ser así. Todo fue así, todo lo cambiamos. Dinero para restaurantes, por ejemplo: le pagamos a un bar del Raval y todos los días podíamos entrar a comer veinte personas, los primeros veinte que llegaban comían allí, a mí no me tocó ningún día a comer, yo estaba siempre fuera, ya que me gusta mucho hablar y me comía un bocadillo sentado en la calle. Pues era así el rollo.

Y ese fue el primer seminario, ese del cual salió Las Agencias. Las Agencias fueron la consecuencia lógica de ese proceso de trabajo, que se hizo en octubre. Realmente se implicó muchísima gente. Ahí se fundó una cosa, que en esa época era muy importante, no había tantos medios de comunicación en internet y en Londres y en Seattle ya habían empezado a trabajar en ello, que era el Indymedia. Indymedia era un proceso muy importante en esa época, porque además eran pioneros en lo que ahora hace la CNN, el Breaking News, o sea, cualquier medio digital en el que tú entras y a cada media hora tienes cosas diferentes y nuevas y tal, pues en esa época no pasaba todavía. Y los periódicos tradicionales, pues, tenían su edición diaria y no tocaban nada. Indymedia estaba trabajando sobre el terreno conectando activistas que documentaban las cosas. Indymedia se fundó en Barcelona en el taller ese precisamente. Me recuerdo que había reuniones y reuniones de trabajo que juntaban a ochenta, noventa personas en el local en el que el MACBA nos había puesto a la disposición para ello, porque, claro, todo eso sucedía sin horarios, sin programación previa, claro, no había un plan concebido desde antes.

G: ¡¡Un momento!! La grabadora... Espera.

G: Una pregunta: ¿eso se hacía dentro del mismo MACBA?

J: Al ser mucha gente, ya para comenzar, no cabíamos en el auditorio del MACBA. El auditorio del MACBA tenía una capacidad reservada para ochenta, noventa personas y nosotros solamente los organizadores éramos trescientas, o sea que no cabíamos. Entonces se planteó también sacar las conferencias del MACBA. A parte de que por cuestiones logísticas no cabíamos, apareció también un sector de los movimientos sociales de Barcelona que con mucha lucidez, con mucha pertinencia política, pensaron que esto podía ser perfectamente una maniobra para ponerse el tanto de quienes estaban haciendo un trabajo político, cuando toda esa gente vinculada, pues, a los movimientos de okupas y autónomos y tal, pensaron que esto no debía... pues claro, la gente que traíamos eran también referentes para ellos, pero no entendían que fueran a reunirse al MACBA, les parecía fatal y de hecho llegaron a plantearnos un boicot: Boicoteemos este seminario porque eso es una operación del MACBA para ponerse medallas, etcétera. Bueno, pues me fui hablar con ellos y llegamos a un acuerdo y es que en vez de boicotear el encuentro porque se hacía en el MACBA, resolvimos no hacerlo en el MACBA, hacerlo en un local social y lo hicimos en un sitio que estaba por el Paralelo que se llama el Espai Obert, yo creo que todavía funciona. Que era un local, pues, que se utilizaba para reuniones sociales, vecinales y tal, que era un espacio mucho más amplio, donde cabía mucha más gente, y donde ellos además de romper esa especie de vinculación de los movimientos políticos con el MACBA, preferían llevarlo ahí. Además, se sacaron alguno, ¡claro!, para que eso se pudiera hacer allí, el MACBA tuvo que pagar un equipo de sonido que luego se quedó en propiedad del movimiento social. Luego eso también era una pauta característica de eso. Es que siempre que trabajas en una institución como el museo, siempre había riesgo que nos instrumentalizara. Entonces, ante este riesgo que siempre estaba presente, pues teníamos que tener claro, pues, que los movimientos sociales tenían que sacar algo en claro de todo eso. Por

ejemplo, el Espai Obert sacaron el equipo de sonido, no sé si era micrófonos, o lo que les hiciera falta, que luego les permitió seguir haciendo actos públicos más masivos con mejor calidad, ya estaba bien, a parte que luego se rompió esa historia. Eso también nos hizo darnos cuenta que los espacios de trabajo del museo nos estaban concebidos para como solíamos hacer nosotros. Entonces les pedimos al museo que nos consiguiera un espacio, un local para trabajar, y fue cuando se inició, se alquiló una especie de nave industrial cutre en un pasillo escondido, al que llamamos el kuartelillo, que fue el espacio de trabajo durante el seminario este y luego durante Las Agencias, era fuera del museo, en un callejón, lo cual nos daba completa libertad de horarios, de entradas y salidas, de programación, porque era un espacio con un altillo arriba con computadores donde podíamos trabajar pero abajo era un espacio exento donde se podía hacer asambleas de ochenta, noventa personas sin problemas y guardar materiales, apilar gráficos, carteles, telas, todo lo que quisiésemos. Esa fue la historia. Pues, en el MACBA, al final, no se hizo nada, entre que las conferencias eran en el Espai Obert y las sesiones de trabajo eran por la mañana...

G: O sea que en el MACBA no se hizo nada. Yo había entendido que vosotros utilizaron una cafetería que era del MACBA.

J: Luego, con Las Agencias, sí que la cafetería del MACBA que estaba cerrada en esta época, con razón, y sí que la tuvimos, para gestionarla nosotros con la idea de engendrar recursos independientemente del que el museo pusiera, pensando como siempre he hecho, a largo plazo, pensado que había que generar una estructura estable.

G: o sea, vosotros administraban esta cafetería.

J: Efectivamente. Se hizo una cooperativa, había gente que trabajaba y había que responsabilizarse por cuestiones de normativas de higiene, de limpieza, de manipulación de alimentos, que había cocina y tal, no podía ser una cosa como de una okupa que todo el mundo entra en la barra y se pone, ¿no? Si no que había que organizarlo. Se hizo una

cooperativa de gente muy implicada con movimientos sociales, pero con la idea de generar, pues, tanto un espacio de encuentro, como de recursos, ¿no? Donde comía todo el mundo que trabajaba gratuitamente, como que era una especie de gran recurso de facilitación de todo el sistema, pero eso vino después con Las Agencias.

En octubre, lo que teníamos eran las conferencias en el Espai Obert por las tardes, las presentaciones, y la zona de trabajo en el kuartelillo, pero ya desde la semana y media antes de que fueran las conferencias. O sea que se empezó a trabajar mucho antes, por supuesto. Primero había que reunir la gente que vino de fuera con la gente de Barcelona, había que reunirles previamente, porque las conferencias las hacían juntos. Las conferencias que se hacían en el Espai Obert eran siempre conjuntas, el invitado internacional glamuroso y con un pequeño nombre en el mundo del arte y el invitado local. Para que no pareciera que estuviéramos hablando del arte político de fuera que no tuviera ninguna implicación o consecuencia con lo que estuviera pasando en la ciudad. Porque muy a menudo, y eso lo aprendimos más tarde pero ya estaba ahí, a las instituciones como el MACBA les interesaba muchísimo hablar de arte político lejano, de otros países, actual pero lejano, o bien local pero pasado en el tiempo. [risas]. ¡Lo que evitaban cuidadosamente era la coincidencia de un interés político local y actual! Esos dos adjetivos les daban mucho miedo. Lo local a la vez actual, hummm... ¡problema! Si era local, que fuera del pasado y se era actual, que fuera de lejos. Eso lo intentamos romper con esa idea de hacer juntos las conferencias.

G: ¿Cómo era la coordinación en Las Agencias?

J: Te cuento. En el Seminario oficialmente los responsables eran La Fiambrera, a mí me pillaba mejor porque estaba en Madrid, estaba todo el tiempo yendo y viniendo, de hecho, me quedaba muchas veces a dormir en Barcelona. Santi Barber vino un par de veces antes, me ayudó muchísimo, pero él estaba en Sevilla y tenía cosas que hacer allá, o sea que vino bastante menos. Durante el seminario Santi sí estuvo, igual que vino otra gente de La Fiambrera de Madrid que estuvieron ayudándome a coordinar a elegir

invitados a ver donde dormía cada cual, en cuestiones logísticas, igual que a tener reuniones y decisiones de trabajo. Pero vamos, esto fue en el seminario. Para Las Agencias fundamentalmente fue una discusión que llevamos entre Jorge Ribalta, que era el jefe de actividades culturales del museo, y yo mismo. Ahí Marcelo no tuvo, o no lo recuerdo yo, no tuvo demasiada intervención práctica, así, a la hora de organizar. Porque la idea de Las Agencias, salió, de hecho, el nombre mismo de Las Agencias salió de la gente que estaba trabajando con Indymedia, porque Indymedia era una especie de agencia de noticias.

G: ¿Indymedia nace, en España, en este momento en Las Agencias?

J: Seguramente, debió de nacer en diversos sitios a la vez, porque había el interés de hacerlo en muchos sitios, de hecho mi página y la página web de La Fiambrera y mi correo estaba en un servidor que se llamaba sindominio.net. Había mucha gente de sindominio dándole vueltas a esta idea. Yo creo que las primeras reuniones, si es que esto es importante, se hicieron en Barcelona, en el seminario este de la Acción Directa. Se juntó gente ahí, pero mucha gente además. En otros grupos había veinte, treinta personas, pues aquí había ochenta, noventa todos los días para poner esto en marcha. Y había mucha gente con un perfil técnico de sindominio, de contra-información, los que querían hacer el boicot también estaban ahí, o sea que, que era todo ese maremágnum. Y de esa gente, en concreto Javier que era de Reclaim the Streets Londres, era un chaval de Málaga, era un chaval muy nervioso, decía que había que montar una agencia gráfica, decía él, “una agencia que produjera todo el material gráfico, los carteles las fotos y tal porque si no ...”. Él decía que hacíamos noticias, pero no las acompañábamos con imágenes.

Esas dos semanas de trabajo fueron muy fértiles. Entonces, Javi que ya llevaba algún tiempo trabajando en Londres, en Indymedia Londres, se dio cuenta de que nos faltaba una pata. Javi era un activista muy organizado y no tenía nada que ver normalmente con el mundo del arte, al pasar dos semanas en Barcelona viendo a la

gente con tanta creatividad, haciendo carteles tan chulos y tal... Entonces, fue él quien me vino con la idea de hacer una agencia gráfica para apoyar el trabajo de Indymedia, para la gente que estuviera dedicada a producir material gráfico, carteles básicamente, pegatinas, cintas adhesivas, todo tipo de herramientas, un poco inspirándose en Ne Pas Plier⁵⁴ en Francia -también estuvieron invitados-, que hacían justo eso. Ne Pas Plier funcionaba y sigue funcionando como una especie de agencia gráfica que provee a los movimientos sociales de materiales para poder ocupar la calle, comunicarse.

Entonces, la palabra “agencia gráfica” salió ahí, de esta sugerencia de Javi, y yo fui a ver al director, Manolo Borja, y le dije: Mira, hemos estado pensando que la continuidad de esto no debería ser seguir trayendo invitados internacionales de renombre, gastándonos la pasta en vuelos de avión, sino reforzar las redes que ya existen en Barcelona. Reforzarlas y darles más herramientas y darles más poderío. Para ello pensamos que sería bueno montar agencias que apoyasen su trabajo. Y yo le sugerí, una no, sino tres agencias. Le hice un escrito, le planteé una agencia gráfica, una agencia de medios, o sea, de videos y materiales electrónicos, y una agencia de moda y complementos, porque ya entonces había empezado a aparecer el problema de la desobediencia civil, de las grandes manifestaciones, y lo importante que era podernos dotar de elementos que nos permitieran reconocernos, permitieran cambiar la imagen que había en los medios de comunicación de la gente que protestaba como si fuesen una especie de anarquistas del Black Block súper peligrosos y siniestros. Entonces, una de las líneas de trabajo más consistentes, igual que estaba la de Indymedia, la Agencia de Medios, estaba la Agencia Gráfica que generaba materiales para la calle para pegar por ahí y tal y la Agencia de Moda y Complementos que era la que iba a pensar la desobediencia civil y todo este tipo de trabajo. Al director le pareció bien. Y me dio el visto bueno para empezar a trabajar. Y yo lo que hice fue lanzar un llamado a toda la gente, Leónidas entre ellos, que habían estado en el seminario anterior, para que de alguna manera se auto asignara alguna de estas agencias y empezamos a montarlas.

⁵⁴ <http://www.nepasplier.fr/>

Leónidas y Miguel Ángel, que era un colega suyo de Zaragoza, se pusieron con la Agencia Gráfica. José, Cacharrito y Tití se pusieron con la Agencia de Complementos...

(Se corta la entrevista por fallo del Skype)

J: Y yo mismo, con otra gente estaba en la Agencia de Medios, yo estaba un poco como “Papá Pitufu” viendo que todo funcionara. La idea es que teníamos un marco temporal muy claro. Porque el seminario fue en octubre y cuando nos dimos cuenta de volver a arrancar ya estábamos en noviembre, diciembre y en junio venía el Banco Mundial a Barcelona, tenía previsto una visita, una reunión de estas internacionales, que evidentemente nosotros, los movimientos sociales, queríamos sabotear. Entonces teníamos un marco de trabajo clarísimo de seis meses en los cuales teníamos que involucrar toda Barcelona para hacer frente a un evento de proporciones mundiales, como era una reunión del Banco Mundial. Ten en cuenta que las que habían sucedido, como en Seattle, habían sido grandes batallas campales, que, bueno, pues que eran muy importantes para marcar como era ese final de época. Entonces, pues, Barcelona necesitaba mucho, yo recuerdo ahí la sensación de que ya no estaba haciendo una pequeña intervención de barrio o una maniobra para los medios... Era la ciudad de Barcelona entera en su conjunto. Y la sensación de desafío y de escala era brutal, era otra cosa.

G: Esta generación que estaba en acción en Las Agencias, ¿te recuerdas personas que participaron y que ahora están haciendo cosas importantes?

J: Sí, sí, sí. Hay mucha gente que estaba, Leónidas mismo ha tenido un papel importante unos años después. Josi de la Agencia de Complementos que estuvo en la Tabacalera, hizo movidas allí. Era gente muy joven, muy válida, muy buena y que, y que parte de ellos han seguido vinculados, porque, vamos, porque era algo como muy vocacional, no era un rollo de temporada, cada uno con su estilo, sus propias

determinaciones, unos se adaptaban más a la estructura institucional otros ya más o menos por libre, eso cada cual. No había ahí una especie de doctrina única y la gente era, estaba por amor a esto.

G: ¿La relación con la institución como era?

J: En principio la relación era muy cordial porque el MACBA estaba muy feliz con el resultado del seminario, porque tuvo muy buena difusión en prensa, había salido mucho, que no les preocupaba siempre mucho, porque, aunque fuese una cosa muy radical, al fin y al cabo, lo que habíamos hecho había sido hablar y reunirnos, nada de eso parecía que iba a ser peligroso ni a suponer ningún problema mayor. Habíamos tenido una buena repercusión en los medios, una buena discusión, todo estaba bien. Al principio fue así. Entonces, eso hizo con que nos apoyaran con bastante confianza en todo lo que fue el inicio de Las Agencias, y que las relaciones fueron también más o menos seguidas. También trabajábamos fuera del museo, todo el tiempo en el espacio este, nuestro, hubo algunos roces, que tuvo que ver con el acceso algunas horas, estábamos trabajando... Eran las dos de la madrugada y nos hacía falta la fotocopidora que estaba en el museo: entonces íbamos allí llamábamos a la puerta a los vigilantes, ¡Hola, buenas, venimos a fotocopiar!, entonces ellos estaban cuadriculando, apenas yo podía entrar, apenas yo podía entrar al museo a las oficinas a fotocopiar. Los demás no. Entonces yo autoricé a cinco personas que luego autorizaron a otras, entonces era una especie de ten con ten de las dos lógicas, la nuestra activista y la del museo, pero esto eran tonterías, eran cosas menores, ¿no?

La cosa se empezó a torcer [risas] cuando, yo creo, hacia el mes, empezamos, yo creo que, en diciembre, enero, pues hacia marzo o así hicimos un primer taller de desobediencia civil para contribuir al diseño de los trajes y de las manifestaciones. Y esto ya apareció en los medios de comunicación como que el MACBA organiza talleres de desobediencia civil, y en la foto se veía a uno de los monitores con un palo haciendo de policía pegando a un chaval que se protegía, tal cual, esta chorrada ya se empezó a

aparecer en periódicos y ya comenzaron a ponerse nerviosos porque la palabra desobediencia civil sonaba muy fuerte, y qué era esto que estábamos haciendo. Ahí yo vi que empezaban a ponerse nerviosos, no que empezaban a bloquear cosas, pero sí a ponerse nerviosos. Luego, también la policía y la delegación del gobierno y tal, igual que nuestra misión era protestar, la misión de ellos era evitar que las protestas funcionaran, evidentemente. Entonces, yo sé, porque me dijo el director que la delegada del gobierno que es la jefa de toda la policía, el Manuel Borja precisamente, dijo que ella había ido a visitarle, Julia García-Valdecasas Salgado, que era la delegada entonces, para decirle que estaban vigilándonos porque era su tarea policial y que hacíamos cosas muy raras como trabajar de noche y reunirnos [risas]. A la policía le parecía una cosa terrible y seguramente fuera. Éramos mucha gente, mucha gente trabajaba de día con sus trabajos y venía a Las Agencias de noche, entonces, en Las Agencias, de noche, siempre había muchísima vida, había gente que trabajaba allí, dormía allí, trabajaban allí, se encontraban, iban a trabajar con el ordenador hasta que se caían, claro, estaba vivo, abierto veinticuatro horas. Esto a la policía le parecía muy sospechoso. Entonces ahí las cosas fueron poniéndose más difíciles. En el caso, el MACBA intentó ponernos normas: Es que de noche deberían cerrar... Yo, de un modo un poco ingenuo, asumí el papel de estar en medio entre la gente de Agencias, yo mismo que teníamos nuestra agenda y el museo que empezaba a tener miedo.

De hecho, fue muy gracioso como fueron cambiando las cosas. Cuando empezaron el proyecto de Las Agencias, me recuerdo que Manolo Borja, el director, me invitó un día a una comida en un reservado, en un restaurante, con todos los corresponsales de arte y cultura de los periódicos de Barcelona. Eran doce o quince personas y me llevó así, “os voy a presentar a Jordi que es el nuevo fichaje del museo, que va ser comisario de la exposición de desacuerdos de museo o antagonismos...” -una de estas, aquella que coincidió con Agencias-. Entonces me presentó como comisario de Las Agencias y como colaborador para la gran exposición que se iba hacer en el museo, tal... Yo participé en una reunión como comisario, estuve allí, dije lo que pensaba, nunca más volvieron a avisarme [risas]. Con lo cual entendí que ya no era comisario de la

exposición, ¡claro! ¿Qué es lo que sugerí?, pues sugerí algo tan radical como que si había obras de arte político que íbamos a exponer, me acuerdo que se iba a exponer un carrito de la compra de Krzysztof Wodiczko, un artista polaco que vivía en Boston que ha transformado el carrito en una especie de vivienda para *homeless*, ¿no? Entonces yo quería comparar eso: Él llevaba un vehículo crítico, yo conocía bien la obra de Wodiczko hacía ya muchos años, y yo quería comparar este vehículo crítico con otros vehículos críticos desarrollados por la gente aquí en Barcelona o que Las Agencias estábamos trabajando en un autobús, el ShowBus, que era un vehículo crítico. Entonces, yo le sugerí que en la exposición hubiera diferentes piezas, lo que se llamaba antagonismos, que se contrapusieran, porque vamos a ver, el carrito de Wodiczko lo vendía la galería Marlborough y valía un millón y medio de dólares o algo así, entonces supongo que no hay muchos *homeless* dispuestos a comprarlo, exponiendo no solo la pieza sino el proceso de construcción de la pieza y el proceso de distribución de la pieza también. Me parecía que para una exposición de arte político era fundamental. Pues bien, ¡esto no! ¡No se podía hacer! Me recuerdo que en esta reunión alguien dijo que yo jamás estuve de comisario... yo estuve en esta reunión de comisario, estaba el conservador del museo, que luego fue director de un museo en Andalucía y tal, y este señor decía, me recuerdo la frase: que lo que yo decía no se podía hacer, porque un museo siempre tenía que tener una actitud positiva, dijo, ante las obras de arte. No, nadie dijo de no tener una actitud positiva, ¡una actitud positiva, pero a la vez crítica!... no sé, de documentación, ¡nada! Fracasamos. Mi carrera de comisario de exposiciones, empezó y acabó ahí [risas]. Pero sí que seguí siendo el responsable, de alguna manera el interfaz de la relación de Las Agencias con el museo. Este era mi papel e incluso estaba previsto que se me pagara por ello.

Agencias teníamos un presupuesto, yo creo recordar que era lo que ahora serían 72.000 euros que se le asignaron para gastos de producción. Y de estos 72.000, creo que 6.000 o algo así, eran mis honorarios como comisario oficial de tal, y yo lo primero que hice fue decir, no puede ser que yo cobre seis mil pavos y el resto de la gente esté trabajando gratis. A mí además no me hacía falta dinero en esta época, tenía, estaba, al

final ya se me había pasado lo de la insumisión, ya estaba con mi beca de investigación, o sea que tenía mi vida montada ya. Entonces ese dinero lo sumé al presupuesto general y se quedó ahí. Pero oficialmente yo seguía siendo el responsable. Tanto era así que la línea de teléfono que estaba en el kuartelillo estaba a mi nombre personal, detalles así, ¿no? El museo intentó que pagara yo todo el teléfono, una movida ahí... pero, vamos, era mi trabajo hacer esta intermediación. Ya digo, en los primeros meses fue sencillo, fue relativamente suave. Tal como fue apareciendo claramente lo que queríamos hacer, fueron teniendo más miedo y ya me llamaban a reuniones con más frecuencia para que les informara. Entonces yo me recuerdo que les hice un plan...

G: Esto es interesante, ¿entonces había reuniones de en las que ibas tú, y habían reuniones en las que iban todos?

J: No. Con todos, había reuniones algunas con todos de Las Agencias, pero era muy inmanejable, porque Las Agencias día a día podíamos ser treinta, cuarenta personas trabajando. Entonces no era lo habitual. Lo habitual, creo recordar, era que me reuniera yo con Jorge Ribalta en un tú a tú, y cada vez menos con Manolo Borja.

Manolo Borja, que es muy listo, fue poniendo distancias y cada vez era más difícil hablar con él. A principio yo llamaba, entraba en su despacho, hola Manolo, tal. Y cada vez era más difícil porque él estaba muy ocupado y fue echando el muerto a Jorge Ribalta que era su segundo quien tenía que encargarse. Y Jorge Ribalta tenía mucho miedo, mucho. Es una persona encantadora, pero su perfil no es precisamente de un activista. Muy fino, muy culto, muy sensible, pero que no estaba en estas historias y entonces se le veía. Tenía mucho miedo y con razón, porque de alguna manera estábamos haciendo cosas que rompían mucho lo que es la dinámica de un museo. Pero vamos, era lo que nos habían encargado, lo que yo había entendido que nos habían encargado. Por esto yo te digo que yo les hice un plan, por esto yo te digo que yo discutí con los dos, con Manolo y con Jorge, en el cual clasifiqué los proyectos que hacíamos

en tres tipos de pájaro, recuerdo: eran palomas blancas, no lo sé...cuervos grises y bicharracos negros... no lo sé.

Los proyectos blancos eran los que podíamos mostrar públicamente con todo el orgullo que el MACBA, que eran proyectos inocuos, activistas, socialmente entramado, pero, en fin... Los grises, los que podíamos admitir con la boca pequeña, que se habían inspirado en algo o hecho en el museo o hecho en Las Agencias pero que no era nuestro, no, eran de otra gente. Y los negros eran proyectos que no teníamos ni puta idea, no sabíamos ni que existían, aunque de verdad los estábamos haciendo nosotros. Yo monté este esquema en tres porque me daba cuenta, yo que no tengo muchas luces, pero me daba cuenta que el museo no iba poder asumir todo lo que se estaba haciendo, porque implicaba delitos, fundamentalmente. La desobediencia civil sigue siendo un delito en España, un delito de opinión, pero es un delito. Y luego, evidentemente, iba a haber disturbios, con lo cual iba a haber enfrentamientos con la policía, iba a haber acusaciones que conllevan cárcel, y esto iba a estar asociado a personas trabajando para un museo con dinero público. Entonces eso realmente eran cosas que yo entendía que el museo no tenía por qué conocer. Pero ni Manolo Borja, ni Jorge Ribalta en ese momento quisieron verlo, o sea, pensaron que podían, de alguna manera, podían con ello, que no iba a ser tan grave, porque ellos se entendían a sí mismos, seguramente con mucha razón, como personas políticamente muy radicales, y pensaban que habían hecho cosas que eran la hostia, muy guay...

De hecho, Manolo Borja había hecho una exposición en la Fundación Tàpies con cosas de Hans Haacke, eran muy críticas con La Caixa y no sé qué, como que... Pero claro, eran cosas críticas con La Caixa que sucedían en una sala de exposición, que más o menos tenían una repercusión en los medios, pero ¡bah!, era todo como al fin y al cabo cosas de pared. Claro, era muy diferente al lenguaje corporal, cuando tú metes cuerpos de gentes, metes personillas ahí en la calle y ya no es una cosa que sucede en una sala de exposiciones, sino en toda la ciudad, ocupas la ciudad entera con tus intervenciones, tus carteles y detrás de esto está el MACBA: Era muy difícil, pues no lo entendieron. Y al no entenderlo, eso hizo que cuando ya las cosas aparecieron en público y fueron

apareciendo más historias, ya la relación con el museo se hizo prácticamente imposible. Porque ellos entendían que..., de repente no es que no querían saber nada de los proyectos negros, sino que no querían saber nada de los negros, de los grises, ni de los blancos. De hecho, era imposible ya encontrarlos. Entonces, ya, cuando sucedieron las manifestaciones y hubo cargas policiales y la policía atacó la cafetería del museo, donde estábamos nosotros. La atacó para robar ordenadores y para pillar material que pudiera servir como acusación, algo así. El museo en vez de protestarse, calló. Para mí es un caso único. Esto fue el mismo día de las manifestaciones.

G: Y esto, ¿recuerdas el día que sucedió?

J: ¿qué?

G: ¿Recuerdas la fecha de esta carga policial?

J: Eso fue el mismo día de las primeras manifestaciones en Barcelona.

G: yo he visto una foto en la que están diversos, el Marcelo, el Leónidas, la Nuria Alabao, están todos sentados y está todo cercado de policías. Es como detrás del MACBA.

J: Sí, porque detrás del MACBA... El centro de las movilizaciones era la plaza Cataluña que está como a tres o cuatro calles, entonces nosotros teníamos nuestro autobús y el local y la cafetería, y desde allí salíamos nosotros, la gente, los que trabajamos en Agencias y íbamos a plaza Cataluña. Pasa que cuando la policía, en la primera manifestación que hubo, en la primera, en vez de esperarse a tal, la estrategia policial era, en la primera manifestación policial cargar y que hubiera un montón de heridos, un montón de detenidos y que la gente se asustara y no volviera a salir a la calle, y eso hicieron, cargaron en la gente en la plaza Cataluña llena de gente,

completamente, cargas policiales, avalanchas, ese día le pegaron a turistas, a jubilados a todo el mundo por las Ramblas, pegando a la gente, fue brutal. Lo que pasa que la gente en vez de irse cada uno a un sitio, masivamente vinieron al museo. Porque detrás del museo, en la plaza esta que había detrás, había un espacio, estaba la cafetería, el autobús y se entendía que era un espacio en el que nos podíamos coordinar.

G: ¿El autobús se quedaba aparcado allí?

J: En el parking que tienen detrás del museo. ¡Era un autobús! En Barcelona ¿dónde coño dejas un autobús? Entre otras gestiones, recibimos el permiso del museo para aparcar el autobús dentro. Entonces el autobús estaba allí, entonces la gente entendió que era un sitio donde podíamos coordinarnos. En una manifestación así de decenas de miles de personas pierdes contacto con tu allegado, con tus amigos, te machacan tu teléfono, estaba todo confuso. Toda la gente fue allí, y cuando la gente fue allí, nos juntamos allí un montón de miles de personas. Apareció la policía, que quería cargar allí, entonces gente de Agencias nos sentamos en el suelo y paramos la carga, no pudieron cargar este día, cargaron más tarde, esperaron más tarde, ese día no cargaron y claro esto estaba pasando en el patio mismo del museo.

G: ¡Es muy fuerte esta imagen!

J: Sí, es muy fuerte. Y luego cargaron, la policía atacó la cafetería, la destrozaron, o sea rompieron cristales, rompieron muebles, rompieron botellas ¡todo! Y el museo no se atrevió a protestar. O sea, para mí es un caso único en un museo europeo en los años noventa – dos mil vamos, en que la policía destroza instalaciones públicas de un museo y ni el director, ni nadie levanta la voz, dice: “oiga, ¿qué están haciendo?”

G: ¿Estos días te reuniste con ellos?

J: Estos días ellos ya ni querían aparecer cerca de donde yo estuviera, porque ya entendían que todo lo que estaba pasando era muy grave. Temían, con razón, que el patronato, los jefes del museo en realidad, gente que ponía la pasta, pidieron la cabeza del director, o de Jorge Ribalta que era el responsable directo de todo eso. Porque políticamente se hace así. Alguien ha metido la pata, a mí me echan, desaparezco y ya está, pero querían buscar culpables. Entonces, claro, Jorge Ribalta, de hecho, su cabeza estuvo con una línea de puntos aquí marcada, y ahí puesta para que la cortaran y tal. Entonces él no quería reunirse conmigo. Porque pensaba que si alguien le veía conmigo pensaría que era cómplice o algo, supongo, no lo sé, yo no volví a hablar con él nunca más. Entonces ahí sí que Marcelo hizo una labor de mediación. Recuerdo que estábamos sentados detrás del MACBA, en unos bancos que había y tal y que el director y Jorge Ribalta estaban sentados en la cafetería, no la suya sino la del CCCB, con un periódico. Entonces Marcelo iba y venía, que dice Manolo que tal, pues dile a Manolo que cual, fíjate que triste, o sea no se atrevían a venir y andar cincuenta metros y juntarse a la gente que estaba trabajando para ellos, o sea, que estaba dando el callo por ellos y jugándose el tipo. En lo físico, estaba con mi hijo que tenía tres meses en esta época, nació en febrero, cuatro meses, y estaba con mi bebé de cuatro meses coordinando todas estas movidas y jugándomela yo y a mi niño para esta peña, para esta gente que no tenía huevos, ¡Y que quede grabado! ¡No tenían huevos para levantarse de la mesa del CCCB para andar cincuenta pasos para que no les vieran con nosotros! ¿Sabes? ¡O sea, flipa! Decían: ¡Es que tú te cabreas! ¿Qué me cabreo? ¡Que me sigo cabreando! ¡Qué poca valentía! ¡Qué poca entereza! Pero, claro, así se escribe la historia. Soy un oscuro profesor de filosofía y Manolo Borja dirige el Reina Sofía, pues al final quién es listo, ¡listo! Y quién no, ¡no!

G: O sea, ¿después de esta carga policial vino esta conversación?

J: Sí, bueno, en estas conversaciones básicamente se trataba de intentar poner tiritas, tapar agujeros y tal para que aquello no saltara por los aires, tal y cual. Yo me recuerdo que después de las manifestaciones estas, el museo decidió cerrar el local de trabajo y dejarnos fuera, o sea, hicieron un *lockout* de estos, como tenían miedo, dijeron: no, no, esto no ha existido. Y cerraron, candado en la puerta, y no dejaban pasar, y dentro estaba mi chaqueta, mi ordenador, mi mochila, ¡estaba todo! O sea, habíamos vivido allí durante meses, yo me recuerdo que había días que dormía allí, me levantaba allí... Esto fueron desde diciembre hasta junio, seis meses.

Después de las manifestaciones decidieron cerrar el local y dejarnos fuera con todo el equipo. Y así estuvimos una semana o dos, hasta que, por fin, pensaban que había pasado el peligro y abrieron un poco para que pudiéramos entrar a coger cosas. Pero no a trabajar más allá. Esto debería ser hacia julio.

El desencuentro con el museo fue avanzando poco a poco, los días de las manifestaciones fue el supremo desencuentro porque ya ni vernos, ni reconocernos, inmediatamente después cerraron el local, cortaron el acceso, también era verano y mucha gente se fue a Génova, una manifestación muy potente en Génova, yo no fui, estaba con mi hijo.

Lo que pasó fue que con el local cerrado no nos podíamos reunir allí. ¡Porque estaba cerrado! Me recuerdo que vino Leónidas y un montón de gente más y ¡Nos juntamos en casa de mi padre! ¡En Castellón! Mi padre tiene una casa en el campo que es bastante grande con espacios un poco grandes y tal y nos juntamos ahí, mandé un aviso a todos y nos juntamos ahí. Éramos ocho, diez personas que pudieron venir, que estaban mucho más implicados, de hecho, recuerdo que Leónidas estuvo fijo, se acordará él también, seguro. Y ahí vino Marcelo. Vino Marcelo, porque venía a traernos una propuesta del MACBA. Y la propuesta era que una vez se calmaran las aguas podríamos seguir trabajando, pero con la condición de que cada proyecto que hiciéramos, debería ser sometido a la aprobación del museo. O sea, quiere decir, hasta entonces habíamos tenido completa autonomía. Pactamos unas líneas generales: una agencia gráfica, una agencia de medios, hay otro que trabaja con fotografía, bueno vale.

Pero yo no les preguntaba que fotografías hacíamos, sino que la gente era autónoma para trabajar. La propuesta que nos trajo Marcelo fue que el museo aceptaba que trabajáramos pero siempre y cuando consultáramos todos y cada uno de los proyectos que íbamos a hacer con el museo y si el museo autorizaba las hacíamos y si no, ¡no! A parte que también había condiciones de no trabajar de noche, y un horario, un control de acceso, una serie de cosas. Evidentemente dijimos que no. Que no. Que con estas condiciones no nos interesaba seguir trabajando con el museo. No lo veíamos fértil. Que por nuestra parte suspendíamos el proceso. Una decisión en la cual yo participé plenamente, esa era mi línea. Que los demás compañeros también la compartirían, pero yo me sentía muy responsable, porque yo lo tenía muy claro que yo no quería trabajar en estas condiciones. Y luego ha habido gente, Marcelo mismo me ha echado en cara muchas veces, como que eso era malo porque a su juicio condicionaba que en el futuro hubiera proyectos parecidos a Las Agencias, porque ya ningún museo, ninguna institución volvería a querer trabajar, bla, bla, bla... Qué se le iba hacer... Yo desde luego no iba a aceptar trabajar con libertad bajo fianza, pidiendo permiso a mi edad para hacer cosas mías, ¡no! Él tiene lo público, lo de es de todos y de todas, usamos de una manera legítima, ¿sabes? Entonces ese ha sido un poco el debate que ha habido de Agencias, de si hubiera sido más sabio aceptar las condiciones del museo y seguir ahí trabajando.

G: ¿Para hacer una carrera artística?

J: Más allá de estas consideraciones, he visto a Marcelo en un video, creo que, del año pasado, en él decía que el trabajo de Agencias le pareció muy potente, muy tal y cual. Aunque sin poner nombres, muy diplomáticamente, seguía criticando que la opción que tomáramos fuera esta: romper con el museo. Y la argumentación no era que, evidentemente mi carrera artística [risas], o la de nadie quedara truncada... la objeción yo creo que más sensata es que con esta opción nuestra de romper con el museo se bloqueaba según él cualquier camino a cualquier proyecto de arte político. ¡Es mentira!

O sea, han hecho más proyectos de arte político en ese país luego, y se seguirán haciendo, no es para tanto. Lo que sí que es cierto es que, a mi manera, a mi juicio, había que marcar un límite a ese tipo de cosas. Más que nada, que si no luego acabas corriendo el peligro de manejarte políticamente cualquier cosa. Yo desde luego tengo mi propio criterio, el arte político tiene que estar articulado, social y políticamente con los movimientos sociales y tiene que darse no meramente como discurso bla, bla, bla, sino como práctica transformadora y de alguna manera vinculada, y lo que el museo quería era desarticularlo. O sea, al museo lo que le dio problemas y miedo era la articulación, el hecho de que lo que nosotros diseñábamos no era un diseño de artista que se colgaba en la pared, era un diseño que se había consensuado con un movimiento social muy amplio y que era tomado como propio por ese movimiento social. Eso hacía que el cartel, la pegatina, se distribuyera en cientos de miles de ejemplares, ¡era toda Barcelona! O sea, lo que un museo no puede hacer, aunque contrate gente que pegue las pegatinas. O sea, la gente las asumía como propias porque eran suyas, porque las habíamos hecho juntos y eso era lo que era peligroso. A mi juicio, poner esto en cuestión le quitaba todo el sentido al proyecto, por eso no quise aceptar.

Hay otras maneras de trabajar, yo luego seguí trabajando en mis movidas y haciendo cosas un montón de años sin problema alguno, no era tan definitivo.

G: Entonces se termina el proyecto, vosotros no aceptan la propuesta. ¿Esto era agosto?

J: esto debería ser agosto, septiembre de 2001.

G: entonces, ¿Cómo se cierra el proyecto?

J: Creo que pudimos entrar y cogimos todas las cosas, todos los ordenadores que pudimos y los regalamos a unos movimientos sociales y tal. Yo ya en esta época me volví a Madrid porque mi pareja trabajaba y había tenido un permiso de cuatro meses, el

permiso de paternidad en España era de cuatro meses, mi hijo había nacido en febrero y el permiso acaba en junio, y ya vino el verano y la madre de mi hijo y mi hijo se volvieron a Madrid y yo evidentemente volví para estar con ellos.

Yo sé que después, Leónidas, José, otra gente que estaba en Barcelona seguirán trabajando, haciendo cosas, reuniéndose en otros espacios, y preparando en campañas como los New Kids on the Black Block o lo que luego fue Yomango, por ejemplo, en lo que nos implicamos juntos. Yomango, de hecho, una idea brillante que tuvo Leónidas, creo que fue Leónidas el primero que la formuló como tal. Pero que se desarrolló a la vez en Barcelona y el grupo de gente que estábamos en Madrid, que no era yo sólo, había gente que había estado conmigo en Las Agencias, pues: Carolina, Sergio, un montón de gente de Madrid que se había venido a trabajar con nosotros y que luego volvieron para allá porque era donde teníamos nuestra casa ahí y nuestra gente, vamos. Entonces sí, se siguió durante un par de años después en proyectos que a la larga además no tenía sentido que fuésemos al mismo paso los que estábamos en Madrid, los que estábamos en Barcelona, los que estábamos en Bilbao, en el País Vasco: cada cual trabajaba a su paso.

G: Entonces, cuando termina el proyecto, Manuel Borja-Villel recibe una propuesta del museo Reina Sofía.

J: Eso fue bastante más tarde, hace ahora cuatro años o así que él es director del Reina.

G: Yo quería saber, ¿Él salió del MACBA en consecuencia del proyecto de Las Agencias?

J: No. Eso es en el 2001 y él va a estar por lo menos diez años más. Yo creo que él es director del Reina Sofía, ¿Hace cuatro años o cinco ahora?

G: Pensé que podía estar relacionado.

J: No, no. Además, él se fue del MACBA voluntario, se presentó a la plaza de director del Reina Sofía y le aceptaron. No es que se tuviera que ir con las orejas gachas, no, no, no, él se fue en plena gloria a dirigir el museo número uno de arte contemporáneo de este país. En recompensa a su profesionalidad, de la que o no dudo. Yo creo que ocho o diez años después de Las Agencias.

La hipocresía y el doble lenguaje del museo enseñan muchas cosas. Por ejemplo, yo recuerdo, y no hace mucho todavía, el que era el administrador del museo, llevaba las cuentas, John no sé cuántos, se llamaba. Norteamericano, o así, que vivía en Barcelona, y muy cabrón, el tipo había contabilizado toda la gente que se había concentrado detrás del museo huyendo de la policía, los contabilizó como visitas al museo [risas]. Porque esto le venía genial luego para contabilizar los presupuestos y tal. “¿Aquí que habrá? Cinco mil personas. El día de hoy cinco mil visitas al museo”. Yo flipaba, cuando ni siquiera nos dirigían la palabra, estaban todavía sacándonos provecho. Había gente que se había hecho mal, había gente detenida y el señor éste estaba contabilizando gente como visitas al museo para ponerse la medalla. Como que eran dos lenguajes muy diferentes, vaya, de que estamos hablando. Porque evidentemente era complicado lo que él hacía.

G: Una pregunta más: ¿Cuándo vosotros montaron el primer taller, ya tenían un contacto anterior con otros grupos como el RTS?

J: De hecho, nos llamaron para montar el taller por esto. Porque éramos colegas de ellos, porque nos habíamos hecho amigos porque habíamos estado peleando juntos en un montón de movidas, o sea, ir a una manifestación juntos genera amistad.

G: ¿Y vosotros que participaban de un grupo por internet?

J: Yo recuerdo que a Javi del RTS vivía en Londres. Se fue a estudiar, vivía en una okupa, y en uno de sus viajes a Madrid yo le conocí en una manifestación del Laboratorio 2, que era una casa okupa que había en Madrid. Y andando por la calle juntos, en la concentración nos conocimos, el tío me vino: “y tú a qué te dedicas” empezamos a charlar, nos vimos, hicimos algún viaje juntos y luego fui a verle a Londres.

G: O sea, amistad.

J: Amistad y colaboración política también. En esta época Javi estaba organizando el 18 de junio, un día de protesta global que iba a haber en el año 2000. Entonces le hacían falta todos los apoyos y todas las ayudas. Entonces era amistad personal y era colaboración.

También en casa por internet encontré la página de los Yes Man, RTMarc, Artmarc, y Art Marc tenía unas ideas brillantes como el frente de liberación de las Barbies, ese tipo de historia, ¿conoces este proyecto?

G: Sí, sí.

J: Pues yo les escribí, te hablo del año 1999, 1998, hace mil años, yo encontré su web, me encantó, estaba en inglés, y les dije: oye, he pensado que esta web, estaría bien traducirla, ¿la traduzco al castellano? Y antes que me contestasen ya la había traducido entera y se la había mandado. Les gustó: “ah, que guay, gracias” y tal, “si vamos a España te avisamos”. Entonces vinieron a España invitados, me avisaron y nos juntamos y éramos amigos, es decir, incluso uno de ellos, Jack, que tienen muchos nombres falsos, uno de ellos es Jack, fue padrino de mi hijo, fíjate que se vino desde California a Madrid para estar en el nacimiento de mi hijo.

Eran relaciones muy personales, pero también políticas y de trabajo conjunto, era muy tramada, hicimos cosas juntos en España y luego ellos me invitaron a mí a

California, yo y los demás de la Fiambrera, los tres, para California. Vaya, que eran relaciones como de trabajo.

Fue justo, de hecho, estando en Los Ángeles con la gente de Artmark que nos llamó por teléfono el MACBA para montar ese Seminario.

G: ¿Me puedes hablar un poco de la Fiambrera?

J: Eran Curro Aix y Santi Barber y luego la Fiambrera nunca fue un grupo cerrado, era una idea, más que un grupo era una idea, era una manera de trabajar. Evidentemente la novia en esa época de Santi, Chelo, tuvo mucha participación en esos años, en muchos proyectos, luego cuando dejó de ser novia de Santi, pues lo que pasa con las parejas, pues siguió por su camino y nosotros por el nuestro. A la vez que Chelo estaba Carlos en Madrid, estaba Ernesto también en Madrid, luego estuvo David, todos eran colegas que se juntaban para hacer, y eran importantísimos, tan importantes como nosotros. Nos es que fuéramos tres y tomásemos las decisiones, no. Éramos un grupo abierto. Luego, yo estaba viviendo en Madrid y ellos dos en Sevilla, con lo cual había dinámicas muy autónomas. Yo me implicaba en cosas de Madrid que no les consultaba a ellos y ellos venían a Madrid y me echaban una mano y yo sobre todo iba muchísimo a Sevilla, tenía más capacidad para moverme, y me iba mucho a Sevilla para trabajar con ellos, en unos participé, en otros no, era una cosa muy abierta.

G: ¿El movimiento okupa fue importante para vosotros?

J: Claro. Fíjate que el único sitio en Madrid o en Sevilla con capacidad física para reunir un grupo amplio de gente eran las casas okupadas. Este es un problema siempre cuando generas dinámicas de participación social amplia, es que necesitas un sitio donde juntarse con la gente. Si tú pruebas juntarte con noventa personas en un parque, o es un parque muy silencioso y hace muy buen tiempo, o la cosa se te va. Hace

frio, hace viento, tienes que estar con un megáfono, la gente no puede estar, viene la policía. Entonces es complicado.

En cualquier ciudad, la ciudad es un espacio muy hostil para la auto organización, entonces las casas okupadas eran el espacio natural donde te podías juntar y no solamente hablar, sino producir cosas. Si quieres imprimir camisetas, o pancartas, ¿sabes?, necesitas un espacio donde puedas dejar las telas colgadas con la pintura húmeda para que se sequen, esto no lo puedes hacerlo en tu casa, que no cabe. A parte que aparentemente los objetivos políticos eran los mismos, aunque más no fuera, por una cuestión logística era muy importante, claro que sí.

G: O sea, actualmente con la disminución del movimiento okupa, perjudica la elaboración de este tipo de acciones.

J: Como te digo, ya por razones logísticas, la capacidad de juntarse y hacer cosas requiere espacios, espacios donde puedas trabajar, donde puedas almacenar, encontrarte, entonces esto es importante.

G: ¿Cómo ves el activismo hoy?

J: Han cambiado mucho las cosas, es un momento difícil para saber en qué sentido van a cambiar, pero la alcaldesa de Barcelona, Ada Colau, era una persona que estaba todos los días en Agencias, por ejemplo, venía por allí todos los días, no recuerdo que estuviera en ninguna agencia en concreto, era una persona un poco solitaria en esa época, pero venía por allí muchísimo. Entonces claro, es muy diferente ahora que Ada Colau es la alcaldesa, a entonces cuando estaba ahí con nosotros en el local. Y lo mismo con Pablo Iglesias. Pablo estaba ahí, en la gente de los Monos Blancos, los Tute Bianche, que tenían una estrategia de confrontación con la policía que era complementaria a la de la gente de la Agencia de Complementos. En las manifestaciones de Barcelona, si ves fotos, hay gente con unos monos blancos, esa era

la gente con quien Pablo estuvo en Boloña, Italia, como becario, y en Boloña los comunistas italianos eran los que iban en esta línea. Entonces, él aprendió ahí de ellos y trajo para España, y también otra gente. O sea, vamos, que han cambiado mucho las cosas, Marcelo es diputado ahora en el Congreso. En la Mesa del Congreso. ¡Joder! Todo eso llama la atención. Que han cambiado las condiciones para el activismo. Ahora está por ver si van a cambiar tanto o no.

En Madrid por ejemplo ahora hay un plan para ceder espacios a movimientos vecinales, entonces eso puede ser una cosa muy importante, porque no hará falta okupar, porque si el Ayuntamiento cede espacios, pues ya tenemos sitios para trabajar.

O sea que han cambiado mucho las cosas y el tipo de activismo también ha cambiado mucho.

G: Hay dos caminos: uno tomar a las instituciones y el segundo que no cree en esta opción ¿Sabes lo que quiero decir?

J: Sí. Perfectamente. Por esto yo no soy diputado. Marcelo sí lo es. Es muy obvio, ahí lo ves. No creo que ninguna opción tenga la verdad, sino que ambas tienen sus ventajas y sus inconvenientes. Durante muchos años he optado por no tomar las instituciones. Trabajar con ellas cuando salga, de hecho, hasta hace dos años estaba implicado con la Tabacalera en Madrid, que es un edificio que es del Ministerio de Cultura y que yo trabajé para que se cediera a los movimientos sociales, estuve como interlocutor entre el Ministerio de Cultura, nada menos, y los movimientos vecinales de mi barrio, pero vamos, esto es una cosa, un trabajo puntual de mediación para conseguir algo y otra es tomar las instituciones. El caso de Marcelo es muy obvio y el caso de Podemos, es una opción diferente que yo respeto, yo no voy a ser diputado, no voy a representar a nadie y también no quiero que nadie me represente a mí y a mi gente, soy partidario de la acción directa, de hacer las cosas, si hace falta hacer algo más, vas y lo haces. Pero entiendo que es algo complementario, no soy tan sectario como para pensar que mi camino es el único válido.

G: ¿Cómo piensas el arte activista?

J: Mi concepto de lo artístico ya en esta época tiene mucho que ver con lo que se llamaría los modos de hacer, los modos de relación, de hecho, en 2001 publicamos con Marcelo y con Jesús Carrillo, que estaba en el Ayuntamiento de Madrid, ya ha dimitido, por cierto. Publicamos un libro que se llamaba Modos de Hacer. Yo entendía que el arte fundamentalmente era una colección, como decía Ródchenko, de modos de organización, de modos de hacer las cosas, esto hace que como artista tú trabajes a una escala más pequeña, lo que Lukacs llamaba un medio homogéneo, un espacio agotado, y ahí puedes hacer tu cosa, tu experimento, pero lo que es interesante de tu trabajo es que es exportable al mundo real como modo de organización. O sea, esto que hace Ródchenko, que hace Tristan Tzara, o que hace Shostakóvich en una pieza de música, por ejemplo, esta lógica la puedes llevar luego a tu vida real.

Entonces yo entiendo el arte activista no como una especie de arte de propaganda, táctico, de emergencias sociales, sino como un arte que es capaz de explorar un dispositivo potente en términos formales, en términos estructurales y llevarlo al mundo real y desplegarlo ahí. Entonces pues, sí es una manera de entender el activismo peculiar, pero es la mía [risas]. Esto hace con que no haya rupturas tan fuertes con lo que es el arte tradicional, convencional, la música, por ejemplo, y el arte activista tal cual. Que no sea un sector del arte, no, no, cualquier arte puede ser activista si es exportado al mundo real en forma de modo de organización.

Todo mi trabajo como filósofo desde hace años está dirigido hacia ahí.

En un breve momento publicitario, debo decir que por fin voy sacar un libro dedicado a esto. Que saldrá seguramente hacia septiembre, ahora lo entrego, para el verano, para el otoño estará ya publicado. Se llamará Estética modal.

G: Te deseo suerte.

G: ¿Tienes ejemplares de lo que fue producido por las Agencias?

J: Quién tenía un ejemplar de todo, porque lo cogió delante de mis narices, en el momento en que la policía estaba cercando la plaza fue el administrador del museo, el John este, [John Zvereff], el que contaba las visitas, él tiene un ejemplar de todo. Este señor trabajaba para la Universidad Oberta de Catalunya. Se llama John no sé qué, si lo buscas por el administrador del MACBA de esta época te aseguro que lo encuentras. Y ese tío, recuerdo que vino al kuartellillo cuando estaba la policía cercando el kuartelillo, dijo: “como esto se va acabar, me quiero llevar un ejemplar de todo y cada una de las cosas que habéis hecho”. Vino con una bolsa y metió todo. Yo no tengo, él sí.

G: Muchas gracias.

Entrevistado: Jorge Luis Marzo (J)
Entrevistadora: Gisele Freyberger (G)
Fecha: 17/04/2015

G: ¿Estabas en Barcelona en la época de las contracumbres?

J: Estuve aquí cuando Las Agencias, en la gran marcha contra la globalización creo que estaba en México. Es igual, es como lo mismo, también allá la gente estaba movilizándose.

G: ¿En las Agencias te involucraste?

J: Yo no estuve trabajando en Las Agencias pero lo estuve siguiendo gracias a personas que conozco de muy de cerca. Lo que te puedo contar es que fue una experiencia muy interesante sobre las tensiones que se generan entre el discurso que intenta romper la hegemonía de los museos y la hegemonía institucional cuando es albergada por la propia institución, ¿de acuerdo? Fue, en este caso, una operación que Manuel Borja-Villel quiso tirar adelante a través de una serie de personas que estaban muy vinculadas a posiciones contra hegemónicas, contraculturales, contra iconográficas, sobre autogestión, sobre el pro-común, sobre cuestiones de derechos, en fin, toda una serie de personas diseñadores, artistas, que fueron invitadas por el museo y también por Jorge Ribalta que era el coordinador de actividades externas. No hubo mejor proyecto...

A parte de las acusaciones que hubo entre unos y otros, unos por malgastar el dinero, otros por censurar, por cortar las actividades que se producían. En todo caso, creo que fue interesante, porque se pudo visualizar hasta qué punto hoy día hasta el museo tiene una doble voluntad, una doble condición. La primera condición es que el museo existe para quitar la distensión de buena parte de las prácticas sociales que se producen en la calle, esto es, el museo sirve fundamentalmente, no únicamente, pero una de las funciones del museo es precisamente consensuar, quitar las aristas, limpiar las

aristas, crear un discurso de consenso que lo que hace es suprimir el potencial crítico o reflexivo, o imaginativo. Cuando me digo imaginación, me refiero al potencial de desvelar la relación secreta entre las cosas, no la fantasía. Que es la facultad de suprimir la voluntad de crearse algo nuevo, en este sentido, la facultad imaginativa. El museo, de alguna manera, la hace suya y la convierte en un pastel amargo. Pero, al mismo tiempo, también el museo es capaz de albergar situaciones, no estrictamente vinculadas a la vanguardia, sino de carácter político, de carácter social, que muy posiblemente en la calle serían ilegales. Entonces, en el museo tienes performances determinadas, tienes determinados trabajos video gráficos, tienes incluso determinadas conferencias, a veces las he visto, ¿no? Que en realidad si ocurriesen en la calle seríamos detenidos. Entonces, es muy ambivalente esta posición del museo.

En todo caso, lo que pasó con Las Agencias fue que se visualizó esta doble condición del museo y al mismo tiempo la propia contradicción de una serie de personas, de artistas y en el sentido más amplio de artistas, en el sentido de prácticas sociales que en algún caso pasan por herramientas artísticas y también una cierta contradicción, a veces decir hipocresía, en el sentido de intentar de alguna manera cuestionar el museo adoptando los instrumentos mismo del poder. En este sentido sí que algunas personas pecaron por enorme ingenuidad, pero también es cierto que otras personas se aprovecharon de la situación, entiendo perfectamente el provecho, quiero decir: “me parasito en el museo y soy capaz gracias a sus instrumentos de intentar cuestionar el propio museo”. Yo no critico esto, me parece muy bien entrar en el museo y parasitar y criticar.

Hay una serie de contradicciones que también ilustran hasta qué punto hay uno muy débil... Las Agencias, de alguna manera, creo que nos subrayaron que nuestro tejido social crítico es muy débil, por un lado. Pero, al mismo tiempo, también vimos que el poder es muy débil también. Así que, de alguna manera, fue el encuentro entre dos debilidades, creo que mucha gente sacamos conclusiones...

G: Una de las cuestiones que estoy investigando es que el MACBA se funda como un espacio neutro políticamente.

J: Correcto, ¿has visto el documental?

G: Sí, si puedes comentar un poco más sobre este asunto...

J: Esto no tiene apenas que ver con el MACBA, sino que esto tiene que ver construcción de la condición de la Cultura en la transición de la dictadura y la democracia. Mejor dicho, entre la dictadura y la monarquía parlamentaria: la “democracia” es una palabra demasiado compleja.

Es muy importante tener presente una cierta tradición que existe en España, en América Latina también, es muy fuerte, muy poderosa, que tiene que ver con las condiciones post coloniales que se produjeron tanto en Brasil, por ejemplo, como en el resto de América Latina. Es la idea del culturalismo, es el discurso, que yo denomino barroco, pero no como estilo barroco, no me interesa el estilo, sino que nace en el periodo barroco. En el sentido de que exterminamos a todo el mundo. España extermina a todos los indígenas, a todos los hebreos, a todos los musulmanes, a todos los pobres, a todos los protestantes. España hace la guerra mundial contra todo el mundo. Y después del exterminio se plantea colocar los desaparecidos en los libros, en los cuadros, en las fachadas de la arquitectura, esta idea del mestizaje, esta idea de la integración, esta idea del mestizo. Esta idea de la integración, todo este constructo es completamente falso. No falso, es mítico. Sabes que los mitos, no importa si son falsos o verdaderos. Sí importan a quien interesan. Que quiero decir con esto, que la cultura se convierte en la política visual, que lo que hace es ocultar la verdad política, por tanto, bajo el exterminio, las condiciones de explotación económica, las condiciones de explotación de género, de explotación laboral, de explotación de todo tipo, nace una política visual de las imágenes que lo que hace es precisamente servir como venda en los ojos, es decir, las imágenes ciegan la mirada a la hora de interpretar la realidad.

La historia es muy larga, no tengo para explicarla, pero en los años 1970, por ejemplo, la creación del realismo mágico en la literatura latino americana en parte emborriona la realidad y esto se convierte en un arma de Estado. Por tanto, la cultura se convierte en el lugar donde creamos consenso ¿de acuerdo? Por tanto, ¿qué ocurre en la transición española?

Tenemos una dictadura de 40 años, que, curiosamente, la historia del arte y la historia política siempre ha vendido la idea de la dictadura por un lado y los artistas por otro lado. Esto no es verdad, en los años 40 y 50 buena parte, por no decir la mayoría de la vanguardia que no se exilió, que se quedó en España, colaboró abiertamente con el régimen. Antoni Tàpies, Saura, todos fueron colaboracionistas mucho más allá de lo que puedan decir los libros, todos forman parte de las exposiciones. Esto no es relevante para la pregunta que me haces, sino la cuestión que el franquismo entendió que es en la cultura donde podían engendrar una idea de una cierta libertad, de un cierto consenso: hay homosexuales, hay rojos, hay catalanistas, pero en la cultura nadie va a preguntar de qué color eres.

Por tanto, el franquismo es capaz de colaborar con la vanguardia gracias a precisamente a pensar que la cultura hay que desintoxicar y triunfa por esto. Antoni Tàpies, Saura, cineastas, actores, arquitectos, todos trabajaron en el franquismo porque están de acuerdo con esta idea de que la cultura está desposeída de ideología. Ciertamente, también condicionado por la dictadura, no es fácil opinar en una dictadura.

Cuando llega la democracia, en la transición, hay un mensaje muy claro por parte de la izquierda: Es el hecho de que, gracias a nuestros artistas, cineastas, pintores y actores, escritores y etcétera, hemos podido mantener viva la llama de la democracia durante cuarenta años. Este mito crea la condición a través de la cual los nuevos dirigentes de la democracia consideran que la cultura es el canal por el cual se va a crear la nueva ciudadanía.

Estamos en la fase en que acaba la modernidad o la vanguardia y entramos en el discurso de la post modernidad, de la post. Por tanto, lo que se exige en España es el discurso que ya no esté contaminado por este franquismo o el antifranquismo. Porque

parecía que todo lo habías de mirar si este escritor es franquista o antifranquista. Es una necesidad, además se escribe así por parte de los escritores de la gente: “¡No!, ¡juzgarme por mi obra únicamente!, ¡No porque yo haya sido rojo o haya sido facha!” Entonces en este sentido se produce una especie de unificación. Una especie de acuerdo general tácito entre todos los actores políticos de España, conforme la cultura va a ser el lugar donde los ciudadanos van a aprender a ser mejores demócratas. España no tiene tradición democrática y gracias a los museos vamos a poder aprender a comportarnos en pluralidad, a entender cuáles son las reglas del juego, a entender que en realidad Europa es el horizonte en el cual nos tenemos que ver, que la gente es educada, la gente va a los museos, hay exposiciones. Recuerdo que España tenía ocho museos en 1981 y hoy tenemos ciento sesenta y ocho. Entonces es evidente que ha habido un discurso por parte del Estado en construir los museos como lugar de encuentro y de civilidad: no la educación, los museos.

La educación, por ejemplo: tenemos una educación que a cada cinco años ha cambiado de ley. Desde 1982 cada cinco años. La educación es un caballo de batalla ideológico. La iglesia, la izquierda, la derecha, público, privado, es un campo de batalla. La cultura no. La cultura es un acuerdo general que de alguna manera debe estar desideologizado. En cambio, la educación, que sería el lugar natural desde donde crear buenos ciudadanos, ¿Buenos ciudadanos? ¡Lo qué significa esto! Lo que sea, en todo caso la idea de educar a la gente, a las masas... es evidente que en la educación esto no va a ocurrir.

Por ejemplo, en Barcelona tenemos una situación, es como la cebolla, capa a capa. Barcelona es una ciudad muy peculiar porque Barcelona es una capital que no puede ser capital. Es una ciudad que no puede ser capital porque no hay estado. Por tanto, a partir del siglo XIX es cuando vuelven a hacer el sentimiento catalanista de intentar generar un discurso, un relato de identidad, etcétera. Se encuentran con una situación curiosa: Cataluña no existe. En 1868 Cataluña prácticamente se despuebla para venir a construir el Ensanche. En 1819 una enorme cantidad de catalanes vinieron a trabajar aquí. En la revolución Industrial de 1919 etcétera, etcétera... Barcelona en sí

tiene casi cinco millones de personas. Cataluña son siete millones de personas. Sólo existe una Cataluña de un millón y poco de personas. Así que desde un punto de vista nacional es una entelequia, es una abstracción. Es Barcelona todo. Pero en Barcelona tenemos un tipo de burguesía que básicamente ha construido la ciudad a base de golpes de pedos financieros, da mucho dinero no basta su economía si lo es, esto se infla. Necesita crear una nueva ciudad en 1864, crear la primera exposición universal de 1888. Crear la segunda exposición Universal en 1929. Las Olimpiadas en 1992. El Fórum de 2004. Este tipo de golpes. Grandes capitales.

Conforme en la realidad, el burgués catalán siempre ha pensado que como no puede construir una nación debe construir una ciudad. Por tanto, el discurso no es nacionalista sino ciudadanista. Es gracias a la ciudad, al Noucentisme. En este sentido el Noucentisme es muy claro, dice: vamos a crear ciudadanía en la ciudad, no en la nación, porque no hay nación. Como no hay nación no podemos competir contra Madrid. No podemos competir contra Lisboa. Contra París... Que son capitales de Estado. Entonces, nosotros tenemos que construir una capital ciudadana. Este es un sueño muy importante de la burguesía. Aquí al burgués solo le interesa el urbanismo, el diseño gráfico, el diseño industrial, la arquitectura, no el arte contemporáneo, no les interesa para nada. Es más, todos los artistas tuvieron que irse de Barcelona: Dalí, Picasso, Miró, aquí no interesa, no hay galerías, no hay nada. Aquí el Museo Nacional de Arte Moderno no es nada. Cuatro cuadros, un poquito de barroco, no hay nada, no es la National Gallery, no es la Galería de la Academia Romana, no es El Louvre... ¿entiendes?

Es muy importante tener esto presente. Cuando entramos en los años 80, hay la necesidad por parte de la derecha tradicional, derecha Convergencia, derecha burguesa, pero derecha que desea crear un relato de lo nacional, un relato catalán, y por lo tanto tienen en mira, tienen el arte románico, vamos al gótico, nos vamos al siglo XIX con el Modernismo, Noucentismo – Modernismo, vamos con las vanguardias: Dalí, Miró, Tàpies, Picasso... ¿de acuerdo?... Esta es la línea genealógica. Entonces, quieren construir este nuevo centro.

El problema, se encuentran con dos problemas, el problema fundamental es que cada artista ya se ha hecho su museo. Tàpies tiene su museo, Picasso tiene su museo, Dalí tiene su museo. Tàpies a punto de tener su propio museo. Por tanto, nadie está dispuesto a generar un relato, porque no lo hay.

Es curioso que el museo Nacional de Arte de Catalunya ahora lo está intentando. Es imposible. No se puede hacer relato, no se puede poner juntos a Dalí y a Tàpies, no se puede. Es imposible. Y tienes que invitar a gente como Pere Jaume o artistas contemporáneos para que gracias a la idea de archivo puedan coser algo interpretable. Pero no se puede coser, es imposible.

¿Qué quiero decir con esto? Tenemos a la derecha, que quiere construir su museo y no puede, pero tenemos una izquierda ciudadana, la del PSOE y PCC, vamos... Que lo que intenta es generar alternativamente una idea de nación a través de esta idea ciudadanista y por tanto lo que pretende es un tipo de museo que pueda generar esta idea de orgullo ciudadano, no de nacionalidad, si no de orgullo ciudadano. Barcelona no capital de Catalunya, si no como capital de sí misma. Tienes que pensar también que Barcelona tiene una historia en el siglo XX muy interesante, Barcelona tiene un discurso completamente protestante, aquí es la cultura del trabajo, cultura de la hipocresía del dinero. Muy diferente de Madrid, en Madrid dicen: ¡soy rico y punto! No tienen que disimular nada. ¡Aquí no! Me guardo el dinero que no se me vea, que no se me vea. Como en el Eixample: todas las fachadas iguales, excepto unas que son más bonitas, pero no ves diferencias claras. Esta mentalidad protestante, lo que hace posible esta mentalidad protestante es entender la cultura como un fenómeno utilitarista, la cultura debe servirnos para algo. No como en Madrid: ¡Es arte y punto!, ¡No sirve para nada! Allí el arte es un florero, es un jarrón. En cambio, aquí la idea es que el diseño gráfico, el diseño industrial, las artes aplicadas generan utilidad. ¿De acuerdo?... ¿Esto porque lo digo? Porque en realidad veras que toda la historia del siglo XX, del siglo XIX, ves que cuando se acaba el Eixample, ves que todos los arquitectos dicen: ¡Ajá!, ¿Y esto? ¿Cómo podemos competir contra Praga? ¿Cómo podemos competir contra París, Londres, Roma, que son ciudades barrocas? Madrid, barroca. Barroca significa grandes

monumentos y señalización del espacio urbano para generar ritmos de peregrinaje religioso o comercial, y en este sentido es cuando aparece Puig i Cadafalch y muchos arquitectos, Gaudí y etcétera. Comienzan a generar formas barrocas. Esta mentalidad es muy importante para entender qué mentalidad tiene la izquierda en el siglo XX. En el siglo XX la mentalidad es generar esta idea de marca, que lo que hace es generar no una capital de nación, sino una capital de sí misma, que lo que hace es producir civilidad a diferencia de Madrid que es aristócrata. No... Barcelona es burguesa y por tanto somos útiles. ¿No? Esta idea de utilidad, muy propia, muy reflejada en otras muchas ciudades del norte.

Cuando por ejemplo en el MACBA tenemos a una derecha que quería construir su relato nacional y no puede, por otro lado, además en otros museos intentan deconstruir la idea de canon nacional. Es muy interesante, el MOMA, a partir de 1980, dicen: ¡no vamos a decir esto! En Alemania, en Inglaterra, en París propio, los parisinos franceses empiezan a decir: hay que romper un poco la idea esta de “lo francés”, que es eso, ¿no? En realidad, no somos tan diferentes de otros países.

Curiosamente, en España el Reina Sofía aplica el canon nacional muy tarde, cuando todo el mundo estaba desasiéndolo, el Reina Sofía y el MACBA, la derecha, quería hacer este relato a diferencia de la izquierda, especialmente Pep Subirós, Oriol Bohigas, el alcalde Maragall, estas personas son muy marcadas y quieren, dentro de la línea de continuidad de esta idea de marcas grandes, quieren construir un museo que no esté vinculado al relato nacional sino que esté vinculado a la conversión de Barcelona en un punto más de este gran eje de ciudades marca, potentes, un poco, casi medievales. Ciudades libres, ¿sabes? Ciudades que no están sujetas al Estado, como podría ser Milán... como podía ser Múnich, como podía ser... es igual. Entonces creo que este es el juego interesante que se produce.

J: ¿Cuál era la última pregunta que me hacías?

G: Bueno, que el MACBA ya se construyó con la idea de un espacio neutro.

J: Entonces claro por un lado tienes las tensiones que se producen entre la derecha, que quiere un relato nacional conservador y tienes la izquierda, que tiene este discurso internacionalista un poco vinculado a esta idea que las ciudades eran los motores de la nueva Europa. No se entienden. No hay maneras. Precisamente se generan una serie de problemas ideológicos. Aparece la burguesía catalana como la salvadora de todo, que dicen: no somos ni de derechas ni de izquierdas, somos del color verde y esto tiene que ver con el Pacto Cultural.

El Pacto Cultural es un pacto... A ver, en 1985 el consejero de Cultura de la Generalitat de Catalunya, que se llama Joan Rigol, bajo estancia Pujol, Pujol tiene un problema que la mayoría de los intelectuales están en la izquierda y no tienen ningún interés en colaborar, vamos, con un gobierno conservador como el de Pujol... hay una anécdota muy interesante: Son las primeras exposiciones del departamento de Cultura, en donde tienen que hacer, también el comisario Daniel Giralt-Miracle un enorme esfuerzo para convencer a los conceptuales catalanes que viven entre París y Nueva York de que quieran colaborar con el gobierno de Pujol... Tienen que ir personalmente a convencerlos y Muntadas, Francesc Torres, están muy re-huyentes no quieren entrar y acaban finalmente convencidos, ¿no? Había una tensión ideológica, clarísimamente.

Rigol, bajo el cargo de Pujol, dice: voy a crear lo que se llama un consejo cultural, el consejo de las artes que finalmente se llamará el Pacto Cultural, donde reuniremos a todos los intelectuales de todos los colores y de alguna manera, y de alguna manera lo que haremos será pensar cómo podemos potenciar la cultura, como podemos hacer que la cultura se convierta no en un arma ideológica si no en un espacio de cohesión.

Esto que todo el mundo estaba muy contento de que ocurra así, será en realidad, será el gran problema de todos. Porque cuando tú piensas que tú puedes poner, que la cultura va ser el lugar donde las ideologías van a convertirse en agua líquida, que todo va fluir, es evidentemente cuando la cultura pierde toda su potencia. Toda.

Y es ese el origen del problema catalán. El problema catalán, no. El problema de la cultura catalana contemporánea. Este pacto. Esta junción de gente muy Vazquez Montalban, Ramoneda, bailarines, gente de derechas e izquierdas, jesuitas y gente procedente de lo más izquierda de la historia, de la izquierda de la izquierda de Trotsky, imagínate, ¿no? Estos encuentros... Imagínate, se romperán porque la mayoría de intelectuales no apoyaron a Pujol y Pujol dio por cancelada la relación. Pero este fue el nacimiento del MACBA. El MACBA nace en la decisión de todos los intelectuales de tener un museo que de alguna manera sea capaz de hacerlos olvidar las luchas ideológicas de los años 70 y de convertir Barcelona en un ejemplo de cohesión.

Pero... hasta hoy sabemos que el MACBA cohesión no tiene ninguna.

G: Volviendo a Las Agencias, no sé si has acompañado el proceso de convocatoria, de colaboración.

J: Yo no estaba dentro de este proceso.

G: Porque yo sé que el museo tenía la propuesta de trabajar con artistas locales, era una zona en conflicto por la gentrificación causada también por el propio museo. No sé si puedes hablar de esto.

J: Me cogió un poco lejos Las Agencias. Estaba haciendo un proyecto en Latinoamérica, pero lo que sí que es verdad es que, a ver, se juntaron muchas cosas, primero eso de gentrificación fue muy marcado, pero también fue muy ingenuo por parte de personas, no es lo mismo ver proyectos en Nueva York en un catálogo. No es lo mismo ver a Gran Furi o Grup Material o Guerrilla Girls, que traerlos a casa. Me explico, no es lo mismo. Entonces hubo un montón de ingenuidad pensar que gente como los de Yomango, que precisamente la gracia es que no son gente civilizada, ¿no?

No puedo entender cómo puedes pretender que entren en un discurso encasillado como el del museo. Pretender que de todas esas experiencias vayas a sacar un libro muy

inteligente y muy intelectual acerca de lo que es el activismo en Barcelona, es no entender nada, es... esto se escribe treinta años después. No mientras está ocurriendo, ¿no? Me dio la impresión de que existían muchas contradicciones insuperables.

También es cierto que las técnicas de cierto engaño que Jordi Claramonte utiliza, estas son habituales en el artivismo. Son habituales, tienes que engañar, sino, no hay manera. Entonces, el museo en su ingenuidad: “¡Me han engañado!” En todo caso, visto con distancia, es un acto muy interesante de ver, estas debilidades que todos tenían, las distintas paradojas, al mismo tiempo han llamado la policía... Esto todo remite a una especie de simulacro de la modernidad.

Cuando Adorno llega a la universidad de Dusseldorf o de... yo no me acuerdo... en los años 60, ¿no? Adorno se encuentra que los estudiantes han tomado el rectorado y llama a la policía. Adorno llamando a la policía: “tengo estudiantes en mi rectorado”. Este día fue crucificado Adorno directamente, ¿no? Creo que de alguna manera espeja también este mismo hecho. Quien ha mandado la policía, ¿no? No es fácil pensar en quien ha llamado la policía, en este sentido he pensado como una especie de parodia más que nada... que lógicamente no lo fue para las personas que estuvieron allí. Pero visto con distancia, es una especie de simulacro. Insisto que fue todo muy complejo. La gentrificación ha crecido mucho desde luego.

El hecho de que fue la primera vez, a lo mejor, en donde se mostraron que las fronteras entre el arte y las prácticas sociales empiezan a diluirse, ese proceso primero de invisibilidad donde los artistas, por mil cuestiones, es muy complejo explicarlo, pero fundamentalmente por su espacio de preterición, la idea de Greimas y de Foucault: la verdad no existe, existe el marco de preterición donde confiamos en que lo que se nos dice es verdad.

Nace esta especie de dislocación que será, que tendrá unos efectos bestiales, las causas son más complejas, muchos artistas que no quieren estar, que no quieren codificar sus prácticas bajo un paraguas estético. No quieren. Porque pierden una enorme capacidad de aproximación al público. A las audiencias, que el público ya no es más el público, más el usuario muy a menudo, al mismo tiempo, también porque no

quieren estar, no quieren moverse en un ámbito académico que lo que hace es capar, castrar en parte de los potenciales sociales y colectivos que pueda haber en los movimientos. Hay mil formas, pero... al mismo tiempo también creo que los efectos fueron muy grandes, uno de los efectos más grandes fue, por ejemplo, también coincidía con el alto de las comunicaciones digitales, especialmente de las redes sociales y ya la gente no se escondía, a partir de entonces mucha gente en La Vanguardia, en El Periódico y tal, dice: esto es una mierda, el arte contemporáneo es una puta mierda, esto es indignante, como voy a poner yo dinero en esta mierda...

Entonces es cierto que la gente comienza a reconocer que hay valores estéticos que se han acabado. Entonces hay mucha gente que se lo dice desde una perspectiva dolida por el discurso de la vanguardia formalista, cerrada en sí misma, elitista. Yo estoy muy de acuerdo también. Mucha gente dice: “¡Estos son gente inculta!”. ¡Inculta no lo sé!, todos son personas que han desarrollado determinadas distancias con el arte contemporáneo. Porque mucha gente cree que este arte contemporáneo no refleja lo que la gente considera que es la realidad del entorno. Pueden estar equivocados y pueden no estarlo, pero que es un error decir que son gente inculta. Al mismo tiempo también la gente empieza a reconocer que los cánones que aplicaban antes en los ámbitos estéticos, bueno... hay que deshacerlos en parte, ¿no?

Y por tanto se produce un efecto por parte de los críticos, por ejemplo, entonces la crítica prácticamente desaparece. Los críticos acostumbrados a un lenguaje formalista: ¿Cómo van hablar de lo que hace Claramonte? No pueden. ¿O de lo que hace Manuel Delgado en el Fórum 2004? ¿O las estéticas del 15M? No se puede aplicar. Y creo que todo esto hace un desplazamiento de tierras en donde críticos, políticos, público en general, artistas mismos, etcétera, de alguna manera se dan cuenta de que las fronteras empiezan a desaparecer y ya no sabes muy bien qué tipo de lenguaje utilizar y tal. Esto lo encuentro muy interesante porque es la idea misma del camuflaje. Estamos en una época del camuflaje. Terroristas, artistas, activistas y políticos y publicitas todos se camuflan. ¿Por qué? Porque la gente ya sabe, cuando aparece el anuncio te levantas a mear, entonces ya no haces el anuncio en el momento del anuncio, sino en algún

momento, y es por esto que los políticos saben que cuando salen en la tele la gente desconecta y es por esto que tienen que camuflarse en algún lugar.

Los artistas saben que la gente odia el arte contemporáneo. ¡La mayoría odia el arte contemporáneo! A la mayoría les parece un insulto, son iconoclastas. La gente es activamente iconoclasta en contra del arte contemporáneo. Sin darse cuenta que en realidad el arte contemporáneo no es que vaya en contra de la gente porque sí, sino que es su principal motivación. El arte contemporáneo, su principal motivación es ir en contra de la gente. Entonces, estos choques producen una especie de situaciones muy interesantes que yo creo nacieron allí... No nacieron allí, pero eclosionaron allí.

G: Cuanto al Fórum, lo de la Paterada, decías...

J: Sí, lo del Fórum, de la Paterada, ¿eso es arte? No. Manuel Delgado te diría radicalmente que no.

G: También hay otro conflicto. Cuando ciertas fotografías de acciones del Ariadna Pi son expuestas en el CCCB en la exposición de Martí Perán, el Ariadna Pi se disuelve. O sea, a partir del momento que oficialmente es arte se des-construye.

J: Sí, absolutamente. Entiendo que tu tesis se centra sobre todo en Barcelona, ¿no?

G: Apenas en Barcelona.

J: Pero sería muy interesante que vieras... Mira, ahora vamos a sacar un libro, tres años hace ya que estamos haciendo un libro, Patricia Mayayo y yo, se llama Historia del arte en España 1939-2013. Tres años de mi vida encerrado escribiendo. Y es un libro en el que intentamos de alguna manera des-construir el canon de la historia del arte en España, y todo esto está, todo el análisis y tal. Lo digo porque te interesaría

muchísimo conocer los trabajos de Friedberg, Madrid 1990, 1991. Te interesaría muchísimo conocer el trabajo Agustín Parejo School en Málaga y Madrid 1989, 1992, la Expo 1992. Barcelona de alguna manera eclosiona cosas que están ocurriendo en otras partes de España. Por ejemplo, aquí en el 1992 fue muy interesante ver, el CCCB en este caso fue muy importante. El Centro de Cultura Contemporánea tenía que ser una especie de Georges Pompidou en Barcelona, ahí yo creo que fue muy inteligente Josep Ramoneda, los primeros años fueron estupendos, en lo que fue decir: “no voy traer a nadie, aquí hay suficiente tejido para ofrecer la posibilidad de crear laboratorios experimentales”. Ahí hay OVNI, Observatorio de Videos No Identificados; la Fábrica de Cine, no me acuerdo como se llama ahora; en fin, un montón de asociaciones que de alguna manera eran clarísimamente críticas con el estado en que había quedado Barcelona en el año 1992.

Había La Papa aquí arriba en Gracia. Revistas como la nuestra De Calor, que hicimos y que en este momento tuvo repercusión. En este momento lo que hacíamos era articular una serie de sentimientos, tenían dos líneas, primera eran todas las prácticas que habían nacido a finales de los 1980 en España, la gente estaba literalmente harta de que no había habido transición, de un Estado híper liberal que servía simplemente de mano de obra para Francia, aquí había una desregularización total del mercado laboral. El feminismo no había llegado a ningún sitio, en fin, todo un desastre en el país y por otro lado que muchos de nosotros en los años 1980 tuvimos becas para ir fuera, todos mis amigos y yo mismo estuve dos años en el extranjero. Y todos mis amigos tuvieron experiencia en Berlín, en Londres, etcétera y tal y esto, ¿qué supuso?, supuso volver aquí a principios de los 1990, 90, 91, 92, todos volvimos aquí, uno había estado en Nueva York, yo había estado en Nueva York y Toronto, Tere Badía había estado en Berlín y Toronto, en fin, montones de gente, y eso era también volver con ideas nuevas, con posibilidad de intentar generar nuevos discursos en televisión, en el mundo editorial, etcétera y eso fue una cosa, yo creo que hay que entender el 1992, el CCCB, el hartazgo de las experiencias nuevas que hemos conocido fuera, el hecho de todo ese discurso...yo nunca olvidaré cuando inauguran las olimpiadas y el día que se acaban,

creo que fue el 1 de septiembre del año 1992, entonces el 2 de septiembre aparece el Maragall diciendo: estamos en crisis. ¡El día siguiente! O sea, esto es un circo.

G: Ahora está pasando que muchos activistas que estuvieron involucrados en acciones performáticas, están en la política: esto también me interesa.

J: El Podemos, por ejemplo.

G: también en este proceso parece haber una superación de la derecha y de la izquierda.

J: Sí, es cierto, estamos en un proceso de des-ideologización, diferente del de hace treinta y pocos años que hubo con la transición. También hay un proceso de superar ciertas categorías que también son inútiles, como centro-derechas, cuando todo el mundo sabe...

Yo estuve un poco asesorando en parte a esos movimientos, un poco, un poquitín, y me he ido por varias razones. Primero por el adanismo, el adanismo es Adán, de Adán y Eva, y la tendencia que todo mundo tiene de empezar de cero siempre, ¿sabes?, nadie se acuerda de lo que fue escrito y trabajado desde hace cuarenta años.

Me ha pasado a mí. Yo también cuando en el año 1992 estábamos haciendo todo, es cierto también que nos acusaban, los años 80, 70, de no hacerles caso a ellos. No me estoy poniendo la medalla yo, estoy diciendo que estamos repitiendo, casi lo mismo lo que hemos hecho todos durante cuarenta años. Así que cuando teníamos la oportunidad de aprender de experiencias anteriores no aprendimos. Cuando en los años 2000 pedíamos aprender de experiencias de los años 1990, no aprendimos, cuando ahora quieren aprender qué ha pasado antes de interesante, por ejemplo, Guanyem no hace ninguna referencia al 15M, cero referencias, cuando el 15M desarrolló uno de los textos más interesantes desde hace no sé cuántos años, el documento de cultura del 15M es uno de los mejores textos que hay.

G: Realmente yo no acompañé el 15M, pero sé que se dividieron en grupos de trabajos y me da la impresión como que el movimiento se acabó.

J: Es complejo, es cansado, hubo muchas razones, yo estaba en la comisión de cultura. La comisión de cultura, el 15M no hizo nunca caso a la comisión de cultura, reproducía en parte también lo que está ocurriendo en la sociedad, un espejo, por otro lado, también el hecho de que había dos generaciones súper marcadas: la gente que ya llevaba muchos años, que teníamos tics apropiados y por otro lado gente bastante nueva con poca experiencia, mucha ilusión, pero con poco conocimiento. Ahí hubo un choque. De alguna manera los que habíamos construido nuestro discurso en contra de la institución, en el cual yo me incluyo, ¿no?, y por otro lado una crítica, que también la acepté plenamente, del hecho de que deberíamos cambiar también el enfoque, la crítica no tenía que ser solamente anti-institucional pero también tenía que ser una práctica de cambio distinto, una crítica mucho más vinculada a lo no institucional. En este sentido yo acepté la crítica y me fui. Tenían razón, pero tampoco fueron capaces de desarrollarlo más.

También cansa mucho, estar muchos meses yendo allí es agotador.

Después creo que muchas de las personas que estábamos allí eran personas que no tienen trabajo. Es muy difícil ser activista si no tienes el qué comer.

(...)

Fue muy enriquecedor, como momento social, fue el mejor momento que he vivido en mi vida.

G: Muchas gracias.

Entrevistado: Leónidas Martín (L)
Entrevistadora: Gisele Freyberger (G)
Fecha: 09/03/2016

G: Cuéntame lo que pasó en relación a Las Agencias.

L: Fue un poco un *runaway*, como dicen los americanos. Me fui de casa pronto, a los 17 años. Entonces, pues, estuve muy involucrado con el activismo muy pronto, desde los 15 en mi ciudad, Zaragoza. Por aquel entonces era más bien todo lo que tenía que ver con las luchas antimilitaristas, por la insumisión y por la okupación.

Yo estaba muy relacionado desde el cultural con el punk, el *hardcore* y esto... y desde la lucha antimilitarista. Me interesó siempre el arte, pero estuve, ya te digo, al principio estaba muy interesado en la música y en la política, los movimientos sociales, el activismo...

Después me fui estudiar arte y entonces descubrí todo el arte, lo estudié, lo fui descubriendo, y se daba una paradoja: El Leo activista y el Leo artista.

El arte, así, como aislado, me interesó poco. Enseguida dejó de interesarme el mundo, la carrera artística y toda esta cuestión. Sí que hice cosas por ahí en este sentido, pero enseguida me dejó de interesar, no encontré mucho sentido. Por otra parte, tampoco encontraba sentido en el activismo como lo había conocido hasta este momento.

Entonces, iba buscando una manera de combinar estas dos cosas, que eran las dos que me interesaban a mí y que dejasen de ser cosas aisladas. Cuando uno hacía algo cultural en un centro okupa, pues tenía que bajar los estándares... Pues entonces se hacía un arte utilitario: “¿Qué necesitas? ¿Un grafiti?” pues se hacía un grafiti... Era siempre esta cuestión, que la aportación así, más libre, se dejaba a un lado, porque se estaba siempre con otra cosa que tenía que ver con la utilidad política, el asunto.

Uno se sentía muy limitado en este espacio, entonces se subjetivaba como activista. Y en el mundo del arte sucedía lo contrario: tú podías desarrollar una actividad

muy extensa pero no tenía ninguna vinculación con el social, estaba desarticulada, se quedaba en una esfera completamente aislada y tal. Entonces se dio una contradicción.

Yo por aquel entonces intenté solventarla más o menos solo y hacia intervenciones en los cines, procesos de intervención en los cines era lo que hacía yo. Intervenía sobre las salas de los cines y para esto me tenía que hacer amigo de los tipos que trabajaban ahí, normalmente currelos precarios, trabajan en las cabinas proyectando las pelis y tal.

Nos emborrachábamos juntos y me dejaban utilizar la sala. Entonces, hacía intervenciones justo en cuanto la gente esperaba que comenzara la película: yo proyectaba cosas en las pantallas o en el propio espacio de la sala. Este fue el tipo de cosas que hacía como artista.

También hice un par de video juegos, me interesaban, esto de insertar en la cultura popular postulados así, más activistas. Por esto lo del cine, lo de los videojuegos y todo esto.

Hoy, en Enmedio, todas esas colaboraciones forman una red de amistad que perduran algo del tiempo y seguimos haciendo cosas juntos, el mes pasado hicimos un taller juntos Jordi y yo...

Nosotros hicimos una Reclaim the Streets aquí dentro de Las Agencias. Nosotros, dentro de Las Agencias, teníamos distintos niveles que los distinguíamos con nombre de pájaros. Estaban los mirlos blancos, que eran todo aquello mono y blanquito que se podía contar al MACBA, se podía contar todos los detalles de eso y tal. Luego estaban las palomas grises, que eran proyectos que parte de ello se contaba al MACBA y parte de esos proyectos no. Y luego están los halcones negros, los halcones negros eran todo aquello que hacíamos sin que lo supiera nunca el museo. Destinar el dinero a acciones o desarrollar directamente, realizar acciones como la Reclaim the Streets, que eso fue un proceso de cooperación, articulación de una ocupación del espacio... como fue la Reclaim, que conllevó muchísimo trabajo, que en gran parte lo realicé yo, la verdad... en eso, porque tuve que ir, porque, como te comenté, al principio muchos venían del territorio okupa, que yo conocía de antes. O sea, que tenía una legitimidad

para eso, para que aceptasen el dinero del MACBA sucio, ¿no?: Ensangrentado con la especulación y todo eso. Entonces, había que hacer ahí un trabajo de legitimidad muy fuerte y estar ahí, eso llevó meses y meses.

G: ¿Cuándo fue esta Reclaim the Street?

L: Se hizo una Reclaim the Streets justo una semana antes de los acontecimientos de junio del Banco Mundial, se ocupó todo el Paseo de Gracia y se hicieron acciones muy potentes, como, por ejemplo, parte de esta Reclaim ocupó la Casa del Libro y liberó miles de libros, los sacó a la gente, se hicieron intervenciones en los bancos individuales que se convertían en colectivos. Hubo muchas intervenciones en el Paseo de Gracia.

Lo gracioso de todo eso es que al MACBA se lo comunicamos a posteriori que todo eso se había hecho con el dinero del MACBA y Manolo Borja venía de uno de estos viajes internacionales de aquí para allá, de museo en museo, y se quedó atrapado en un taxi en un atasco y preguntó: “¿Qué es lo que pasa?, no puedo llegar a casa.” “Es que hay un atasco que es como una manifestación en el Paseo de Gracia”. Lo que no sabía es que la manifestación la estaba pagando él, ¿no? Esto es muy gracioso, en fin.

G: ¿Él iba a las reuniones?

L: No, no.

G: ¿Él estaba muy distante de vosotros?

L: No. Nos reuníamos una vez por semana en el MACBA, lunes por la mañana, con él, con el equipo del MACBA. Él tenía sus intereses y nosotros teníamos los nuestros, había que ir mediándolo todo el rato, ¿no? Acuerdos y toda esa cuestión. La mayoría de gente de Las Agencias no tenía ningún interés. Conforme el proceso fue se

intensificando, era perder dos horas en esta reunión. Decían: “no podemos, hay mucho curro”. Esa era la idea, la cuestión. Costaba hacer el esfuerzo. Al final se lo comunicamos: vamos a reunirnos menos, que aquí tenemos mucho curro. No vamos perder el tiempo reuniéndonos con el museo. Era un poco así, en estas andaba.

Estudié una parte de la carrera en Cuenca y la otra parte la estudié en Bélgica y en Noruega. Luego viví en Noruega también. Terminé por ahí y luego me fui a Nueva York una temporada, pensaba que me iba a vivir por ahí, pero volví porque tenía que hacer unos papeles y se inició todo el proceso de Las Agencias. Fue una coincidencia, en realidad. Yo había conocido a Jordi Claramonte un tiempo antes en un encuentro. Entonces, yo sabía un poco de sus movimientos desde entonces.

El MACBA contacta con Jordi Claramonte, en realidad con la Fiambrera Obrera, como el único grupo activista artista que había en aquel entonces por aquí, por España: de los poquitos. En realidad, era un grupo que se había dedicado a hacer performances unos años antes. Así, muy pachangueras, muy divertidas, así, de contenido muy social. Y luego, ya, pasaron a hacer intervenciones públicas y por tanto el MACBA contacta con ellos, ya que está lo de Seattle y el movimiento antiglobalización: pues los museos del mundo, los museos de arte contemporáneo, tienen que ser contemporáneos, este es el problema que tienen, pues lo que ha pasado fue intentar responder un poco a ella e integrarla en su museo. Un museo de arte medieval no tiene este problema, se dedica al siglo XIII y XIV y ya está. Pero un museo contemporáneo, sí.

Entonces, cuando estalló Seattle, los museos de arte contemporáneo, algunos, comenzaron a programar cosas que tenían relación con este acontecimiento y con el movimiento que genera de alguna manera este acontecimiento. El MACBA no se queda atrás e intenta hacer sus cosas, queda con un par de artistas, que no le sale muy bien. Entonces, ya, mediante agentes que se ponen a trabajar en ello, entre ellos Marcelo Expósito, pues, van buscando alguien que pueda organizar un encuentro, un poco un grupo que pueda organizar un encuentro sobre este movimiento que ha nacido en el mundo y que se está expandiendo a tanta velocidad.

En este momento yo había estado como muy involucrado con parte de los proyectos comunicativos de este movimiento desde Noruega donde había estado, desde Nueva York también un poco. Entonces, estaba muy interesado, muy metido en eso. Entonces, cuando ofrecen esto a la Fiambrera Obrera, pues nos escribimos Jordi y yo, le digo a él de participar, vengo para aquí. Jordi ya llevaba por aquí un mes trabajando, o menos de un mes, abriendo todo el proceso, que enseguida la Fiambrera Obrera ha tenido muy claro que no iba ser un proceso cerrado de estos habituales de los museos que unos expertos llama a otros expertos que realizan un evento o una charla que sirve para poco, salvo para una legitimidad y un valor cultural y... simbólico al museo y desaparece, ¿no?

Todo lo contrario, lo que buscábamos, lo que íbamos buscando, en un principio, era abrir un proceso enraizado con lo social, con los movimientos sociales. Yo llego desde este momento y me pongo a trabajar desde ahí. Yo estaba aquí en España por esto de los papeles y me lie y hasta hoy.... 16 años.

Entonces empezamos a trabajar un grupito más pequeño, a coordinar las tareas de organización de todo esto, que fue un proceso muy vivo, que desarticuló finalmente las ideas originales que tenía el museo, esto del encuentro no sé qué. Sí que invitamos a los expertos, todos gente que nos interesaba en este momento, la parte oficial te la sabes toda.

En verdad, era una excusa para ir tramando con las redes de aquí, las redes que había políticamente activas aquí. En este momento no teníamos ni nombre, éramos un grupo de gente que nos juntamos para hacer esto bajo estos recursos que el MACBA nos ofreció, ofreció a la Fiambrera Obrera, la Fiambrera Obrera un poco lo socializó a otros cuantos. En realidad, recursos... enseguida decidimos que nadie iba a cobrar de esto, que iba ir todo destinado a los proyectos. Las ideas que ya empezamos a rumiar. En estas semanas previas a las charlas y todo esto, pues se organizó una buena red de gente muy activa y de ahí, pues fue de donde surgieron las primeras ideas que después se convertirán en los proyectos de Las Agencias, Los Prêt-à-Revolter, los ShowBus... todo empezó a gestarse en estas semanas. Finalmente, las jornadas se llevaron a cabo,

estuvieron muy bien, nos sirvieron para terminar de atar la red, ¿no? Ya nos pusimos a trabajar juntos porque, claro, este evento fue el evento con más gente que no había tenido el MACBA nunca: sabes que los museos están obsesionados con esto de la gente, ¿no? Que venga gente. Entonces esto nos otorgaba una especie de poder, de presión para poder seguir con el proyecto. Y se lo ofrecimos al MACBA: oye, esto nos gustaría que no se quedase aquí, sería bastante inútil si todo este esfuerzo y toda esta red que hemos activado se quedase aquí, un acontecimiento simbólico.

Marcelo Expósito siempre fue en este momento un agente mediador para que esto se pudiera llevar a cabo. Él había trabajado con el MACBA un proceso de un cineasta, Pere Portabella, alrededor de esta figura, pero yendo mucha más allá de él, muchos asuntos sociales y esto.

Pero cuando surgió esta idea Marcelo trabajaba con el museo, estaba siempre allí e hizo este papel de mediación.

Nosotros lo que hicimos fue ocupar un local que tenían en desuso el MACBA, uno de los muchos que tenían en desuso, -estaba en la calle Joaquín Costa- en este mes previo al encuentro y una vez pasado el encuentro le pedimos si continuar, ¿no? Y ellos aceptaron, ellos, cuando se oficializó, si quieres, un acuerdo de trabajo para unos meses: podíamos seguir ocupando este espacio. Y podíamos seguir trabajando ahora con un presupuesto que fueron 76.000 euros, mucho dinero, fueron en pesetas 12 millones de pesetas, y esto dio para mucho, nunca habíamos visto tanto dinero junto y no lo volveremos a ver nunca más. En realidad, ni lo vimos, yo ni lo toqué, no sacamos ni un duro de esto, salvo el que se iba en los proyectos mismos.

Entonces esta maquinaria que habíamos construido durante este mes se puso en marcha de verdad, unos cuantos que pusimos todo.

G: ¿Quién eran las personas centrales que organizaban todo esto?

L: La verdad que construimos una red muy amplia de gente trabajando, pero a diario era un núcleo que llevaba toda esta tarea: estaba Oriana, estaba Jose, Maite, Titi, Miguel Ángel, Oriol, Jordi, luego había gente que estaba muy a menudo por ahí.

Saber que las jornadas nuestras coincidieron, todo el proceso este que iniciamos post jornadas y que dura casi un año que desemboca en junio de 2001, con la organización de que iba a venir el Banco Mundial... en todo este proceso se iba acercando mucha gente. Conforme se acercaba el proceso de las campañas digamos, activistas, en contra de Banco Mundial, pues más, ¿no? Ya finalmente nuestro local, ya, el local de Las Agencias -nosotros le llamábamos el kuartelillo-, fue un local, casi un centro convergente para, un centro de convergencia para estas jornadas. Entonces, por ahí pasó mucha gente, estaba ahí trabajando en el local con nosotros mucha gente, realizando tareas de organización para estas campañas, una de ellas es Ada [Ada Colau], que estaba mucho por ahí por aquellos meses... Mariona, que está en el CCCB en el laboratorio de Fotografía.

Las Agencias marcó un antes y un después en lo que es la representación activista. Por esto, muchos de nuestros proyectos tiene esta cuestión: trabajábamos bajo estos asuntos, nos preocupaba mucho la representación social. Por esto, parte de nuestro trabajo, de nuestro asunto, era cambiar este imaginario. Prêt-a-Revolver pretende esto, casi todos nuestros proyectos tienen este nivel de cambio de imaginario.

También un cambio en la forma de actuar, porque antes quienes hacían las protestas eran los sindicatos, ¿no?

Este es otro asunto, nosotros veíamos que había un límite en el activismo, ¿no? Que solo un sector social llegaba a él, solo una parte de lo social. Prêt-à-Revolver, por ejemplo, tiene este sentido: Prêt-à-porter- revuelta para llevar. Incluir a mucha gente que no estaba involucrada con el activismo, cambiar las formas, cambiar las imágenes para hacer esto mucho más accesible. Eran todos estos ánimos para intentar que sucediera lo que sucedió más tarde, que al final todo el mundo se hizo activista, estuvo en la calle por razones jodidas, pero bueno, esos años eran años de romper los límites propios del activismo: Sus formas, sus representaciones. Por esto manteníamos una distancia de las

representaciones clásicas del activismo. Y una actitud que nos separara de esto y creara un nuevo imaginario, atractivo y distinto.

G: ¿Es una cuestión de clase social?

L: Claro que sí. Los pobres, pobres, nunca se van a movilizar, no tienen la distancia para poder parar pensar y después actuar sobre su vida. Se necesita de agentes que estén un poco más cómodos socialmente, clase media, todo y tal. Esto es lo que éramos nosotros... ¡Eh!... ex-estudiantes de universidad y estudiantes de universidad.

Por una parte, era construir el imaginario activista y por otra parte, era construir sus formas artísticas y sus relaciones institucionales. Fue un proyecto pionero en este sentido en el sentido de aceptar la oferta de una institución para algo así. También por esto recibió muchas críticas de los movimientos sociales más clásicos. Boicoteos también, al primer proceso de Las Agencias, todo eso.

O sea, que no significa que fue una cosa sencilla. Un boicot de gente que no quería participar en este proceso de la manera que planteábamos – ser parte de una institución como el MACBA – arrasó, no era sencillo, no era nada sencillo. No es como ahora que la gente quiere ser ministro, entonces...

Desde ahí iniciamos todo un proceso de meses y meses que en estas semanas del Banco Mundial todos los proyectos se pusieron en marcha. Todos los proyectos que desarrollamos, Prêt-à-Revolver, ShowBus, Artmani, todos, las campañas gráficas que habíamos hecho con diferentes entidades y movimientos sociales de la ciudad... Todo aquello fue de alguna manera orientado en estas semanas. Pero, finalmente, el Banco Mundial lo canceló, pero nosotros seguimos las grandes manifestaciones en Barcelona con mucha consecuencia, digamos, pública y de presión también...

Después de todo esto el MACBA nos da la patada en el culo y dice: “fuera, hasta aquí hemos llegado”. Porque esto comenzaba ya a conllevar conflictos reales. La derecha comenzó a pedir la cabeza de Manolo Borja, el director en aquel entonces del MACBA. Los nubarrones se hicieron más densos encima del museo. Las tinieblas...

“¡chiiiiii!” [Sic.]... y ellos, pues, las despejaron rápido: quitándonos a nosotros de allí. Se canceló nuestro proceso, pero todos estábamos contentos porque se había cumplido nuestra palabra. Nosotros lo dejamos bien claro: mira, esto no es ningún proceso simbólico, no es un proceso expositivo, que era la intención del museo, siempre luchaba un poco por esto, que dejásemos los materiales a ellos para ser expuestos... No lo dejamos... Funcionábamos siempre en asamblea, esto fue una cosa que mantuvimos, rompimos con esto del museo de dialogar con un único artista, teníamos una reunión los lunes por la mañana.... Que llamábamos los lunes rojos...Iba la gente que quería de Las Agencias en esta reunión y siempre decidíamos en colectivo, estaba el proceso siempre muy abierto...

Núria [Vila], por ejemplo, era una estudiante de comunicación y vino a hacer un reportaje más o menos cínico sobre nosotros y el propio proceso la fue incluyendo y al final fue una de nosotros pasado un tiempo. En fin, las cosas eran así. Abiertas. Incluso gente que después de estar metida hasta las trancas reconoció que había llegado para robar todo el material, todo lo que se podía y después pirarse, pero luego después no se había atrevido, nos habíamos hecho amigos, se había hecho parte de todo eso. Eran esas cosas.

Después de eso, con la patada en el culo y tal, nosotros decimos al museo que ya le habíamos avisado que eso no era ningún proceso expositivo, que todas las herramientas creadas, que todo el dinero invertido se iban a convertir en herramientas reales como el autobús y todo lo demás como ordenadores y no sé qué... Con todo eso nos fuimos, volvimos a la autonomía. Rompimos la relación con la institución y volvimos a la autonomía y más, con muchos más recursos.

Y el Manolo Borja se fue, de aquí saltó a dirigir el Reina Sofía en artículos que basan justamente su diferencia en Las Agencias, frente el Moma, el Guggenheim como museo espectacular...

G: ¿Ningún otro museo hizo un proceso así?

L: Pero es que el MACBA tampoco lo hizo. Quiero decir: lo hizo y no. No cayó en una trampa tampoco, si no que nadie sabía que iba a ser un proceso así. Esos procesos sociales abiertos se auto regulan a partir de decisiones colectivas, de procesos abiertos. Esto es verdad: Manolo Borja sí que dio mucha cancha abierta, eso sí que es verdad. Se atrevió, tuvo valentía.

G: Fue un experimento que ningún otro museo ha hecho.

L: Sí. Ningún otro museo lo hecho, creo que la experiencia que tuvimos en Las Agencias aún no se repitió. Hay gente que ha intentado cosas parecidas, pero algo así con esa fuerza, con esta honestidad y con esta capacidad de hacerlo, no.

No solo que era el momento político, cosa que supimos después. El acierto claro fue decir muy pronto que para quien interesaba eso para hacer carrera y para quien interesaba eso para sacar unos recursos económicos o un valor simbólico, que era mejor que se fuese. Porque eso no iba a ir de eso. Porque al principio claro, un proceso cultural en una institución tu encuentras gente que en principio.... Lo diferente es encontrar a gente que no va a estar en esa actitud. Entonces, nos quedamos unos pocos. Coincidió también con una edad determinada, el darnos igual vivir sin dinero, dormir en sofás y, en fin, todo eso te tiene que pillar sin hijos. No había hijos. Te tiene que pillar sin cosas así. Así que hubo una serie de factores que nos ayudaron, pero esa fue la decisión correcta. Fue la única manera en que se pudo enfrentar algo así y de la única manera que yo estoy convencido que se sigue pudiendo. Porque en el momento que tu vida depende de decisiones personales que tenías en juego, carreras, o intereses, o contactos, pues no se podría haber hecho. Que es lo que sucedería después con muchas de las experiencias que nos encontramos, mucho social, mucho político, pero ahí están muchos intereses personales actuando, frenando las posibilidades sociales que un proceso así puede abrir.

G: Ese es el problema del capitalismo.

L: Claro, y de la relación con las instituciones. Nosotros ahí nos adentramos en una aventura, pero porque teníamos la edad, los años, las ganas de hacerlo, estábamos muy ilusionados e involucrados con eso, con derrumbar el capitalismo de verdad. Todos los movimientos más puristas que nos hicieron boicot y tal, creían que nosotros teníamos otra actitud, pero la nuestra fue siempre esta. Ese era el experimento para nosotros.

G: ¿Cuáles eran los movimientos que boicoteaban?

L: El movimiento anarquista de Barcelona veía la participación con el MACBA... Nosotros ya no hablábamos de izquierda, ya comenzábamos con superar todas estas representaciones. Aun sí que todavía hablábamos de movimientos sociales. Luego vamos a dar algunos de nosotros un cambio, digamos conceptual, a todo eso, le vamos a dar un giro. Pero en aquel entonces hablábamos así, de un arte articulado con los movimientos sociales. Un arte como herramienta para las luchas sociales, toda esa... toda esa gramática usábamos. Ahora en Enmedio no hablamos así, pero entonces sí.

G: ¿Cómo vosotros coordinabais las agendas para las manifestaciones?

L: Esto era un trabajo de coordinación. Yo, por ejemplo, hice mucho trabajo de ese, eso fueron meses y meses de mucho trabajo de ir a asambleas. Estar en las asambleas sociales, hacer con que todo el trabajo nuestro fuera un trabajo articulado con las luchas y finalmente y prácticamente hegemónico con esas luchas. Para la presentación al final de lo que era el 2001 en Barcelona, tiene que ver muchísimo con Las Agencias y toda la imagen activista posterior oficial de la Barcelona, que dicen: ¡Qué creativa en el activismo y todo eso! Tú dinos, ¡ya!... dinos algo más allá de Las Agencias, ¿no? O del rastro que deja ese proceso ¿no?

G: También había una fuerte actuación del movimiento okupa en Barcelona, ¿El movimiento okupa también estaba presente en Las Agencias?

Parte de él. Por ejemplo, la Kasa de la Muntanya. Claro, como algunos de nosotros, como por ejemplo yo, veníamos de vidas anteriores de haber sido okupa y no sé qué... conocía gente, me conocían a mí, había legitimidad para poder hablar. Entonces gente como yo sí que tenía legitimidad para hablar, porque la primera idea era: ¡esos pijos que trabajan en una institución! ¡Artistas que buscan su carrera y quieren sacar un capital simbólico con lo social! Y privatizar, ¿no? Esta era la idea, y había que romperla. Y ahí es muy necesario conocerse las caras, saber quién es cada uno, de donde viene. En ese sentido, figuras como la mía fueron importantes para que eso se pudiera dar. De hecho se dio, empezaron a haber colaboraciones de la *heavy* viniendo a nuestro local para subtítular videos de estos que hacíamos. Esto se dio, por ejemplo, con un periódico que íbamos a editar que se llamaba *Està tot fatal*. Esto también fue un proceso de colaboración con los espacios más radicales de Barcelona. Entonces sí se consiguió eso y luego el MACBA nos echó a patadas, pero de buen rollo. Y luego nos fue muy bien.

El Manolo Borja entró en el Reina Sofía y volvimos a la autonomía, pero más equipados, ¿no? Y con mucha caña, todo ese proceso había sido un proceso muy transformador y verdaderamente hacer algo así tan honesto en tu vida. No te da dinero, te quita todos los contactos que podías haber tenido en la carrera personal. Fíjate a partir de todo eso lo que podía haber hecho alguien trabajando a nivel más privado, ¿no? A todo eso no le otorgamos ninguna importancia. Nos metimos verdaderamente en un proceso vivo, humano, en que ya nos queríamos, éramos amigos, habíamos pasado por muchas cosas juntos. Eso nos otorgaba una fuerza para seguir adelante, que fue la fuerza que se desarrolló después en Yomango, ahí fue donde inventamos Yomango.

Éramos diez o algo así, Pere, que no te lo he dicho antes, estaba en la parte fotográfica. Era más joven y ahora sigue muy activo en fotografía. Buscando locales por ahí para dormir nos encontramos con un concepto muy potente, el de Yomango.

Ahí lo que pasó fue que, en todos esos meses, en todos esos años de trabajo con Las Agencias, habíamos estado muy activos no solo con un local, sino que una característica nuestra desde el principio, la internacionalidad, estando en procesos internacionales, habíamos creado con eso una red de amigos, de conocidos, de colegas que después van a ser muy importantes para Yomango una vez que ya no teníamos a las instituciones del MACBA y todo eso.

Una vez ya en la autonomía, como te digo, viajamos a Génova. Génova coincide con la expulsión de Las Agencias del MACBA. Finalización del proyecto con ellos. Génova fue prácticamente un Estado de Sitio. Fuimos nosotros y muchos más con los Prêt-à-Revolver.

Ah, no te he hablado de Aviv, es muy importante. Además, él sigue muy activo en su evolución, y ahora tiene una cosa que se llama CCCB, Centro De Cultivos Contemporáneos Del Barrio, él trabajó muchísimo en la cuestión de los trajes de Prêt-à-Revolver, toda la cuestión de confección de trajes, él es muy importante, y no solamente él. Había acabado de llegar de Chicago, casi no hablaba español y se lio con nosotros.

Génova. Volvimos de allí. Una experiencia traumática para todos nosotros. Fue el clímax, digamos, de la batalla, ya con un muerto, Carlo Giuliani, tortura de amigos nuestros, bueno, en fin... Volvemos y replanteamos nuestro trabajo. Porque hasta entonces, nuestro trabajo era trabajo organizado con los movimientos sociales y requería de él unos grandes acontecimientos, esas manifestaciones, y comenzamos a pensar que teníamos que inventar algo que sea lo mismo, que de caña al capitalismo social, al capitalismo financiero, pero desde la cotidianeidad. Cancelación del imaginario capitalista neoliberal. Producción de nuevos imaginarios. Todos nosotros que veníamos de Las Agencias pensábamos: ¿cómo podemos hacer eso desde algo que no requiera grandes acontecimientos?... grandes momentos de visibilidad.

Y fuimos pensando: tiene que haber algo, tiene que haber algo que ya hace la gente. Algo que ya supone una gran amenaza para las grandes multinacionales. Un boicot, o algo... Y dimos con lo de mangar, la gente manga, miles, millones de personas

al día. ¡En todo el mundo! No sólo en el mundo occidental. Mangar de las multinacionales está en todo el mundo. Lo que se llama en las grandes empresas la pérdida desconocida, es un gran problema para ellos, que están todo el rato con cintas pensando en cómo atajarlo a partir de sistemas de control cada vez más complejos. Y ahí nos metimos con todo eso.

Primero, conocer el dispositivo. ¿Cómo funciona eso? Como éramos precarios nos daba un poco igual todo. Lo primero que hicimos fue apuntarnos a trabajos basura de las multinacionales, todas ellas, a las que podíamos. Algunos de nosotros nos pusimos a descargar camiones por la noche en Zara y en HM, en esos sitios, y trabajar por ahí poniendo alarmas, estar dentro, conocer el dispositivo, como funciona, y ahí es donde podíamos hacer todas las pruebas de Yomango. Ahí es donde todo se desarrolló. Ahí dentro de las empresas mismas. Probamos los objetos que íbamos diseñando, los diseños que íbamos produciendo, las herramientas de Yomango, mientras íbamos componiendo el imaginario, la marca.

Después inventamos las zonas Yomango que fueron los primeros encuentros de socialización de la marca. Comenzaron a ser muy populares, hicimos muchos en Barcelona, después hicimos en otros sitios, en otras ciudades. De estos encuentros se conocía mucha gente y de ahí salían muchas cosas, como las primeras canciones Yomango, primeros “*jingles*” para los programas de radio, primeros diseños de las acciones y, en fin, todo eso.

Y como éramos famosetes en el círculo cultural, el círculo cultural se replica a sí mismo, ya sabes cómo funciona, la gente que no entra ahí, pues no participa de toda esa circulación. Pero, una vez que entras, todos, sin más plantearlo, las cosas van poniéndose de moda y nosotros con Las Agencias, con el MACBA, habíamos entrado en este circuito que se auto-replicaba, nos invitaban a charlas y tal, cuando nos expulsaron del MACBA todo eso continuaba de alguna manera. Por eso, sin pensárselo dos veces Pistoletto, una artista que dirige en este momento la Bienal de Venecia, nos invita a participar. Nosotros, en ese momento, es justo cuando estamos inventando Yomango. Lo primero que hicimos fue entrar en contacto con redes locales de Venecia e

invitarlos, en líneas generales, para presentar la marca en sociedad: digamos, presentarla allí. Entonces, digamos, teníamos unos cuantos mails secretos para ir pensando cómo íbamos a utilizar las instalaciones de la bienal de Venecia con su legitimidad y todo eso para presentar la marca, pero que en realidad íbamos a ir a mangar a estas empresas y todo eso, con la forma dentro de la bienal de una instalación de arte, una tienda, o mejor una no-tienda Yomango, donde podías aprender las herramientas, cómo podías construirlas tú mismo. Y alguien filtró esos mails al Pistoletto, y Pistoletto nos expulsó de la Bienal antes de que nos fuésemos. Nosotros nunca le dimos mucha cancha a esas cosas porque verdaderamente estábamos en un proceso tan intenso, tan vivo, tan real, que todo el mundo cultural y el arte... nos daba pereza en realidad, estábamos en algo mucho más rico.

Y así lo vivíamos. Los artistas nos decían: “porque no denunciáis esto, lo tenéis que denunciar más”, Yes Man sí que lo hizo. Éramos muy amigos ya. Se forma Yes Man en ese momento, porque antes era Art Marc, éramos muy amigos desde Art Marc, yo les conocía desde antes de Las Agencias y todo. Ellos sí que, desde su posición, que estaban ahí muy metidos en rollos institucionales y tal, porque les invitaban mucho más que a nosotros, la movieron. Nuestra expulsión fue un poquito escandalosa, pero nosotros de estas cosas pasábamos bastante y seguimos tirando.

Sí que aprovechamos otra invitación que ya fue, ya fue aquí, en el CCCB, la realizó precisamente Simona Levi. El Festival Inn Motion, comienza a programar cosas de teatro más social, un teatro que estaba rompiendo el paradigma del teatro contemporáneo y danza y siguiendo estas trayectorias más... nos invita. Y nosotros aprovechamos esta invitación para presentar la marca en sociedad. Hicimos la primera acción en Bershka y todos traemos aquí el vestido robado y esto generó una gran polémica: el alcalde, toda la derecha, CIU, todo eso, el Joan Clos que era el alcalde en ese momento del PSC, pidieron su cabeza.

Y hacían preguntas muy interesantes, las preguntas que a nosotros siempre nos interesaron. Y decíamos, ¿no seremos nosotros de derechas? Porque preguntaban en artículos así que aparecían en La Vanguardia: “¿Es ese el arte que pagamos con nuestros

impuestos?” “¿Quién decide eso?”, “¿Cómo podemos pagar con nuestros impuestos a gente que va mangar en las multinacionales?”, “Tiene que haber una manera de decidir qué es el arte hoy.” Nosotros dijimos, fíjate: eso es lo que nosotros siempre nos hemos preguntado: ¿Quién decide qué es arte? y ¿Por qué se tiene que gastar tantos millones en una inauguración? o ¿Quién decide la construcción de, por ejemplo, el propio museo como el MACBA, destruyendo a viviendas familiares y gentrificando un barrio popular como el Raval? ¿Todo eso quién lo decide? Y ¿Para hacer qué? Exponer Tàpies: ¿quién decide eso? Todas esas cuestiones para nosotros... estuvimos muy contentos de despertarlas con esa primera acción. No solo se despertó eso, claro, lo que se despertó fue... mmmm... un espaldarazo contra toda la marca, y la marca se hizo conocida y aprovechamos ese empujón.

Así que desde la autonomía, en realidad, empezamos a ser aún más conocidos casi que con Las Agencias, muchas más invitaciones a todos los sitios y con las instituciones de manera muy puntual y planteando de manera situada en cada momento qué queremos; qué sacamos de aquí; nos interesa: sí, no; cuales son los pros, cuales son los contras. Nunca fue una cuestión estable como el MACBA.

Con Yomango teníamos un proyecto paralelo que era New Kids on the Black Block, que pretendía seguir con la ruptura del imaginario activista, impuesto por los medios de comunicación, un concepto que creamos como un movimiento que es el Black Block, que es lo que se hace siempre con un movimiento que se hace grande así en lo social, hay buenos y malos, crear conflicto, el color representaba a ojos de la prensa los malos chicos. Después estaba el movimiento bueno antiglobalización que después se integraban en el sistema. Entonces, nosotros, para intentar romper todo eso, creamos New Kids on the Black Block. Un año después de lo de Barcelona iba a ser la Europa del capital, se llamó la campaña. Sabes eso, ¿no? Con New Kids on the Black Block seguíamos los movimientos del movimiento antiglobalización, íbamos a las contra cumbres como habíamos ido siempre y actuábamos bajo ese nombre. Realizamos ruedas de prensa para el movimiento, intervenciones mediáticas, era un grupo de guerrilla de la comunicación con sus herramientas, sus trajes, aparentando un grupo de

B Boys. Como los New Kids on the Block, las Spice Girls... teníamos nuestros *fanzines*, nuestras pegatinas, chapas, todo... nuestro club de fans... era una identidad múltiple que cualquiera podía adoptar, cualquiera podía ser New Kids on the Black Block, introducimos las presentaciones así: Buenas noches. Sois los New Kids on the Black Block, no hay nadie detrás de las máscaras, o... todos... Era bastante Zapatista en este sentido.

Había pasado un año de las manifestaciones en contra del Banco Mundial que no vino. Pero eso sí, había formado. Con el proceso previo de estas manifestaciones y el propio acontecimiento en sí, de alguna manera, la represión que hubo en la calle fortaleció una gran red social que estuvo muy activa en el año siguiente también, porque a España le conceden la capitalidad europea. Entonces se organizan unos grandes acontecimientos de protesta en toda España, en diferentes ciudades, a lo largo de ese año.

Bien. Cuando todo eso va a eso que se le llama Contra la Europa del Capital, cuando eso va a iniciarse, está a punto de iniciarse los actos de protestas, los primeros acontecimientos, las manifestaciones y tal, nuestro bus, el ShowBus, que desde que termina la relación con el MACBA hasta este momento habían utilizado un montón de colectivos, una de las herramientas era el bus y eso lo hicimos, íbamos coordinando la apropiación de las herramientas por parte de los colectivos, o sea, había ido a muchas luchas a muchos sitios, el colectivo lo quería, era muy conocido, entonces de una forma iba a ser el elemento central, y un día antes de que comenzase todo, de las manifestaciones, aparece destruido. Quemaron, destruyeron su interior, todo, el escenario, todo.

Así que teníamos dos opciones. Dos cuentos distintos, uno el llorica, salir en los medios de comunicación llorando: con los buenos chicos que éramos la policía ha destruido nuestro autobús bla, bla, bla. No nos veíamos mucho en esa. Y teníamos la segunda opción: el vengador. Nos quemaron el autobús, ahora vamos a quemar todo lo que encontramos a nuestro paso. Tampoco nos veíamos en esa. Así que aprovechamos para salir adelante con una tercera opción que nos fortaleciese y eso es lo que hicimos:

presentamos New Kids on the Black Bloc socialmente usando eso. Hicimos unas fotos muy *cools*, muy guays con el autobús quemado y los trajes de New Kids on the Black Block y lo presentamos a la prensa: ¡New Kids on the Black Block, un grupo tan radical que quema su propio autobús! Entonces eso fue un bombazo también, fue muy conocido, y con eso ya fuimos empujando el proyecto, fuimos llamados en muchos sitios.

Pero Yomango comenzó a crecer como la espuma y al poco tiempo de esa primera intervención hicimos otra en el Carrefour, el Carrefour de las Ramblas. Hicimos un homenaje al primer aniversario de la Revuelta Argentina. En paralelo, Argentina había caído en la crisis del capitalismo financiero más evidente hasta ese momento, todos nuestros análisis eran estos: no tardaran en llegar aquí, es lo que hay, eso es el neoliberalismo. Esas caídas son sus lógicas de funcionamiento para aplicar nuevas medidas. Entonces toda la lucha popular que se desarrolló en Argentina durante todo ese año fue alucinante. Que se vayan todos. Las caceroladas, todo aquello, nosotros éramos.... abre un gran imaginario...

G: ¿El colectivo Situaciones se forma en este momento?

L: Sí, se forma en esta crisis, ellos estaban muy activos como filósofos y en esa crisis, de forma muy acertada, colaboramos con ellos y tuvimos muchas entrevistas, conocimos...

Eso, la segunda intervención fue en homenaje al primer aniversario de la Revuelta Argentina y por eso lo que hicimos fue Yomango-Tango. Estuvimos ensayando tango para aprender los movimientos y aplicarlos al Yomango. Fuimos al Carrefour, mangamos un montón de botes, lo hicimos público y eso nos dio un espaldarazo y a partir de ahí comenzamos a recibir muchas invitaciones de muchos sitios y hicimos una gran gira, varias giras Yomango por todas las partes pagadas por instituciones culturales que nos exponían un poco el trabajo, pero nosotros utilizábamos para formar otros grupos Yomango, talleres en lo social y así es como vamos montando

los primeros talleres Yomango. Así nace Yomango Alemania, Yomango Italia, Yomango Argentina, así nace Yomango México, así nace Yomango Chile, que fueron muy activos, Yomango Brasil en el Fórum Social, todo eso...

Pasado un año más y nos habíamos convertido en una multinacional más y estábamos un poco ya como coordinador de actividades al largo del mundo con nuestra página web de los diferentes Yomangos, intentando coordinar acciones conjuntas, campañas conjuntas, todo eso...

G: ¿Y la policía...?

L: A la policía todo eso los pilló por sorpresa, no sabían bien, bien qué era. Nosotros siempre con el escudo del arte íbamos tirando, hasta que se dieron cuenta, y eso del escudo del arte ya no funcionaba mucho y se complicaron las cosas, cuando convocábamos talleres siempre habían secretas, nos paraban las acciones antes, un poco teníamos que estar más inteligentes, pero nos inventamos muchas cosas creativas para solventar eso. Y a los secretas siempre los poníamos a trabajar, nosotros no somos de esos de fuera, sino que si quieres escuchar coge la escoba, barre el local, ¿no? No pasa nada, estate aquí, escucha, informa a tus compañeros cuando vuelvas, pero no vas a estar aquí con las manos cruzadas, ¿no? Luego pasa el tiempo, las colaboraciones que...

G: Pero, una pregunta: ¿alguno de vosotros estuvo en Reclaim the Streets en Inglaterra?

L: Yo estuve en uno de casualidad, pero como en las jornadas invitamos a uno, John Jordan, el Harry que estaba también muy relacionado, por ejemplo, vino también Javi que había estado muy relacionado, con esa gente seguimos trabajando la actitud.

En este momento no era algo sorprendente que la gente pasara del museo, porque estábamos viviendo algo mucho más excitante que un museo, una cosa muerta, no nos interesaba. A los pocos que les interesó eso fueron por otros derroteros. Y sí que han

conseguido desarrollar carrera por ahí y todo eso. En ese sentido Las Agencias fueron un proceso muy honesto, muy vivo. Real. Y ahí es donde están las diferencias. En la hora que tu rompes con la lógica que te ata a una institución o a un curro...

Recientemente hubo un museo, el Victorian and Albert Museum de Londres, que hizo una exposición de arte activista, expusieron el cubo de producido por Enmedio.

G: ¿Estaba allí expuesto el cubo, allí parado?

L: Claro... Nosotros a eso no le damos mucha importancia. De nuevo, en Enmedio nosotros nos planteamos estas cosas de manera situada: tenemos esta invitación, la aceptamos, sí o no. Si alguien quiere trabajárselo y tal, lo hace. Si nos pilla con tiempo lo hacemos, si los recursos que nos ofrecen no nos interesan no lo hacemos. Lo valoramos siempre de forma situada cada cosa, no somos nada puristas en este sentido, no tenemos una posición para todo, nos situamos de forma singular.

G: Del V de Vivienda: ¿vosotros participasteis?

L: Entonces, todo ese proceso de Yomango, y tal... Yomango se convierte en una multinacional, se nos va de las manos porque ese era un poco el objetivo, crear una marca social que se nos fuese del control, que se nos fuese de las manos, ¿no? Y sigue. Si buscas cosas en la internet de Yomango, hay mucha gente que hace acciones bajo ese nombre, hay varias páginas web ahora activas, cosas incluso que no las creamos y tal y que a lo mejor no nos gustaría, pero iba un poco de eso, ¿no? ¿Qué pasa cuando tú aplicas todo eso que nosotros sabíamos del marketing, de la creación de imaginario, de articular el mercado cuando dejas el mercado o cuando vas contra él? ¿Qué pasa ahí? ¿Qué sucede? Eso queríamos investigarlo y Yomango tiene muchos resultados en ese sentido.

Lo que sucede ahí, en ese proceso, lo que nos pasa es que Yomango como grupo central de Barcelona, nos disolvemos y ahí unos cuantos seguimos juntos y otros se

dispersan, otros formaron otras cosas. Con Jordi habíamos roto antes. Jordi se había vuelto a Madrid desde Las Agencias y desde allí sigue con Yomango Madrid, pero siempre había tensión Yomango Madrid, Yomango Barcelona porque hubo conflicto en esta separación, pero bueno, sin mayor importancia.

Nosotros hicimos muchas acciones en Europa bajo Yomango, todo eso tuvo sus años de desarrollo y una vez que hicimos eso, lo que pasó fue una cosa que nos cambió a algunos de nosotros, a nuestra manera de entender nuestra relación con lo social: fueron los atentados de Madrid precisamente.

Caen las Torres Gemelas después que volvemos de Génova y eso abre un nuevo paradigma, el movimiento antiglobalización entra en un estado de criminalización muy fuerte porque todo lo que eran organizaciones de manifestaciones, etcétera, empieza a ser, se empieza a aplicar sistemas de control de lo social mucho más rígidos después de las Torres Gemelas: Toda esa cuestión... empezamos a pensar mucho todo lo de la guerra. Nos involucramos muchísimo en el movimiento global contra la guerra de Irak: No a la Guerra. No solo la manifestación sino todo el proceso, los campamentos que hubo. Nosotros estuvimos muy metidos en eso, porque nosotros veíamos que todo aquello que había construido el movimiento antiglobalización por fin era una herramienta para un sector social mucho más amplio que es lo que a nosotros nos interesaba, que era el cómo ampliar todo. Hoy estamos más en cómo ser menos, pero entonces iba de cómo ser más, bueno.... no mola tanto... eso es una broma.

Bueno, estábamos en esa cuestión del No a la Guerra y ahí veíamos que muchas otras cosas que ya había formado el movimiento antiglobalización, que había estado gestando, en lo que nosotros éramos muy activos, eran herramientas sociales muy amplias, la forma de coordinarnos también. También, en paralelo, estaba todo el desarrollo de la red como herramienta de comunicación, ¿no? Que íbamos ampliando sus posibilidades, a nosotros eso nos había interesado siempre mucho. Todavía no veíamos las zonas oscuras, que hoy vivimos y sufrimos. Las percibíamos un poquito, pero no tanto. Era otro tiempo.

No a la Guerra crea una serie de experiencias. Nosotros, algunos de nosotros, conocidos, que habíamos estado en contacto en el proceso de Las Agencias, por ejemplo, con la Oficina, Dinero Gratis y todo eso, que además de estar trabajando con amigos, como que nosotros, más involucrados, estuvimos en la coordinación con ellos y todo eso. Eso creó una red de simpatía que perdura hasta hoy. Bueno, este núcleo: Dinero Gratis, lo que habían sido Las Agencias, los que quedábamos por aquí de todo eso, conformó una cosa que comenzamos a llamar los Espais Alliberats, porque íbamos liberando los espacios durante el No a la Guerra: las zonas autónomas, liberando espacios y para poder inventar maneras de habitarlos que no respondan a la lógica de la guerra, que servían como recursos para todas esas luchas contra la guerra. Y liberamos un montón, porque, claro, era la idea nuestra de conectar la guerra global con la guerra cotidiana, con la guerra que vivíamos todos los días. Con la guerra que supone vivir bajo el régimen del neoliberalismo, del capitalismo. A ese vínculo era a lo que nos dedicábamos. De ese germen de gente, de los Espais Alliberats, es de donde nace el Miles de Viviendas y todo eso: gente que se transformaba tanto en esos espacios en los cuales vivíamos estos meses, que no tienen vuelta a casa, no pueden volver a una vida privada, individualizada, y se okupan casas y se van a vivir. Miles de Viviendas -yo no viví ahí, pero estuve relacionado-, después Magdalenes en un segundo proyecto y todo eso. Ahí es donde está Ada, por ejemplo. Ahí es donde llega Gala muy jovencilla, ahí es donde están los que son hoy concejales, y todo eso. El Albert y tal y desde Miles algunos comienzan a pensar más en profundidad la cuestión de la vivienda, ya en un plano que rompiese ya las habituales pensadas desde los movimientos sociales de la cuestión de la especulación. Se comienza a pensar eso de forma más amplia. Como conflicto social más amplio. Era una experiencia muy propia: Miles, estar okupando y pensar el conflicto desde otra lógica, otra gramática y el asunto de la vivienda es central para algunos de aquellos. Para los que habíamos sido Las Agencias, seguíamos en toda esa cuestión de la representación, pero estábamos muy unidos con todo eso. Seguíamos con muchas acciones a nivel internacional también, seguíamos con Yomango todavía, seguíamos, en fin.

Y los atentados de Madrid, los trenes, y ahí algunos de nosotros sí que cambiamos la manera de pensar de forma radical, porque vimos aparecer una nueva expresión de lo social que a algunos nos interesa mucho, a mí en concreto y a otros, comenzamos a escribir y pensar sobre estas cuestiones. Porque ahí vimos otra historia, ya lo que veníamos nosotros argumentando sobre la relación con los movimientos sociales, y empezamos a dejar de hablar de todo eso y empezamos a hablar de otro sujeto si quieres, que alguna gente de la Oficina 2004 era la gente antes que se llamaba así. Antes de Espai en Blanc, era Oficina 2004, era denominado como nombre anónimo. Otros amigos, los de Tiqqun, no sé si te suena, empiezan a llamar Bloom a esta figura más literaria... nosotros le llamábamos el Anonimato Conectado.

Todo eso, no sabíamos bien... ahí vimos algo interesante, dijimos: ¡ostia! Esto es... Ya lo habíamos visto una vez en Argentina. Fue signo de esto... esto no es la izquierda, eso no son los movimientos sociales: eso es la gente afectada por el neoliberalismo, las vidas rotas que ya no pueden seguir adelante. Como que transcendía lo político, entraba en lo existencial. Comenzamos a ver, Amador Fernández Savater y yo, comenzamos a pensar eso muy en serio... Marina, Santi, les dábamos diferentes nombres. Pero en realidad hablábamos de lo mismo, y empezamos a buscar las características, esas, que vimos ahí esa noche, eso fue una noche, después de los atentados, las manifestaciones por la noche que destituyeron el PP y todo eso. Fueron una noche.

¿Qué hemos visto? ¿Quién es esa gente que sale? ¿Qué características tienen? Rastreamos un poco todo eso. Y a partir de eso nos quedamos muy ahí y no teníamos vuelta a la cosa esa del trabajo con movimientos sociales. En el camino hicimos manifestaciones contra acontecimientos que no nos gustaban como el Fòrum de les Cultures, creamos dispositivos muy creativos como el Fórumatón. Gente posando con frases que las colgábamos en internet y las más votadas las poníamos, salíamos a los sitios más tal... lo conoces, ¿no? El Mapa. El Mapa que lo titulamos ¿De qué va realmente el Fòrum? Bueno, íbamos haciendo estas cosas. Estábamos muy interesados en este sujeto, en eso que vimos aquella noche. Y la siguiente vez que lo percibimos fue

en la convocatoria anónima, bueno... en los botellones de repente vuelve a aparecer este malestar... Esto, escribíamos sobre esto y también sobre cosas cuando España votó al Chikilicuatre para la Eurovisión, no sé si te suena. Volvimos a percibir lo mismo y volvimos a escribir sobre esto, que hay un malestar destituyente que se expresa como puede, que ya no responde ni a derechas, ni a izquierdas, que ya no responde al plano político como tal, rechaza la representación. Bueno, ahí había elementos en los que nos interesábamos mucho. Y que se han hecho grandes.

Y la siguiente vez que vimos eso fue en las convocatorias por una vivienda digna. De repente aparece allí el Anónimo Conectado, convocando a España en todas plazas más importantes de España a sentadas para protestar por la situación de la vivienda.

A mí me interesa muchísimo eso, esa cosa, porque están tan puestos a mirar todo aquello... Cuando yo recibo este mail, digo: ¡Ostia qué es esto! Y me pongo muy alerta y me voy enseguida a todas las primeras,... y no sé qué. Veo que hay este nuevo sujeto, está ahí de nuevo.

Bueno, pasadas unas cuantas sesiones, empiezo a conocer a gente, Tata y les digo: oye, vamos a reunirnos más periódicamente, no solo los domingos, porque eso comenzaba a repetirse los domingos. Entonces, en una de estas tomamos los altavoces y decimos eso: porque no nos reunimos... Entonces me fui a Miles de Viviendas y les dije: Chicos, estáis aquí trabajando la vivienda y no os estáis enterando de todo eso que pasa aquí y es muy interesante. Se lo dije a Ada, se lo dije a Albert, a mucha gente... Me contestan: seguro Leo, nos parece un poco... Yo: ¡No! ¡Venir a eso que es donde está el tema! ¡Ahí hay tema! Entonces se acaban yendo, efectivamente. Entonces, fue el trabajo de llevar eso, de dotarlo de una logística, que sabíamos hacer eso, teníamos un local en Magdalenes, la segunda okupación, que ahora va a ser un hotel dentro de poco, y ahí empezamos a reunirnos y le pusimos un nombre: V de Vivienda, que V de Vivienda salió de una pancarta que trajeron unos chavales, se acababa de estrenar la película V de Vendetta, unos chavales que a unas de las convocatorias vinieron con unas camisetas de V de Vendetta, la primera vez que yo las vi, que las vio todo el mundo, antes de

Anónimos y todo y con una pancarta que ponía V de Vivienda en vez de V de Vendetta y nos gustó mucho. Y ahí les pillamos el nombre y así es como le llamamos V de vivienda y tal.

Bueno, empezamos asambleas en las que vino mucha gente y luego de nuevo un espacio anónimo que no respondía a los movimientos sociales. De hecho, los movimientos sociales no comprendían esto, estaban en su lucha anti-especulación, más cerrados, no sé qué... y ahí venía gente anónima, gente rota y gente con problemas de vivienda y toda esa cuestión, y ahí es donde algunos de los de Las Agencias y otros nuevos empezamos a pensar la cuestión de la representación de lo que estábamos. Enfrentarnos al problema de la representación era un problemón porque precisamente la fuerza venía de no tener representación. Sabíamos de alguna manera el truco de la representación, que representando dando alguna imagen que pudiera representar eso teníamos más fuerza, podíamos interactuar mucho más con la gente y podíamos intervenir mucho más en el espacio mediático, en el espacio público, en el espacio social y político. Entonces, nos pusimos a pensar qué tipo de imagen para representar algo así. Por fuera no había nada común, ¿no? Si buscabas ahí, la gente no llegaba por ser de izquierdas, la gente no llegaba por ser mujer, la gente no llegaba por ser negra, la gente no llegaba por ser pobre, la gente... ¿no?, había una afectación, así le llamábamos y lo llamamos desde entonces. Para nosotros es el giro que se da en esos años, de una política identitaria, de una política ideológica, a una política de los afectos, afectada. Fíjate luego como se va llamar la PAH, Plataforma de Afectados por la Hipoteca. Lo de la afectación nos empieza a interesar muchísimo. Así que por fuera no encontramos una manera de representar lo común, ¿no? En un cartel, en una imagen, en lo que fuera, que dice más fuerte que identificarse, podíamos dar con todo lo contrario. Algo que rompiese, algo que “vaya, no me representa eso”, “yo venía aquí pero ya, ya estáis representándolo de una manera que yo no me veo incluido”, ¿no? Así que dijimos: por fuera no hay nada. ¿Qué pasa por dentro? Que era algo que nos interesaba también, como el capitalismo, pega dentro de nosotros, hay algo común ahí. Empezamos a preguntar a la gente: oye, hay una frase que te viene a la cabeza cuando en tu situación

singular, tú, adolescente que quieres irte de tu casa; tú, matrimonio mayor que no podéis afrontar la hipoteca; o tú, persona de 40 años que no quieres seguir viviendo como un adolescente alquilando habitaciones y quieres ya... ¿Hay una frase que viene a tu cabeza cuando miras los precios de las viviendas? Y sí, había una: No voy a tener casa en mi puta vida. Nosotros la cogimos, esta frase interior, la hicimos pública, la exteriorizamos a las personas: No vas a tener casa en tu puta vida. Y eso funcionó. Una identificación absoluta, la gente nos pedía pegatinas y las pegaba en el pecho, ¡soy yo!, ¿no? Fue muy cañero. Entonces, ahí que montamos una cosa fuerte bajo este eslogan, pudimos ya organizar cosas mucho más fuertes, mucho mayores, mucho más grandes, coordinadas en todo el Estado bajo una forma y un diseño, el amarillo, el negro, el cartel y el eslogan: No voy a tener casa en la puta vida. Todo, pasando un tiempo gritando en la calle, organizamos un montón de gente gritando: no vas a tener casa en la puta vida, todo ese rollo. Ahí es donde Ada pillaba mucha visibilidad, porque ella llevaba más eso de la prensa, a ella siempre le había gustado eso, ella en Las Agencias nos ayudó un poco en eso y ella siempre era lo de comunicar con prensa, les daba la cara y no sé qué...

Bueno, esa fue una gran lucha, un gran éxito, no en términos materiales como se piensa todo, si no en términos subjetivos. Conseguimos una gran victoria ahí. Hasta entonces el problema de la vivienda se veía como un problema personal, individual, que es ahí donde te deja el neoliberalismo. Toda la oferta de inducción a un mundo deseante, un mundo de consumo: cuando fracasas es tu culpa, y tú estás solo delante de eso. De repente, nosotros supimos de alguna manera articular un imaginario y una experiencia, las asambleas, no sé qué, los blogs, los memes que se empiezan a formar, una experiencia que rompía realmente esa interpretación del fracaso y de convertirlo en un fracaso social. ¡Es el sistema, efectivamente, no es tu culpa! ¡Estás en esto y no estás solo! En este sentido fue un éxito, sin esto no se puede pensar ni la PAH ni nada de lo que va a venir después.

¿Qué pasa ahí? Después, todo eso se apaga pero el germen de la crisis está ahí, nosotros lo veíamos ya, y veíamos que uno de los vértices era la vivienda, eran todos los recursos necesarios para una vida, digamos: la educación, la vivienda... pero la vivienda

era una eje muy central porque es tu casa, el sitio donde vives, donde se puede o no desarrollar una vida. No tener casa es no tener nada.

Entonces, cuando eso se apaga por desgaste activista, desgaste de todo tipo, la gente toma diferentes decisiones. Algunos de los que veníamos de Las Agencias seguimos adelante y otros que se han incorporado en ese proceso o en procesos anteriores decidimos abrir un espacio en la ciudad y vamos a dejar de estar solos en nuestras casas y vamos a tener un cuartelillo otra vez y abrimos Enmedio, nos inventamos ahí. Ahí es donde lo inventamos. Y Ada por ejemplo, y Adrià, su compañero, apareció justo entonces, montaron la Plataforma de Afectados por la Hipoteca para seguir haciendo algo con los más necesitados. Pero esto es una cosa muy pequeña, hasta que no llega el 15M no tiene, en realidad... Y nosotros vamos montando Enmedio, que vamos aplicando todo lo que vamos sabiendo de esta experiencia a nuestra cotidianeidad y las mismas maneras de hacer, pero ya en un campo mucho más extendido, una manera de entendimiento de lo social mucho más amplio y que tiene que ver mucho más con una política de los afectos y las existencias mucho más que la representación, o la identidad, o la ideología. Y vamos en esta dirección, realizando experimentaciones. Y no sólo... También un lugar de pensamiento colectivo, organizando cada jueves durante años, los jueves Enmedio, que eran encuentros en que ya no venía gente de los movimientos sociales, venía gente de muchos lugares, estudiantes, algunos de nosotros somos profes en la Universidad y todas estas cuestiones, esto me da bastante vergüenza decirlo, pero bueno...

G: En la Universidad aún tienes bastante libertad para enseñar, ¿no?

L: La universidad es una de las mayores cárceles que existen... Igual puedes decir lo que quieras, pero hacer no puedes hacer nada más de lo que tienes que hacer.

Bueno, lo importante es que vamos trabajando desde ahí y vamos componiendo de nuevo una red en Barcelona que ya no corresponde a toda esa red que teníamos del pasado, que de eso ya estábamos hartos, que ahí no va salir nada de la izquierda, nada de

lo identitario, nada de los núcleos cerrados en sus propias verdades, que son los movimientos sociales con sus verdades, y tal. Nosotros veíamos que ahí hay algo, un magma que tenía que ver con gente anónima. Eso es lo que perseguíamos, lo que lo habíamos visto en la noche del 13M [la víspera de las elecciones generales del 14 de marzo de 2004], lo habíamos visto en V de Vivienda establecerse un poquito y desaparecer, y lo perseguíamos, y volvió con más fuerza que nunca, que es el 15M, que es el Occupy [Wall Street], que son la primaveras...

Nosotros mientras tanto habíamos estado haciendo experimentaciones buscando esa articulación con lo social, por ejemplo, bailar en una oficina del INEM. Habíamos hecho un experimento de intentar crear una energía mayor que la del consumo, en la calle de consumo principal de Barcelona, el Portal del Ángel: la llamamos la Bola, y creamos una bola gigante de gente tocándose entre ellos, girando, que atrajo a mucha más gente y vació las tiendas por un rato. Cosas así que vamos investigando. Mientras, ya te digo, pensábamos en colectivos organizando encuentros... organizamos un encuentro que coordinamos....

G: ¿Vosotros colaboraron con Ariadna Pi?

L: No tanto, Ariadna Pi es una cosa que monta Manuel Delgado y sus estudiantes y hacen intervenciones. Nos divertimos juntos en algunas. Por ejemplo, fuimos juntos al Liceo, también se apuntaron ellos a lo de las barcas de ocupar el Fórum, cual más... lo del Ritz, cuando ocupamos el Ritz, lo habían organizado ellos, una vez que ocupamos el Ikea también se vinieron, eso fue con V de Vivienda...

Luego ya conoces todo: llega el 15M, llega la crisis, irrumpe ese sujeto que veníamos nosotros persiguiendo de forma paralelamente ya visible en lo social y replicándose en todo el mundo. Y ahí, pues, decimos: ¡tachán! Había algo aquí de verdad, habíamos dado en un botón y todo nuestro planteamiento es cómo articularnos con eso, cuando uno ya no responde a lo organizativo, a lo hereditario, a lo representacional. Estuvimos muy activos tanto en Occupy Wall Street, cuando en 15M

aquí fuimos a bailar a Bankia... hicimos muchas cosas en estos años, todas las acciones que estuvimos repitiendo constantemente en todo este proceso de colaboración con la PAH, en las que hicimos todas las intervenciones fotográficas.

G: Hay una parte de vosotros que cree que hay que tomar las instituciones y una parte que piensa diferente.

L: En aquél tiempo eran pocos los que pensaban en esto de las instituciones, es decir, no existía eso. Nuestra experiencia en el MACBA fue una experiencia pionera y que la centralidad de esa experiencia nunca fue eso. Para nosotros, los que vivimos aquella experiencia, nunca fue esa la importancia. Nosotros siempre nos divertíamos con eso, contarle el nombre de Las Agencias relacionado con el agenciamiento de Luciano y Gatarí, el concepto de ellos, al museo que les quedaba así bombante y *cool* como les gustan estas cosas y por detrás decíamos agenciar todo lo que podamos mientras eso dure, porque esa era un poco la actitud, y la actitud era siempre crear un cuerpo colectivo que pueda enfrentarse a una mediación institucional, porque siguiendo la reglamentación institucional uno nunca va poder a cambiar nada, de hecho en el momento que yo estoy solo en la Universidad como profesor es imposible interactuar, es imposible, todo lo que realizas va en contra de uno, va en contra tuya, es decir la oposición se puede dar de forma colectiva únicamente. En Las Agencias hicimos eso, Las Agencias fueron un proceso colectivo, toda la necesidad del museo, toda presión, no por ser malos, no estamos en una dualidad tan tonta, sino por la propia institución por su propia dualidad de cómo funcionan, de lo que dependen, lo que pueden hacer y lo que no, toda esa cuestión, esas presiones las pudimos solventar por ser un colectivo y por no estar dependiendo de ello nuestras vidas personales, eso fue muy importante.

Bueno, la entrada en las instituciones ahora se ha dado de una forma que rige el sistema institucional y así poco se va poder hacer, yo creo. Mi pequeña experiencia micro con un museo, o de instituciones como la Universidad y tal me dicen eso que esas experiencias se dan cuando uno irrumpe desde otra lógica como los Zapatistas, que

dicen: “¡Sí!, vamos al congreso, pero no nos quitamos el pasamontañas, sino no vamos, somos así.” No se ha entrado así sino se ha entrado conformando un partido político con un líder, con no sé qué, bueno entonces ahí tu capacidad de transformar eso va ser una determinada, en Las Agencias no aceptamos eso, el museo quería solo un portavoz, enseguida destituimos esta idea; querían solo unas jornadas, dijimos que no; decían que todo el proceso tenía que culminar en una exposición porque se iban a gastar un montón de dinero, dijimos que no. No pasó nada, el encuentro no fue ni en el MACBA, se hizo en un Centro Social, el Espai Obert que existía entonces, creo que fue la primera vez que gente que trabajaba en el MACBA, se fueron ahí con las traducciones a un sitio tan horrible, tan feo como les parecía aquel, es decir cómo hacer eso, eso no lo hace una persona, eso no pasa se te rige un poco los mecanismos de relación institucional, ¡no! Eso había que romperlo, romper eso requiere romper algo tuyo en primera estancia, algo personal, es tu posibilidad de hacer carrera o tu posibilidad de mantener tu escotado o tu posibilidad de recursos económicos. Como se ha planteado al principio, que todo ese trabajo no tuviese un sueldo como es un proceso normal, todo eso lo rompimos. No porque fuéramos súper héroes, súper guayes ni nada, bueno, había condicionantes, la edad cosas que nos llenaban mucho más, vivir, ser amigos, juntos, toda la ilusión que teníamos como movimiento global de destituir el capitalismo, vamos a darle caña, ahora sí.

G: Si Thatcher estuviera viva estaría contente de la manera como avanza el neoliberalismo, ¿no?

L: Este era el plan, el plan funciona, ¿no?

G: Por eso preguntaba por Reclaim the Streets, ¿es como un momento fundacional de todo el movimiento antiglobalización?

L: Reclaim the Streets fue un poquito el germen del movimiento antiglobalización, un poquito, porque eso dejó red en Londres importante y Londres fue un gran nodo, ya hay una manifestación contra el sector financiero muy clave previa a Seattle, hay un 18 de junio antes en Londres que es importante.

Pero, bueno, independientemente de eso ha pasado un poco todo lo que decíamos, eso es cierto. Es decir, el giro neoliberal del capitalismo hacia la privatización de todos los aspectos de la vida mantendrá una ilusión en un cerco del mundo durante un tiempo. Y así fue, occidente y no sé qué, que la gente se hipotecó, se había acabado la historia, se había acabado todo, no sé qué... Drogas de diseño, cocaína, toda esa cuestión, gente paseando con las bolsas de compra gigantescas, el piso para especular, el otro para tal, toda esa cuestión y la caída de ese sueño. Qué pasa en la caída, como va a ser esa caída. Nuestro trabajo previo era interrumpir en ese sueño y ahora es acompañar los afectados de esa pesadilla, es decir, estar ahí acompañado las necesidades de esas afectaciones, por eso Argentina fue una luz tan clara para nosotros, viendo la ilusión de la equiparación del dólar con el peso, uno a uno durante tiempo y luego ya la llegada de V de Vivienda es lo que nos deja bien claro... las *subprimes* en San Francisco, cuando viene la galleta fuerte... y aquí van a caer afectados muchísima más gente, que es lo que vamos a llamar la crisis económica, todo eso.

¿Qué pasa ahora? Pues bueno, la vuelta al realismo, estos son calamidades de lo material. Hay que formar un partido político, para eso necesitamos un líder, hay que tomar el gobierno y todo ese sueño, bueno, es un sueño imparable, se tiene que pasar por ahí, nosotros somos en eso muy distantes, hemos sido siempre más foucaultianos. No vemos que el poder esté ahí, es guay, es importante estar desde el Estado frenando todo lo que podamos desde el Estado, al neoliberalismo. Pero otorgar la centralidad que se está otorgando ahora al nodo político que ha absorbido toda la fuerza social de momento, todo eso quita fuerza a los movimientos.

Tienes *spoilers* de esta película, no sé si lo quieres saber, pero uno de ellos es Argentina, otro *spoiler* es Brasil, otro *spoiler* ¿no?... es decir, Argentina en los Kirchner está todo el proceso destituyente, lo que podría ser el 15M, es decir, la sociedad

anónima de la que te hablaba conectada de repente y destituyendo a que se vayan todos tirando cuatro o cinco presidentes heridos.

Después está todo un proceso de experimentación no solo en plazas, sino todo aquello del trueque durante un año con todos sus límites, pero la experimentación social que se da la oportunidad de pensar y el espacio para pensar nuevos modos de relacionarnos, y la aparición de nuevas sensibilidades que no responden a las que nos ofrecen el capitalismo, todo eso, ¿verdad?

Y luego el realismo kirchneriano, bueno: “esto hay que organizarlo un poquito, un par de políticos van a entrar en el gobierno”, “me votáis a mí y desde ahí se va a cambiar todo”. Bueno, doce años de kirchnerismo, y ahora Macri, vamos a ver que supone eso... Hay algo que tiene comparación en Brasil que es toda la ilusión puesta en el PT, ¿verdad? Lula...

Yo he votado a mis amigos y mis amigas, pero nosotros en Enmedio pensamos que no está ahí la cuestión, sino que nosotros siempre decimos que trabajamos con el ADN de la transformación social, que es el imaginario y las capacidades sensitivas, las sensibilidades que aparecen frente al mundo que te rodea, como te sitúas en él, como lo miras, como lo vives, y como lo habitas, bajo que estructuras mentales habitas el mundo. Esto pasa por dotarnos de un lenguaje, por explicar el mundo de una determinada manera, por representar el mundo de una determinada manera.

Ahora la cosa se complica cuando hablamos de representación, porque al fin y al cabo en Enmedio lo que hacemos son muchas intervenciones-imágenes, constitución de imaginario de situaciones del mundo, por eso intentamos pensar en cómo se reproducen esas representaciones, bajo qué características se dan, y una cosa que tenemos trabajado es que nuestras representaciones parten de experiencias concretas, vividas por nosotros en primera persona. Es decir, parten de nuestra propia afectación, de lo que estamos afectados, es de ahí que sale nuestra capacidad, digamos, simbólica del mundo.

Los partidos políticos, la democracia como tal, no parte de ahí, tienen una distancia respecto a eso, la tiene que tener, porque funciona en un imaginario simbólico distinto. ¡Verdad! De hecho, cuanto más uno entra ahí, más se van separando estos

mundos, es lo que ya se está empezando a verse ahora, ¿verdad? Gente que está ahí en las instituciones trabajando se va separando del mundo real, ya no toma el metro por la mañana, o sea ni se acerca a cualquier acontecimiento social, ni a una mani ni nada, están en una oficina, escuchan las conversaciones y vas viendo la di-sincronía entre parte del movimiento, Podemos es eso.

Ese anclaje es desde donde nos interesa investigar y desde donde nos interesa trabajar. Y ahí es donde creemos que se dan las posibilidades de cambios fundamentales, en que hagan eso mismo unos médicos en el hospital, que hagan eso mismo unas peluqueras en su peluquería, que empiecen a interpretar ese lugar que ya habitan, que ya ocupan de una manera diferente, que empiecen a relacionarse con él de forma distinta.

¿Nosotros, que espacio ocupábamos? Bueno, nosotros somos hacedores de las imágenes, que escribimos estas cosas, somos trabajadores culturales, ese es el espacio que ocupamos, pues: ¿Cómo vamos hacer? ¿Cómo nos vamos a relacionarnos con esos asuntos? Que ahí puede haber una ayuda logística, el MACBA la supuso, institucional, claro que sí. Y la okupación, ésta, de las instituciones, podría otorgar eso, sí. Bueno, entendida así ningún problema. El tema es que no se entiende así. O se dice que se entiende así, pero luego no es así, porque cobra una importancia determinada, se constituye como un nodo en la red de la vida que tira muchísimo hacia abajo y cobra mucha importancia, adquiere... como cualquier canal de televisión, cualquier radio, o cualquier conversación que estés, todo gira alrededor mientras las vidas siguen cayendo, pero bueno, yo qué sé, eso es imparabile y se tiene que pasar por ahí, nosotros estamos en otro lugar, por eso seguimos pobres y por eso seguimos donde estamos, pero es donde encontramos el sentido, pero no te hablo desde ninguna pureza.

La cuestión es habitar de otra manera. Mira los portavoces del capitalismo como la Thatcher, escribía cosas así como: “no existe tal cosa como la sociedad”, decían, y de alguna manera tienen razón, lo han conseguido, eso en la vuelta a los términos generales. Significa muy poco la ciudadanía: ¿Qué es eso? Un gobierno para todos. No entiendo: ¿Común? Ya, esto habrá que hablarlo un poquito en serio. Entonces, todo eso

no nos interesa en abstracto. Nosotros, como enraizamos esos conceptos, los ponemos sobre un terreno, sobre una situación concreta, aquí, ahora, nosotros. ¿Qué pasa? ¿Cómo hacemos estas imágenes, cómo hacemos esta intervención, cómo nos relacionamos con la educación sin un profesor, aquí ahora mi educación? ¿Cómo lo hago? Eso es muy distinto a la generalidad, porque esto es cómo situarte en la singularidad de cada situación concreta. Ahí sí que pensamos que no hay vuelta atrás.

El efecto bumerán que supuso el 15M, de momento ha sido precisamente todo lo contrario: el intento de organizar todo aquello que eran singularidades, bajo paraguas comunes, bien. ¿Para qué? Para ocupar las instituciones, pero esa manera de hacerlo está normalizando un proceso que se torna incapaz de actuar sobre las situaciones concretas y eso es lo que a nosotros no nos interesa mucho. Pero, a los que los ha interesado ese asunto siempre que vivían más, digamos, de la autonomía de esos espacios, un poco porque no se podía de otra manera, pero ahora que se puede, estos están muy contentos ahí, ahora, en las representaciones, en cosas más generales, además atribuyendo a todo eso la capacidad única de salvar vidas, la capacidad única de enfrentar los problemas, la capacidad... Eso se hace imposible porque eso no se representa.

Acusan un poco a nosotros, los que estamos en lo de la transformación, si quieres llamarlo así, más cultural, en de ver el mundo de otra manera, habitarlo por tanto de otra manera, todo eso, como utópicos y tontos, naif, cuando ellos tienen otro gran bache, la verdad de la materialidad, cuando llegas ahí: es que eso no se puede, no creas que es tan fácil por ser alcaldesa, porque luego si no tienes mayoría, luego hay todo un sistema no sólo material sino, claro, cultural, que ahí te vas a dar cuenta que eso que llamas la gente, que llamas lo común, que llamas la ciudadanía, es ambiguo. Mira Argentina como *spoiler*, mira Brasil como *spoiler*, todo eso que es el pueblo de repente mira y dice que te de Macri porque tiene un coche, yo quiero dos coches ahora. Y tú cuando has llegado a las instituciones, ¿qué has hecho? Fomentar eso, ¿verdad? Para que no hubiera gente pobre había que fomentar el consumo, uuuyyy, foméntamelo, yo quiero más, veo que la derecha nos va a dar más, eso es. Lo que ha pasado en Argentina, no inventó nada, entonces, bueno, eso habrá que plantearlo, porque las cosas están

demasiado en serio como para que por ahí se crean cosas, como en cualquier asunto social grave. El cambio climático, verdaderamente una izquierda y un gobierno, ¿Puede hacer algo si no cambiamos aquí, en la cabeza, si tu relación con el mundo no deja de ser la del consumo como primera verdad? ¿Cómo vas a parar el cambio climático? ¿Con leyes? [risas] No me lo creo. Además, tú estás atrapado como izquierda mucho más en eso, tiene que haber consumo, porque no vas a dejar la gente morir de hambre. Entonces, ahí hay una contradicción seria que tenemos que afrontar.

G: Muchas gracias.

Entrevistado: Manuel Delgado (M)
Entrevistadora: Gisele Freyberger (G)
Fecha: 10/06/2016

G: ¿Había una crítica de un sector más duro del movimiento okupa a los arte activistas vinculados a otra forma de okupar?

M: Lo que yo te decía es que la crítica que se formulaba desde el sector que tú llamas duro en relación con la línea artística, era justamente que lo que hacían era superficial, era frívolo, y que en el fondo no desmentía la propuesta de Barcelona como, justamente, un espacio apto y propicio e incluso estimulador de ciudades creativas. De una forma u otra se entendía, aunque ellos no lo quisieron reconocer, que lo que estaban haciendo era básicamente contribuir a esta imagen de Barcelona como ciudad creativa.

Pero en un término mucho más grosero, si me permites, la crítica que se le hacía, por ejemplo, a lo del Teatro Arnau era que era una chorrada, si me permites, pero para entenderlo básicamente, era qué... Por ejemplo, este personaje del que te estoy hablando, ¿qué era? Era básicamente en un barrio que se está cayendo, que está abierto en canal por la miseria. Que alguien se dedique a reivindicar el Arnau parece una burla. A eso me refería. Lo que se les reprochaba eran sus tendencias básicamente estéticas.

Pero, ¡esto es un tema fundamental! El punto débil, justamente, es que se entendía que era básicamente cosa de gente de clase creativa, gente de clase media, que vivía una especie de cosmopolitismo creativo, pero que en el fondo estaban completamente al margen de lo que eran las luchas sociales reales y que se refugiaban en este excentricismo y que se creían encontrar una fuente de recursos por la lucha, pero que era pura puesta en escena. ¿Sabes?

De pronto, para Ariadna Pi esta no era ni una cuestión de si eran o no reformistas, simplemente les parecía que esto no era serio.

G: Me había hecho la idea que este debate se produce dentro del movimiento okupa.

M: La discusión se produce básicamente en Magdalenes. En Magdalenes hay un enfrentamiento. Por ejemplo, Conservas, donde estaba Simona Levi, era un sitio muy vinculado a la tendencia, entre comillas, artística. Es donde se prepararon en buena medida todo lo que se hizo en contra del Fórum de las Culturas, esto fue un movimiento clave. La Paterada, por ejemplo, ya era una *performance*.

Por ejemplo, el asalto a las oficinas de Indra, es justamente este tipo de acciones que Ariadna Pi, un poco, seguía. Pero repito, lo que tiene que ver es que básicamente cómo a partir de la segunda mitad de los años 2000 hasta el 2004 se va produciendo cada vez más una diferenciación entre lo que sería el movimiento okupa en general y particularmente un sector muy concreto que es okupa porque okupaba una casa, en este caso Miles, que la característica era que eran gente más bien “culta”, gente, digamos, formada. Pues bien, lo que se le reprochaba era que no tenían ningún tipo de vocación auténticamente activista, ni auténticamente antagonista, digamos, y que en el fondo lo que practicaban es un especie de eso, digamos, de escepticismo que se parece mucho más pensado para satisfacer sus cultos creativos que para servir a la causa del pueblo.

M: Había el movimiento okupa, y había un sector que salió especialmente “sensible”, digamos. Claro, los términos son incorrectos políticamente hablando, digamos. Pero en el fondo, era un poco el sector “florido” del movimiento okupa, no se trata de dos bandos. De hecho había un único núcleo fundamental del movimiento okupa que representaba a todos y luego había una parte que parecía estar especialmente dada a trabajar a partir de las imágenes del arte y de la fiesta. Eso empezó, no te olvides, a partir del nacimiento de los movimientos antiglobalización.

G: Que ya tenían esta característica.

M: Es lo que estoy explicando. El problema está que de pronto una parte del movimiento okupa, del movimiento anarquista incluso, se volvió ciudadano. Empezó, básicamente, a plantear las cuestiones lejos de lo que era el registro antagonista clásico, la izquierda clásica anarquista, comunista de siempre. Pero era un sector, un sector muy vinculado, por ejemplo, a lo que siempre te cuento, las perspectivas neo-operarias: Antonio Negri, De Giorgio, Lazzarato, etcétera, cuyo contacto aquí básicamente era Espai en Blanc y el MACBA. Digamos que en aquel contexto, y esto es información de primera mano, es que de pronto apareció el sector guay dentro del movimiento okupa. El movimiento okupa era absolutamente amplio, diverso y que de pronto le apareció un sector guay. Y de lo que se les acusó básicamente es que lo que hacían era ser guay.

Cuando digo guay, digo bien, superficial, en el fondo intrascendente, esteticista.

G: ¿Una imagen más que un movimiento?

M: Sí. Eran gente que producían imágenes, era una gente que parecían, en el fondo, que lo que había que reprocharles era lo que se reprocha al arte contemporáneo, que lo que hace es únicamente hablar de sí mismo. Entonces, claro, en el fondo había esto. Se entendía que algo era flojo, poco, débil, postmoderno, que es el término que peor puede sentarle a según quien, pero que en el caso del sector este, era lo que merecían esta gente, eran postmodernos, o “modernillos”.

Y por esto, justamente, hay esta división que acabó justamente en que una parte del movimiento okupa dejó de ser movimiento okupa, y acabó de una forma u otra convirtiéndose en un movimiento social que justamente había asumido la tarea fundamental de unir una parte de los movimientos sociales nuevos con lo que había sido el organigrama político sindical anterior, incluyendo las asociaciones de vecinos y que todo ocurrió básicamente en la Barceloneta. De pronto, este sector del movimiento okupa asumió el rol de convertirse en el conector de los movimientos sociales de nuevo cuño y los partidos políticos y las asociaciones de vecinos.

M: La década de los 2000 está marcada por lo que es la gran movilización a nivel planetario y por un proceso que en la segunda mitad se pone un asiento importante en el tema de la vivienda. Ahí están esta gente. El enemigo de esta gente era el Ayuntamiento de Barcelona, siempre lo fue, y, claro, eran básicamente PCC e Iniciativa per Catalunya. A partir de un cierto momento Iniciativa per Catalunya e Izquierda Unida empiezan a asumir estilos de hacer y puestas en escena que recuerdan a los movimientos sociales, a los Iaioflautas, etcétera, imitan... Por ejemplo, el Ateneu Roig de Gràcia, que es un espacio que lo que hace es que imita el que es estar dentro de un Centro Social, o sea, les imitan.

Cuando la Izquierda, cuando Iniciativa pierde el Ayuntamiento, automáticamente se plantea un escenario nuevo. Aquellos que habían sido históricamente sus enemigos, de pronto se convierten en sus potenciales aliados, por tanto los que hicieron frente en contra del gobierno de derechas que era de Xavier Trias, una parte de los movimientos sociales después de hacer política, por ejemplo, Miles de Viviendas y toda la gente, digamos, Expósito, la propia Nuria por ejemplo, ahora está en Podemos. Toda esta gente de pronto descubre que hay un nuevo aliado que tener en cuenta, que es el que había sido su enemigo, por ejemplo, las asociaciones de vecinos.

En conflictos como el de Casas Baratas o el del Forat de la Vergonya eran movimientos sociales, especialmente el movimiento okupa contra del Ayuntamiento, el gobierno en el cual estaba Iniciativa. Cuando Iniciativa pierde el gobierno, ¿qué pasa? Pues, automáticamente se produce esa paradoja, que los que habían sido una parte imperante, automáticamente pasan a sentirse tentados en hacer un frente común con ellos contra el gobierno de la derecha.

G: Porque ahora están gobernando con Iniciativa.

M: Claro, repito, toda esta gente, En Común y tal, se nutren de Iniciativa y de los espacios electorales de Iniciativa, ¡que había sido su enemiga!

O sea, que la desconfianza hacía el activismo estaba justificada, porque el activismo ya estaba de una forma u otra dispuesto a entender que es realmente útil, en este caso, al modelo Barcelona, que es el que acaba reivindicando. Claro, de pronto, este movimiento acaba reivindicando el Ayuntamiento de Barcelona de los años 1990, que era el preolímpico, de los principios de los noventa.

Lo que te dirá la gente de Ariadna Pi es básicamente esto: que en el fondo ya se veía venir que esta gente no era de fiar, no eran serios, que ya había en ellos, que se les notaba en ellos una cierta vocación, una cierta avidez por colaborar.

Claro, cuando lo del Teatro Arnau, cuando nosotros trabajamos de una forma completamente intensa lo del Fórum de las Culturas, montamos las acciones de Ariadna Pi y lo de Martí Perán y tal y cual y el problema surge cuando de pronto alguien le pide que le deje algo, porque lo que estamos haciendo es artivismo, básicamente: mal.

Por esto no colaboramos y criticamos.

G: ¿Lo de participar en la exposición?

M: Sí. Pero antes lo del Teatro Arnau. Lo del Teatro Arnau era como un insulto. ¿Cómo puedes en un barrio como el del Raval reivindicar un teatro? ¿Qué no ves cómo está el barrio? Era un ejemplo espectacular de hasta qué punto era una cosa de pequeños burgueses creativos, pijos, que no tenían ningún verdadero interés por las problemáticas del barrio.

G: Por qué el Ariadna Pi hacía acciones que tenían un toque performático que...

M: ¡Qué, performático! ¡Eran pollos!

G: Vale.

M: De hecho, en la práctica... ¿sabes cuál era el modelo? El Club de la lucha [película]. No tiene ninguna pretensión artística. De hecho, te digo más, nunca hubo ningún interés más que fuera el de salir en la tele. Lo que queríamos era generar *spots*, era generar noticias. No hay ningún tipo de intención creativa. De hecho era muy rudimentario, irrumpir e interrumpir, de pronto aparecía una manada, como los Iaioflautas.

G: Ahora todo es así, una manifestación tiene que tener su logo, tal como fue con transvase del Ebro.

M: El 15M fue una mega producción artivista. Los doce mandamientos del artivismo, un espectáculo.

Por esto está que Antagonismes [exposición comisariada por José Labrero, MACBA, 2001], la primera exposición del MACBA, hable justamente de la incorporación del diseño en la protesta. En “nuestra época” no había nada, no había ninguna profesión dedicada. Había, digamos, un cuidado inexistente por la forma. Es cuando de pronto se empiezan a incorporar por ejemplo los diseñadores.

Entrevistado: Manuel Delgado (M)

Entrevistadora: Gisele Freyberger (G)

Fecha: 07/12/2016

M: Acerca del tema del arte y política, dando por supuesto que a partir del siglo XIX con la aparición de la modernidad y de los fenómenos vinculados a los movimientos revolucionarios y las grandes convulsiones políticas ya aparece una relación directa entre arte y política, ya sea al servicio del poder o en contra. De hecho, no es otra cosa más que generar lo que ya fue la vinculación entre arte y religión, que en el fondo es un pariente cercano, pues puesto que hasta la modernidad la religión es la clave en la que se expresa el poder y el contra poder. Por tanto ya hace arte político, o

sea, que ya es arte político. Por ejemplo, cuando uno pinta a los burgueses, por tanto hablamos básicamente cuando de pronto la política, lo político gana autonomía y eso ocurre básicamente en el siglo XIX, cuando lo político se plantea en términos esencialmente laicos, entonces es cuando el arte se relaciona con la política, ya sea en forma de sumisión o en forma de crítica.

Pero esto es una cosa distinta de que el arte se ponga a servicio de una causa abiertamente y lo haga en la perspectiva estética, sino directamente empírica, que quiere objetivamente contribuir con la creación y con la especulación formal a una causa determinada que en este caso se entiende que es revolucionaria. Entonces, en este caso, lo que tenemos no es tanto la agencia arte y política sino cómo el arte se pone al servicio de la revolución. En este caso, esencialmente al servicio de causas políticas relacionadas con los partidos comunistas en Europa. Entonces, lo que ocurre, es el Agitprop, que es la agitación y propaganda, el arte al servicio del pueblo. Por ejemplo, para entendernos, imagina toda la estética del maoísmo, para que te hagas una idea, rollo socialista.

Entonces, las directrices del partido comunista tienen que ver directamente con el realismo socialista. Entonces, ¿qué tenemos? El ejemplo siempre podría ser Bertolt Brecht y tal, y otros, un ejemplo práctico: cuando Rafael Alberti, entre los surrealistas, pasa al Partido Comunista y pasa de “Marea en Tierra” que es un libro surrealista a escribir “El poeta en la calle”, ese proceso más o menos. O cuando Luis Aragón, por ejemplo, se integra al Partido Comunista con lo cual toda su militancia y su revista la pone al servicio del partido. Bien, entonces en ese momento ya tenemos corrientes que insinúan, de una forma u otra, que se debe ir más allá de lo que sería la estricta obediencia al Partido, del Agitprop, e insinuar que la especulación formal puede hacer alguna cosa más que ponerse al servicio de la revolución, puede contribuir a hacer propuestas que como bien la vida, se vuelve de cierta forma autónomo y quiere, de una forma u otra, correr más allá de lo que son las vanguardias políticas. Lo que viene después es que las vanguardias artísticas pueden ir delante de las vanguardias políticas y no al revés, esto ya está insinuado.

Esto ya está insinuado en la declaración de agosto de los productivistas rusos. Por ejemplo, está insinuado en ciertos sectores del movimiento surrealista que se quieren poner al servicio de la revolución. Se ponen al servicio de la revolución, pero lo hacen sin concesiones formales que impliquen una obediencia automática al Partido. Incluso Bertolt Brecht que en efecto es aparentemente quien mejor representa el arte del Partido, en el fondo, tiene apuestas formales que tienen mucho de atrevido y que van más allá de lo que sería la obediencia ciega, de lo que serían las piezas propagandistas del Partido para el cual el arte es propaganda, que van más allá del Partido y que van más allá por tanto de la propaganda. El arte no tiene por qué ser solamente propaganda, tiene que ir también incluso por delante de la vanguardia política de la cual la propaganda es expresión.

Bien, eso ocurre con toda aquella lista de expresiones creativas que el propio Marcelo Expósito que es nuestro teórico de referencia apunta y que es básicamente de los años veinte y que tiene que ver con el surrealismo, con el Dada y con ciertas corrientes del Constructivismo soviético y aquellos que se escapan un poco de aquello que sería la obediencia del Agitprop, el Agitprop es obediencia.

Bien, es justamente de ahí de donde parte de estos movimientos de los años 1950 y 1960 trabajan también en la idea de que el arte de por sí es vanguardia revolucionaria y que esto no implica obediencia a los partidos políticos, en este caso siempre al PC y estos son básicamente el movimiento Cobra y los Situacionistas, emparentados entonces con ciertas corrientes de vanguardia como son la *performance*, pero específicamente en el caso de los Situacionistas y del movimiento Cobra hay una clara vocación revolucionaria, pero no al servicio de un partido Comunista, cada vez más debilitado.

Empezaba la Escuela de Frankfurt, pero la Escuela de Frankfurt representa un marxismo que es consciente de lo que significan los partidos comunistas tradicionales. De una forma u otra adivina, igual que pasa con cierta sociología americana de los años 1950, adivina que de este tipo de perspectivas poco se puede esperar.

Entrevistado: Manuel Delgado (M)
Entrevistadora: Gisele Freyberger (G)
Fecha: 13/06/2017

M: A ver, la Barceloneta fue el núcleo duro, el germen donde se ensayó, digamos, la reconciliación entre un sector del movimiento okupa, las asociaciones de vecinos y en particular la izquierda tradicional e histórica que había estado dominando los movimientos vecinales y de izquierdas.

Me acuerdo en 2011, que me encuentro, que en la reunión que había convocado Ricard Gomà, está Ada Colau y posiblemente Gala Pin también y Jaume Asens y toda esta gente, entonces hay una aproximación creciente de lo que sería Iniciativa e Izquierda Unida que es de donde sale lo que ahora es el gobierno de Ada Colau, ella estaba en el parto del invento, este parto tiene que ver con Miles de Viviendas.

Te digo que Miles de Viviendas en la Barceloneta es donde se fragua lo que será un sistema de alianzas del que el resultado es Ada Colau y su gobierno, y esto se da básicamente cuando Miles de Viviendas y parte de su gente se convierte en V de Vivienda.

Entrevistado: Manuel Delgado (M)
Entrevistadora: Gisele Freyberger (G)
Fecha: 13/03/2018

M: El Ariadna Pi, para que veas de primera mano, con la gente con la que hablé no veían nada claro el tema del asalto al Teatro Arnau. Se entendió que era una cosa básicamente de artistas. De hecho había un cierto menosprecio hacia Miles porque eran artistas.

G: ¿Cuándo empieza Ariadna Pi?

M: La primera acción fue el marzo de 2005. El asalto a un autobús turístico en plaza Cataluña el 5 de marzo de 2005, una acción en contra el Centro de Internamiento de Extranjeros, en este caso el de la Verneda. Asaltan un autobús de turistas básicamente para llevar los guiris a la Verneda. En la Verneda eran donde estaban los centros de detención de inmigrantes. Básicamente, la idea era llevar los japoneses a los centro de detención.

G: La pregunta es: ¿Cómo se junta esta gente para hacer estas acciones?

M: Es la Reina.

G: La Reina. Vale. Conversaban, querían hacer algo.

M: La primera idea fue llevar a cabo un tipo de acción de protesta contra una tienda de ropa que se había abierto un poco más abajo, en Gracia, que se llamaba Favela Fashion. Se dijo: “teníamos que hacerles una visita”. Esto viene por fuerza. Piensa una cosa, Ariadna Pi como grupo, como colectivo de acciones había hecho manifiestos antes, al largo de los años 2000 y especialmente apareció como editora del libro en contra del Fórum, siguiendo un poco el tipo de acciones como la de Indra.

G: En el Fórum 2004, ¿Ariadna coordina la Paterada?

M: No. La Paterada no es una acción de Ariadna Pi.

M: Ariadna Pi básicamente es un grupo de profesores de antropología de esta universidad, ya está, de hecho son tres. Que de una forma u otra se expresa, incluso de una forma explícita, como un colectivo del ICA [Instituto Catalán de Antropología]. Esto está documentado en papeles, publican este libro [*La otra cara del “Fórum de les Cultures S.A.”*] como tal.

Y después, a finales de 2004, principios de 2005 que aparece la idea digamos de hacer acciones de protesta de las cuales el modelo siempre fue, un poco, Indra: Irrumpir / Interrumpir. Pero, lo que interesa, es que nunca tuvo la menor pretensión de hacer arte ni nada por el estilo. Es más, te repito, había desconfianza en relación, por ejemplo, a lo del Teatro Arnau, porque era una cosa de artistas. Y la relación con Miles de Viviendas era también un poco distante porque era básicamente gente que eran básicamente intelectuales, eran el grupo de gente que se reunía entorno a Santi López Petit y que eran los de Espai en Blanc.

Pero lo que quiero que entiendas es que este es el momento culminante. Cuando de pronto nos envalentonamos y mostramos primero que somos los únicos que nos movemos, que somos capaces de joder el Fórum de las Culturas. Porque, de hecho, la imagen de la Paterada fue tremenda, porque se demostró que era posible vulnerar perfectamente la seguridad y que el Fórum era públicamente denunciado, de hecho una de las cosas es que nos negáramos a participar en las conferencias. En cambio buena parte de la gente que ahora está en el gobierno de Ada Colau, o cerca de él, estuvo trabajando en lo que sería las conferencias del Fórum de las Culturas, esto era un poco la clave, quién estaba dentro quién estaba fuera.

G: ¡Ah! ¿Ellos dieron conferencias dentro?

M: Claro, habían conferencias internacionales, gente a quién estarán pagando un pastón, claro, estaba Muntaner, estaba Zaida Muxí, estaba Jordi Borja, gente que luego apoyaría a Ada Colau. Claro, estábamos de los dos lados, una parte estaba dentro, corresponsable del Fórum y la otra estaba en la Paterada. Digamos, claro, Gala estaba ahí. ¿Te das cuenta?

De hecho, justo la Paterada fue una especie de festival de movimientos sociales. La Reina, todos aportamos nuestra patera.

G: También había el mapa con todas las empresas que participaban.

M: Eso formaba parte, igual que nuestro libro, nuestro libro se repartía allí. El Fórum de les Cultures S. A.

G: ¿Este también es un momento de auge del movimiento?

M: Sí. ¡Claro que sí! Pero este movimiento de pronto se rebota contra el MACBA. Esta es la cuestión. Dos años después del Fórum. Son diez años: 1996 -2006, cuando de repente los movimientos sociales se revuelven en contra del MACBA, que anteriormente se había mostrado como su amigo.

G: ¿Hay bastante gente en esta revuelta en contra del MACBA?

M: No sé, pero es igual, es la manifestación que sale en protesta del desalojo del Forat.

G: Vale, vale.

M: Claro, esta es la gracia.

G: ¿Y la Fiesta de Pijamas?

M: La Fiesta de Pijamas es en octubre de 2006, preparando una manifestación ya con V de Vivienda que empieza a aparecer ahí.

G: En V de Vivienda fue cuando también se volvieron a unir todos los colectivos.

M: V de Vivienda es la traición.

G: ¿Traición?

M: Claro. V de Vivienda pronto se desgarró, y tiene que ver con el libro El cielo está enladrillado, esta especie de nueva movilización ya tiene la pretensión de tener un cierto pie en las instituciones. Yo creo que de una forma u otra insinúa formas, V de Vivienda. Yo creo que V de Vivienda ya implica de una forma u otra un desgaste del movimiento okupa, que ha decidido revisarse de una forma u otra como una especie de organización de estándar. Claro, pero esto yo no lo sé, porque tampoco estaba ahí, pero sería por ahí cuando empezaría a romperse. V de Vivienda es justamente la fase intermedia que hay entre el movimiento okupa y la PAH. Este proceso es justamente el que interesa.

G: Comienza con la acción de la tienda.

M: La tienda al final no se hizo. Porque también nos parecía, pobre dependienta, ya me dirás tú, la idea era vaciar un contenedor de basura. Favela Fashion. Después el autobús, luego el Liceo, en noviembre de 2005.

G: ¿Puedes hablar un poco sobre esta acción?

M: La del Liceo fue básicamente que viendo nuestro poder de convocatoria pensamos que podíamos hacer algo más fuerte, y básicamente la idea contribuir a la campaña contra la normativa cívica que aprobaba el Ayuntamiento de Barcelona de izquierdas, no te olvides, y justamente para denunciar la represión de los sectores sociales no asimilables con el modelo de ciudad que querían montar.

G: ¿Cómo fue?

M: Todas las convocatorias eran iguales, era convocar la gente a puntos cercanos sin explicar a la gente exactamente lo que se iba hacer y después lanzar esta pequeña multitud contra el lugar señalado. Allí lo que se hizo fue soltar una gallina. Era durante la representación y nos aplaudían y todo.

G: ¿Lo recibieron como una *performance*?

M: No. Pero en el fondo tenía gracia, porque era: Vosotros sois los de siempre, nosotros también, somos los de siempre.

Luego, después, en julio de 2006 colgamos una pancarta de treinta metros en la plaza Cataluña: “Barcelona recorda't”, para recordar a una batalla que tuvo lugar allí en 1936. El 1 de mayo de 2006 el Picnic en el Ritz. Después en octubre de 2006 la Fiesta de Pijamas en Ikea y la última acción fue la torre Agbar en marzo de 2007.

G: Esta acción de la pancarta...

M: La pancarta esta fue en plaza Cataluña, fue desde el edificio donde estaba el Banesto. Alguien subió con una pancarta de 30 metros y la descolgó.

G. Perdona, ¿cuál hecho recordaba?

M: Recordaba, en la revolución de 1936, cuando la gente sale a la calle para impedir los movimientos de tropas que intentaban ejecutar el golpe de Estado en Barcelona, el último baluarte de los levantados fue básicamente este edificio, el Banesto, que era entonces el hotel Colom. Entonces, durante prácticamente dos días, les repelieron las masas de gente, muchas sin armas, que intentaba asaltar el espacio aquél, fue una carnicería. Entonces, fue una acción en esta plaza para recordar justamente que allí había habido muchos muertos en esta plaza, víctimas del levantamiento fascista.

G: Hay una imagen que vi de Ariadna Pi que parecía una guerrera con un arma, ¿te recuerda esta imagen?

M: Es la imagen de una miliciana de las juventudes comunistas en la terraza justamente del hotel Colom. Esta mujer que posa se llama Marina Ginesta, y es el emblema, los anarquistas siempre la mencionan como si fuera suya y era de las juventudes comunistas, de la Juventud Socialista Unificada.

G: Ariadna Pi, ¿Tenía un papel formador en términos políticos hacia las personas, o no?

M: No, no, que va, que va, era un grupo de colgados que de pronto se reunía y escribía a la lista de correos de la reina y ya está.

G: ¿No crees que esto les daba una chispa política?

M: No, no. Era básicamente montar pollos. Era divertirse y de pronto salíamos en la tele. Y de hecho había una especial preocupación en avisar periodistas, porque así teníamos la garantía de que íbamos a salir. No había ninguna pretensión de creatividad. Lo que queríamos era montar pollos. Aparecer en la prensa.

La gente que estábamos en esta historia, lo que teníamos en común es que nos emborrachábamos en la Reina. Por ejemplo, no teníamos una ideología común. Esto también fue un tema interesante, por ejemplo en el asalto, el picnic en el hotel Ritz, que en principio era para celebrar el 1 de mayo, suscitó una cuestión interesante. Dado que era el 1 de mayo, surgió la cuestión de si cantábamos algo, porque en efecto representa que es una fiesta en la que se cantan himnos, pero había podido plantearse la cuestión si se cantaba a las barricadas o la internacional, pero no se planteó, porque se entendía que nosotros éramos otra cosa, eso era una cosa que luego se puso muy de moda, pero en

aquel contexto un poco, la línea, era: No somos nada. ¿Conoces aquella canción de la polla records? ¿Quieres identificarnos?, tienes un problema. No éramos nada.

G: Pero esta cuestión de qué no somos nada es lo que al final disuelve estos grupos.

M: Ya, pero era en la línea más bien, rollo así, libertario, anarquista sin siglas, digamos autónomo, la idea básicamente era de que somos básicamente masas corpóreas que de pronto nos convertimos en la turba, no tenemos nombre, no somos nadie.

G: Como el Reclaim the Streets. Se junta un montón de gente, se hace la fiesta y después no sabes si vuelves a encontrarse con esta gente, a no ser que te llegue otro correo.

M: Esta claro que no teníamos ninguna pretensión de ser originales. Pero no había ninguna pretensión creativa. Nada. Era simplemente reunirnos, hacer una pequeña chusma, y de pronto tomar los sitios al asalto.

Entrevistado: Manuel Delgado (M)

Entrevistadora: Gisele Freyberger (G)

Fecha: 04/06/2018

G: ¿Puedes explicarme, una vez más, porque dices que el V de Vivienda fue “la traición”?

M: Porque es en V de Vivienda cuando de alguna forma u otra se abandona lo que sería la orientación radical vinculada al movimiento okupa y de pronto se convierte en lo que llamaríamos un movimiento social más, básicamente un movimiento social que recuerda bastante, digamos, los movimientos de masas anteriores, digamos, es una

bisagra entre la fase okupa y la fase neutralizada que es la que inaugura la PAH. Es un proceso, pero, digamos, por algo fue así. Un proceso que hace con que el Ayuntamiento empiece a dialogar con asociaciones de vecinos de la Barceloneta. V de Vivienda está muy vinculado a Miles de Viviendas.

G: Miles ya dialogaba con la asociación de vecinos, en la oficina de okupación, en 2004.

M: en 2004 no. Pero, en 2005, 2006, este proceso de división entre las dos perspectivas es lo que hace que, muy vinculado a Miles de Viviendas, hace con que se acerque a la postura que nosotros llamaríamos “reformistas”.

G: Otra duda que tengo es: ¿Ariadna Pi surge con el libro *La otra cara del Fórum de les Cultures S.A.* ?

M: Ariadna Pi surge en 2002. Primera actuación es justamente un acto en la Ciudadella en solidaridad con los detenidos, enjuiciados en consecuencia de los disturbios en el día de la españolidad, creo en 1999. Hay un acto en solidaridad con los procesados que el Ayuntamiento mismo les pide bastantes años de cárcel, y alguien, que fui yo, no vamos a callarnos, lee un manifiesto de Ariadna Pi.

La siguiente acción fue cuando se suspende la Cumbre del Banco Mundial en 2001. Pero lo único que hace son manifiestos.

G: Vale. No son acciones aún.

M: La primera acción es legal, que es la publicación como un grupo del ICA, Instituto Catalá de Antropología, del texto sobre el Fórum de las Culturas. Si te fijas, en realidad en vez de aparecer yo como autor debería aparecer Ariadna Pi.

G: En la otra conversa que hemos tenido, me has dicho que era un colectivo que no pretendía hacer acciones políticas o artísticas.

M: Claro que eran políticas, seguíamos el modelo de la acción del asalto a las oficinas de Indra. Y de hecho una película, que es el Club de la Lucha, es un poco un referente. Si miras la película verás que es un poco por el estilo. Pero el ejemplo fue el tipo performativo, artístico, digamos poético, las formas poéticas de protesta que seguían contra el Fórum de las Culturas, por ejemplo el asalto al Fórum o el asalto a Indra.

G: Seguía esta corriente pero no era arte.

M: ¡Es que esto no pasó nunca por la cabeza de nadie!

G: Vale, vale. Apenas para aclararme.

M: Los de Indra tampoco eran artistas, el asalto al Fórum tampoco. Además, en aquél contexto reconozco que la mayor parte de nosotros teníamos un cierto desdén hacía acciones artísticas como la acción del teatro Arnau, nos parecía una pijada.

G: ¿Por qué?

M: Porque era cosa de artistas, en un barrio en el que había miseria estas acciones artísticas eran como se fuesen una burla, una paradoja, digamos, de sarcasmo.

G: Pero Ariadna Pi colaboraba con esos colectivos de artistas.

M: La colaboración con V de Vivienda fue básicamente la de Ikea. Y te lo digo de primera mano: es que en efecto Ada Colau, cuando era V de Vivienda, me llamaba

para preguntarme si teníamos algo pensado. Eso es así, digamos, además te digo incluso donde se produjo la conversación cuando yo descolgué el teléfono, era la plaza de Castilla, aquí al lado, y recuerdo cuál fue el tema, que si teníamos algo por ahí.

G: ¿Entonces tenían pensado lo de Ikea?

M: No. Esto fue después. Por si teníamos algo más.

Pero por ejemplo el asalto al Liceo no fue, digamos, con V de Vivienda, se planeó básicamente en Sants en un local de la calle Olzinelles, básicamente era gente vinculada al movimiento vecinal, pero no a V de Vivienda.

G: La gente de Ariadna Pi estaba más vinculada a antropología y a la Reina de África.

M: ¡No! No, no. A la Reina de África, que en efecto la mayor parte de la gente eran estudiantes y por esto de antropología, está clarísimo. Pero, en efecto, había gente de otros sitios, pero eso era. Y de hecho, en su fase inicial, hasta su pase a la clandestinidad, en 2005, en la práctica funcionaba como un grupo de trabajo en el Instituto Catalán de Antropología. Y como tal nos presentamos, básicamente era un colectivo que existía en el marco del Departamento y del ICA.

G: ¿Este carácter más secreto?

M: Pasó a ser secreto cuando se empezaron a llevarse a cabo acciones de protesta en la calle que implicaban una amenaza de ser acusados del delito de desórdenes públicos. De hecho, uno de los problemas, una de las cosas que nos preocupó en el tema de la denuncia contra dos personas –una de Ariadna Pi y otra de V de Vivienda- a partir del asalto a la torre Agbar, era que la acusación fuera no de desórdenes sino de asociación ilícita. Porque era un colectivo, aunque en aquél caso a quién se buscó, a

quién se acusaba era a V de Vivienda, porque los papeles que escribieron eran de V de Vivienda.

G: O sea que la acción de Torre Agbar [noviembre de 2007] ¿También fue una acción conjunta?

M: Sí.

G: Después de esta acción acaba.

M: Hay planes, se llega a escribir un manifiesto preparando otra, era un “colmata” de El Corte Inglés.

G: Pero, al final, ¿no se hizo?

M: No se hizo porque se produjo un cierto mal rollo, entre otras cosas, en consecuencia de lo de la exposición. Se buscaba un eco mediático, del tipo que sea, pero se entendía que era inaceptable un eco artístico cultural, porque se entendía que la denominación “cultural” o “artístico” era lo peor que te podía pasar, y te lo dije.

G: ¿Puede ser que esta clasificación “cultural” quite peso a lo político?

M: Claro, a lo social y a lo político. Es una forma de despolitización.

G: ¿Sería una forma de convertirlo en mercancía también?

M: No, no. La plusvalía vendría dada no por el precio material, sino por el precio simbólico dado que de una forma u otra contribuiría a una imagen de creatividad del

sistema político y económico que en efecto puede perfectamente soportar una cierta dosis de acritud.

G: O sea no nombrarse “cultura” sería no entrar en el sistema, sería permanecer en contra del sistema. En el momento que te transformas en cultura estás dentro.

M: Es como si se atenuara el tema, porque todo lo cultural está rodeado de una cierta aura prácticamente religiosa que le hace intocable.

Por ejemplo el, digamos, el montaje este de Santiago Sierra de los presos políticos, motiva un escándalo, y a miles de personas las apalearon el 1 de octubre y no tiene ningún tipo de importancia por lo que parece. Porque, en efecto, es entrar en el ámbito de la sacralidad, como si estuviéramos protegidos por la naturaleza sagrada de la cultura y del arte, que funciona a base, digamos, de apartar el arte y la cultura de la vida.

G: Y de la política.

M: Y de la política, es una forma de despolitización.

Entrevistado: Marcelo Expósito (M)
Entrevistadora: Gisele Freyberger (G)
Fecha: 09/03/2016

G: Muchas gracias por la entrevista, eres una gran referencia para mí como teórico del arte activista, es un gran honor hablar contigo.

M: Me gusta mucho la cuestión que planteaste, y por esto rápidamente dije que sí, aunque era, o sea que los retrasos no eran por no tener ganas o tal, al contrario, sino que tenía ganas que habláramos, pero se complicó. Y está bien porque no hay tantísima gente en el fondo trabajando específicamente en Barcelona, entonces desde luego me parecía muy bien, vaya. Con mucho gusto.

Dime, cuéntame, que necesitas.

G: La investigación es un poco contar la historia, una historia de la cual haces parte por lo que has vivido en Barcelona, también es la historia un poco de tu vida. La investigación Comienza a partir de las olimpiadas, un gran cambio en Barcelona, no llega a los días de hoy, hasta un poco antes del 15M.

Así que si puedes contar un poco cómo llegaste a ser artista y activista, cómo te involucraste y cómo has vivido Las Agencias, donde el arte activista y la institución tienen un cruce muy interesante.

M: ¿Has leído la parte acerca de Las Agencias en el libro Conversación con Manolo Borja? Porque este libro, que se ha publicado hace poco, era un libro de conversaciones con Manolo Borja que era el director del MACBA, en este libro hay un capítulo entero acerca del proyecto del MACBA y dentro de este capítulo hay varias páginas largas explicando el proyecto de Las Agencias. Si estás trabajando con Las Agencias te recomiendo que pilles el libro y te haga un repaso.

G: sí, claro que sí.

M: Si estás trabajando este tema yo te aconsejaría este libro porque además este libro hace un repaso a la llegada de Manolo a la Fundación Tàpies a principios de los 1990, con lo cual el libro hace un repaso a todo el periodo de los 1990 incluyendo el punto de inflexión justo de las olimpiadas que tu estas trabajando, mas su traslado de la Tàpies al MACBA que se produce justamente en el momento de erupción del movimiento antiglobalización. Las Agencias y etcétera llegando hasta el trabajo suyo actual en el Reina Sofía. Realmente el libro, la década de los 1990 y los 2000 en Barcelona es el grueso del libro y comprende, ahora yo te explico, te sintetizo lo que necesites, pero en el libro hay como un cierto detalle del punto de vista de cada uno, del mío y del suyo sobre los precedentes, el surgimiento, un poco la finalización del proyecto Las Agencias, debe haber fácil 15, 20 páginas sobre el tema en el libro más toda la parte del MACBA que es bastante extensa.

Desde luego, sobre Las Agencias parece que he escrito solamente una vez más para una conferencia del SITAC en México.

G: este sí que lo leí.

M: Yo pienso que no he publicado nada más sobre Las Agencias hasta la conversación con Manolo, ahora que es bastante extensa en realidad. Y básicamente, vamos, todo lo que pienso acerca del tema está en el libro, pero vaya, pero por comentarte un poco el asunto mío. Cuando Manolo Borja se traslada de la Fundación Tàpies al MACBA, de la dirección del museo de la Fundación Tàpies a la dirección del museo del MACBA. Es un punto de inflexión interesante porque justamente salía de la década de 1990 en Barcelona, bueno, la cultura venía siendo una herramienta muy importante como técnica de gobierno, y también como motor de desarrollo económico y de modernización de la ciudad. Y eso había generado, yo creo, bueno, una relación o

una situación de la cultura muy ambivalente, la de que, por una parte, efectivamente, la cultura era un motor de cambio, pero por otra, también era una técnica de gobierno en el sentido más clásico, más foucaultiano, era una herramienta justamente de incorporación de dinámicas de cambio e innovación de participación, a una lógica de gobierno de la ciudad, que cada vez estaba más decantada, yo creo, a un proceso de gentrificación, de neo-liberalización de la economía, etcétera.

Yo pienso, que en ese momento de inflexión la Tàpies venía siendo, pues, un espacio en Barcelona donde... Pues establecía un diálogo crítico con estas ambivalencias de los procesos de modernización de la ciudad en los cuales la cultura ocupaba un papel muy importante en aquella temporada también. Yo creo que en 1999, cuando Manolo se traslada de la Tàpies al MACBA, es un momento también que, por una parte, este proceso de modernización entra en crisis en la ciudad. Aunque sigue siendo fuertemente hegemónico, entra en crisis. Y por otra parte, también empiezan a estallar, a aparecer... En Barcelona específicamente, en Cataluña, en el conjunto del Estado, en Europa, internacionalmente, unas prácticas, unas voces unos puntos de vista críticos sobre justamente eso que Barcelona estaba encarnando, de un modelo que se consideraba ejemplar a nivel global.

Yo creo que la suerte de que Manolo pasa de la Tàpies, que no deja de ser una institución muy familiar, al MACBA, que aunque siendo un museo pequeño ya es una institución, un dispositivo de otra envergadura con una gran influencia, importante en la ciudad de aquél entonces, y que además es una institución que está situada en un enclave simbólico, político, institucional, económico... en un enclave crucial en la ciudad que literalmente se materializaba todas estas contradicciones que se venían arrastrando en el proceso de modernización de Barcelona en los últimos diez o quince años previos.

Y yo creo que lo que Manolo plantea con el MACBA es, ni más ni menos, el problema que empiezan a plantear un poco los movimientos. O sea, las prácticas críticas en aquel entonces y que sigue resonando en la situación política que estamos viviendo ahora. En definitiva, lo que se plantea es como ejercer una re-democratización, pues eso,

una democratización radical de una institución pública. En un momento que está en crisis el consistorio público por muchos motivos. Evidentemente lo que el neoliberalismo genera es, como bien sabéis, una crisis de lo público, porque por una parte lo público es sometido a la hegemonía de lo privado, a la hegemonía del mercado, hay un relajamiento sistemático del poder de las instituciones públicas en todo el proceso de construcción de la hegemonía neoliberal, porque en muchos sitios como en el estado español, en Cataluña también hemos vivido con mucho impacto lo público también ese..., utilizado de forma corrupta para establecer minorías... Pues, en ese momento de crisis de lo público lo que Manolo Borja plantea es: ¿Cómo se puede volver a convertir en democrática una institución pública? Como te digo, eran realidades, la pregunta que muchas prácticas críticas siguen haciendo en esa época en muchos planos, en muchos niveles. En aquel momento era raro plantear ese tipo de cuestiones en el ámbito de la cultura o en el ámbito de las instituciones artísticas. Era muy raro. Lo que planteaba el MACBA, ahora parece relativamente de sentido común, ¿no? Cómo en instituciones artísticas utilizar un concepto como político, democracia, qué se yo... en aquel momento era muy raro. Lo que él quería implementar a mucha gente le parecía que era una cosa completamente extra-artístico, era como hacer uso de la institución cultural para algo que no tenía que ver aparentemente con la cultura.

Muy relativamente, lo que Manolo plantea es cómo utilizar el museo para ir más allá de estos intentos que él había puesto en práctica en la Tàpies, sobretudo en sus últimos años de su dirección en la Tàpies. Él había ejercido algunos intentos de articular el adentro y el afuera crítico de la institución, que eran intentos que él, cuando va al MACBA, analizaba como intentos fracasados en la realidad, fundamentalmente una exposición que fue muy importante, pero que en su momento pasó relativamente desapercibida, es una que en el libro estudiamos con cierto detalle, en el libro de Conversación, era una exposición que se titulaba *La ciudad de la gente* (Borja-Villel (comisario), Chevrier (comisario) con Horsfield: *La ciudad de la gente*: Con el fotógrafo Craigie Horsfield, y con Jean-François Chevrier y con Manolo, los tres se plantearon

algo tan aparentemente sencillo como introducir una contra-representación, una contra-imagen de la ciudad.

Bueno, todos sabemos que una parte importante del modelo Barcelona entre los años 1980 y 1990 se basa, justamente, tiene como elemento central la producción simbólica, la producción de representaciones, la construcción de un imaginario colectivo que se materializa también en imágenes físicas concretas, lo que también tiene que ver con la construcción de un relato abstracto sobre lo que la ciudad, es lo que la ciudad pide ser y eso genera un posible deseo colectivo de cambio que, como te decía, de una manera muy ambivalente, una porción importantísima, mayoritaria de la población, pues, participe justamente de deseo de cambio, de ese deseo mayoritario de formación, de modernización de la ciudad, pero también permite el sometimiento de amplias capas sociales, o una disciplina de gobierno, o un régimen de gobierno que cupo los efectos más negativos, pues se movilizan los últimos años en Barcelona.

Bueno, Manolo se plantea un proyecto, en un principio muy modesto, que consiste en cómo construir una contra imagen de la ciudad, una continuación que tiene varias capas. Primero una contra imagen que justamente se opone a la imagen dominante de la ciudad que viene construyendo en todo ese largo proceso de construcción del maragallismo de los 1980 para los 1990, pero también la contra-imagen de cómo mostramos la contra-imagen de aquello que está fuera, que está fuera de cuadro, aquello que el relato dominante no muestra. Las zonas de la ciudad, también los imaginarios colectivos, que no están incorporados en este relato hegemónico. Esa era una postura muy interesante, porque lo que Craigie Horsfield, Chevrier y Manolo hacen es, por así decir, sistematizar sus agendas de contactos con agentes críticos de la ciudad e intentar que esos agentes críticos les vayan dando entrada a aspectos de la ciudad que justamente no son los hegemónicos. Ellos hacen un recogido de muchos meses en los que van contactando con asociaciones de vecinos, en fin, pues, con todo tipo de agentes que en la ciudad pueden ser los sujetos con los que interactuar para producir una contra imagen. Y lo que Manolo estima, cuando yo le conocí en el 1999, creo, eso está relatado en el libro, a mí me sorprende porque él hace una lectura muy crítica de ese proyecto, él

dice: el proyecto, bueno, pues evidentemente sugiere una propuesta política necesaria, qué sé yo. Pero al mismo tiempo, él dice: Lo que nosotros producimos fueron fotografías en formato tablón, en formato gran retrato pictórico en soporte fotográfico. Y él me contó el mismo día que nos conocimos una anécdota interesante, que me parece muy sintomática de cómo funciona la cabeza de Manolo Borja y de cómo eso más tarde da lugar al proyecto de Las Agencias del MACBA, él dice: Que el día de la inauguración, por una parte se produjo una situación muy potente, porque gente de los barrios, vecinos de la periferia de la ciudad que habitualmente no pisan el centro y que desde luego no pisa nunca instituciones culturales, y menos en aquel momento, estaba en la inauguración. Claro, se generó una imagen de una inauguración, tarde o temprano, completamente diferente a lo que era el ambiente de las inauguraciones del entorno artístico. Entonces eso era una imagen muy potente y los vecinos estaban encantados, todos viendo sus retratos, qué sé yo, pero, al mismo tiempo, Manolo decía que estaba muy descontento, porque: “mi expectación era de que habíamos hecho algo así como traer a los indígenas a la corte”. Ellos estaban contentos con aquello que se había producido, pero al mismo tiempo, “yo me preguntaba realmente cómo eso les estaba empoderando a ellos de manera continuada como sujetos políticos en ese contexto de la ciudad”.

Es muy interesante, porque en lugar de tener ese análisis que Manolo hacía, pues la habitual interpretación celebratoria que cualquier institución artística hace de cualquier gesto medianamente social o protesta que tiene, me encontré con la figura de un gestor cultural, institucional, que justamente era capaz de llevar hacia el extremo la lectura crítica de lo que él mismo estaba haciendo. Yo decía que era interesante la pregunta que sugiere ahí, es la matriz del proyecto. Es imprescindible desde el punto de vista político en el sentido de decir: Salvando la frontera entre el adentro y el afuera de la institución, cómo se puede poner en articulación una dinámica crítica dentro y fuera que produce algo dentro de la institución que intenta generar una modificación de este contexto que se está enfocando, ¿no?, ¿Qué está analizando? Contexto general de la ciudad. Al mismo tiempo, la pregunta clave aquí es cómo eso sirve también para

empoderar de manera continuada a unos sujetos que justamente lo que necesitan es tener una capacidad de agencia como agentes de cambio, de lo que se trata no es de reflejar o criticar continuamente el contexto, sino de producir herramientas para empoderar sujetos que puedan justamente ejercer una transformación de eso que se está analizando en la ciudad. Entonces decía: claro, esa exposición no dotaba de agencia, ni de un empoderamiento continuado a los sujetos, que, ellos, evidentemente estaban muy contentos, que el proyecto había sido satisfactorio y era una exposición muy insólita, lo que quieras. Pero, en definitiva, él decía: en el lugar de la institución a mí me parecía que lo que había era que traer al palacio, traer a la metrópolis a los indígenas, la gente de las periferias siendo representadas en un dispositivo cultural del centro de la ciudad, en el Eixample que es donde está la Tàpies.

Bueno, lo que él explicaba era lo que él quería en el MACBA, era justamente que esa matriz del proyecto de *La ciudad de la gente* se convirtiera en el conjunto, en la matriz del conjunto de un proyecto que sería todo el MACBA, todo el MACBA debería ser un avance en esta dirección de este dispositivo pequeño. Originalmente había sido *La gente de la ciudad*. Entonces, el museo respondiendo a esa matriz, debería pensar diferentes formas, justamente, de articulación del adentro y el afuera para dotar de una agencia, un empoderamiento, a una agencia crítica a sujetos que operan dentro del museo y sobretodo también aquellos que operan fuera, teniendo en cuenta que en aquel momento, mucho más que en la década de los noventa, empezaban a emerger muchos sujetos críticos, comenzando a operar justamente desde el interior de las crisis del neo liberalismo.

Entonces, la reflexión que él hacía era muy benjaminiana, tú sabes que en el texto *El autor como productor*, Benjamin lo que plantea es la colaboración, te lo digo con las palabras de ahora, la colaboración entre el intelectual y el trabajador. El sujeto revolucionario no es una colaboración de identificación directa, tú tienes que buscar las formas de mediación de articulación que permitan esa colaboración. Sabes que el intelectual no hace el trabajador y el trabajador no hace el intelectual, la identificación

tiene que ser mediada, en realidad es un principio muy brechtiano ¿no? Tú tienes que articular la mediación que permita tener la representación de la realidad, que se le apropia y dota la gente, un sujeto que sea capaz de intervenir modificándola.

La idea es: No sirve de alguna manera como *La ciudad de la gente* en confundir el papel de la institución con la función de los sujetos que están fuera, porque tú lo que necesitas son las herramientas adecuadas para que la institución dote de agencia para que esos sujetos doten de capacidad de intervención política, pero también eso en definitiva tiene que afectar a una transformación de la propia institución que forma parte de ese contexto que también se critica. Es una herramienta de potenciamiento crítico, pero también es una herramienta de esas técnicas de gobierno ¿no? Estas enfocando críticamente y política... Entonces es ahí donde aparece el concepto de agencia.

El concepto de agencia tiene realmente dos fuentes, que hasta ahora no estaban en disputa, pero te puedo asegurar que las dos son verídicas. El concepto de agencia es una coincidencia en el nombre feliz de dos ideas diferentes. La idea de agenciamiento que trae Jordi Claramonte, fundamentalmente a través del trabajo colectivo de la Fiambrera. Ellos hablaban del agenciamiento, de la capacidad de agencia y la idea de Manolo justamente a través de la institución es dotar de agencia a otros sujetos, a otros sujetos sociales o sujetos políticos. Las Agencias surge también porque, bueno, hay un contexto yo creo donde se solapan, donde confluyen dos o tres fuentes, digamos, o dos o tres afluentes, cuando Manolo se traslada al MACBA está ese concepto de emergencia de muchos sujetos sociales, de muchos movimientos que empiezan a surgir del interior, justamente, de las crisis del neoliberalismo.

El zapatismo estalla en el 1994, empiezan los primeros movimientos autónomos auto organizados de desempleados en Francia, tantas cosas que van surgiendo en aquel momento en los 1990, como yo digo, del interior, que el neoliberalismo provoca. Pero también empieza a haber sobretodo muchos colectivos de artistas que operan sobre un desplazamiento y comienzan a articular sus prácticas con muchos de esos procesos sociales que emergen de las crisis del neoliberalismo. Pero también, sucede que

empiezan a haber algunos agentes en instituciones culturales que comienzan a pensar desde ese otro lugar político la función democrática, pública de la institución cultural.

El caso del MACBA era muy singular, el caso de la Tàpies era más singular todavía. El caso del MACBA era muy singular porque simplemente era de las pocas, casi la única que yo recuerdo, en aquel momento, institución de una cierta envergadura que plantea esa forma de operar. También es cierto que hay muchos agentes menores en otras instituciones, en otros lugares que empiezan a pensar también esa complicidad. Seguramente ese dispositivo que inaugura el MACBA también empieza a pensar como ejercer la gestión pública desde esa otra perspectiva.

Con la coincidencia de todo eso, además, se concentra en Barcelona, porque Barcelona es una ciudad que tiene un papel muy importante en todo el ascenso al ciclo antiglobalización entre finales de los 1990 y el principio de los 2000. Cuando tiene lugar la contra-cumbre que se opone al seminario conjunto del Fondo Monetario Internacional en 2001 en septiembre en Praga, en Praga deberíamos ser quince mil personas, no mucho más. En aquella época era una cosa masiva, ahora es un chiste con todo lo que ha pasado después. En aquella época, parecía una cosa muy masiva. Praga era, digamos, el Seattle europeo, el Seattle en Norte América, el equivalente en Europa es Praga, y en Praga hay una presencia muy importante del activismo barcelonés. Alrededor de Praga se conforma, yo llego justo después, una red que se llama Movimiento de Resistencia Global que opera en toda Catalunya pero que tiene un epicentro, su epicentro fundamental es Barcelona. Entonces, todo eso se estaba dando en la ciudad de Barcelona.

Cuando se piensa en hacer un pequeño experimento donde poner en práctica, digamos, ese avance del proyecto La Ciudad de la Gente, pero también comenzar a articular esas prácticas de arte político activista, colaborativo que están pasando en el seno de algunos movimientos sociales, una institución de cierta envergadura como en este caso es el MACBA, pues, lo que pensamos varios es la necesidad, la conveniencia de que el proyecto se encargara a Jordi Claramonte, que articulara con la Fiambrera, con

todo el colectivo. Ellos organizan unas jornadas que son muy importantes que están comentadas en la conversación mía con Manolo que se titula *De la Acción Directa como una de las Bellas Artes*.

Estas jornadas van a tener lugar, me parece, el octubre, noviembre, no recuerdo ahora, del 2001 y claro, Praga fue en septiembre. Se da la coincidencia que estalla Praga, estaban programadas estas jornadas justamente para Barcelona. Entonces esas jornadas se dan en un caldo de cultivo, en una efervescencia, justamente de ese ciclo político nuevo en Barcelona. Cuenta que se conforma en ese momento el Movimiento de Resistencia Global... Bueno, en fin... Y las jornadas estaban previstas de antes. Y además en Génova, no, perdona, en Praga, y piensa que se interrumpe, se cancela la cumbre del Fondo Monetario Internacional, una victoria política gigantesca del movimiento en su origen. Claro, eso provocó una efervescencia y un empoderamiento sobre todo ese proceso político, gigante.

Jordi piensa de una manera muy inteligente las jornadas, antes de suceder Praga, el trabajo de Jordi ahí fue fundamental, aunque hemos tenidos muchos desacuerdos, nos hemos peleado mucho, pero hay que reconocer que ahí tuvo un papel crucial. Él piensa unas jornadas que no se trata de que venga, él decía, activistas de fuera a contarnos aquí como se hace las cosas en otro lugar, sino cómo utilizar los ejemplos o los modelos, las prácticas de otros lugares en la articulación con lo que aquí sucede. Por una parte, para empoderar los procesos críticos de acá y también por otra para justamente, para generar un imaginario, y en la práctica, una conexión global.

Y además, como sucede Génova, ¡ay!, perdona, Praga, y hay que concretar en el último momento la organización de estas jornadas, él resitúa muy bien, recoloca muy bien las jornadas, bueno, que ya llevaba concibiendo, organizando en un trayecto de varios meses. Las resitúa, las recoloca muy bien en el contexto específico post-Praga en Barcelona. También lo que hace la Fiambrera es realmente prodigioso. Jordi fundamentalmente y todo el equipo de la Fiambrera, es Santi Barber, Curro Aix, y otros colaboradores, pero sobretodo ellos tres.

Y... Cómo esas jornadas provocan tal explosión. Las jornadas están contadas con detalle también, coges el detalle... Se piensa que esto tiene que tener una continuidad, evidentemente, y la continuidad es el periodo de Las Agencias justamente.

Bueno, se empiezan a conformar más o menos al final de 2001 y hay una parte de la historia que no está muy contada pero que sí la contamos en el libro, que es de donde surge la financiación y... Bueno, como se dota de recursos sistemáticamente Las Agencias.

Ferran Mascarell que ha sido hasta hace poco Conseller de Cultura de la Generalitat, en su momento era la máxima cabeza de cultura en Barcelona en el Ayuntamiento por el partido socialista, y posteriormente se va a CIU, y ha sido con Convergencia Conseller de Cultura varios años. Ferran Mascarell tiene una de sus ideas, bueno, una de sus ideas, y dice que hay que hacer, que Barcelona necesita una Bienal de Arte internacional, no sé si era lo que más necesitaba en ese momento, siguiendo con la lógica que había sido habitual de un modelo de desarrollo eso... de la cultura en Barcelona que en parte funciona a golpe de grandes eventos, esto que está contemplado en el primer plan de cultura de los 90, dice: pues, ¿por qué no? ¡Una bienal de arte!

Una bienal de arte de la que solamente se hizo una edición, esta bienal tenía la idea de, bueno, trasladar el arte al conjunto de la ciudad. Es el típico modelo que la ciudad se utiliza, se monopoliza como se estetiza como si fuese un museo, la idea de: “arte del arte en la calle” se convierte, como tú sabes, en todo lo contrario, en la utilización, la instrumentalización de la cultura como técnica de gobierno junto al espacio urbano y la puesta en el conjunto de la ciudad, la conversión del conjunto de la ciudad en un objeto estético para disfrute del consumo turístico, etcétera.

Manolo lo que piensa es: bueno, como el arte tiene que ser de la ciudad, qué sé yo, yo voy a proponer un proyecto que consiste en una serie de acciones, de artistas en vinculación con otros, con organizaciones sociales y tal... Él hablaba eso.

Bueno, digamos, eso fue un poco la propuesta encubierta de Las Agencias. Evidentemente lo que iban a desarrollar eran varios prototipos de articulación entre artistas, profesionales de la cultura, o del arte, o de la producción simbólica con

movimientos sociales, organizaciones en este momento emergentes, con la vista puesta muy clara en algo que también es un azar, pero que también fue muy importante, es que justo estando en Génova, perdón en Praga, habiéndose detenido ya la cumbre del Fondo Monetario Internacional y del Banco Mundial, se anuncia que la próxima conferencia anual, seminario anual, del Banco Mundial va tener lugar en Barcelona, eso... Una cosa... Y que va ser en mayo, me parece que mayo del año 2002. Claro, esa secuencia de coincidencias es... Es un milagro casi. Primero se le encarga a Jordi, no, primero Manolo pasa al MACBA. Luego por influencia de varios de nosotros, por recomendación, se le encarga el proyecto a Jordi, después estalla Praga, la jornada, justo tiene lugar un mes después y encima en mayo va venir el Banco Mundial directamente a Barcelona y encima de por medio hay una Bienal de arte que permite al museo tener como excusa utilizar parte de su financiación para producir intervenciones artísticas en el espacio público, que en realidad era un proyecto de poner en marcha prototipos de articulación, ya te lo digo, profesionales de la producción simbólica y movimientos sociales específicamente, pues bueno, todo que se concibe alrededor del movimiento antiglobalización. Y ahí surge Las Agencias, yo sé que ese periodo de Las Agencias son un producto de esas varias, bueno, de la articulación de esas varias componentes que estaban, bueno, operando sueltas, pero que también, y eso también explica en gran parte el corto trayecto y el carácter efímero que tuvieron, yo ahí discrepo en mis interpretaciones con Leo, con Jordi... yo creo que en realidad Las Agencias son un proyecto muy claro, como diría, que responde a la naturaleza propia del movimiento antiglobalización, que en gran parte tuvo, tenía el mismo carácter de funcionamiento de Las Agencias.

El ciclo antiglobalización fue un ciclo muy intenso de muchísima radicalidad que pudo concentrar muchas cosas que venían dispersas de antes y que el estallido potenció otras cosas, pero fue un ciclo muy intenso, muy potente, pero de un tiempo muy corto. Que estaba basado además en una herramienta fundamental como era, dos herramientas, por una parte, las contra cumbres, los estallidos digamos puntales, momentáneos, de pocos días, allá donde se producían cumbres de las instituciones que

representaban el poder del capital global: esa era una herramienta. Y la otra era la articulación de redes transnacionales. Y Las Agencias hicieron eso, ¡en realidad fueron eso! Un proyecto corto, efímero, de muchísima potencia, explosivo, pero también al mismo tiempo que se consumió en un proceso muy corto. Y que fue capaz de desplegar interconexiones globales muy importantes y que permitieron que estallara en Barcelona fundamentalmente en un primer momento y que después produjo una serie de estallidos que se fueron derivando hasta que se fue consumiendo, pues, en otros lugares. Es verdad que hubo los problemas específicos de porque no fue sostenible la colaboración entre Las Agencias y el museo, y toda una serie de interpretaciones, Jordi tiene la suya, Leo tiene otra, yo tengo otra, la mía está en el libro con Manolo. Pero es cierto que también hay que tener en cuenta eso, que la naturaleza de Las Agencias era la naturaleza del movimiento antiglobalización.

Por tanto, más allá de los problemas puntuales, específicos, que tuvo la articulación entre museo y tal, Las Agencias lo veo dentro del movimiento global. El movimiento global, el arco Seattle – Génova. Seattle es final del 99, Génova es 2001, es menos de dos años, un año y medio, entonces es un proceso súper corto. Eso es en grandes rasgos como veo yo el asunto de Las Agencias.

G: ¿Cómo llegaste a Barcelona?

M: Yo llegué en el 86 o por ahí, yo empecé a visitar con frecuencia la ciudad por contactos que comencé a tener con gente vinculada a la escena de la música *underground* o independiente y electrónica en Barcelona. Yo hasta los 80, siendo muy joven, estaba vinculado a la escena de producción de *fanzines* y de producción de música independiente, electrónica, experimental. Y había una escena, digamos, en ese sentido, muy importante en Barcelona. Con contactos de gente de ahí comencé a visitar la ciudad, empecé a hacer amigos y desde el 86 en adelante, aunque yo vivía en Madrid, que yo llegué a Madrid en el 84. Del 86 en adelante yo empecé a visitar con mucha frecuencia Barcelona, luego a partir del 90, 91, ya empecé a tener, bueno, actividad de

trabajo, exposiciones y actividad profesional, digamos, como gestor, como artista incipiente en Barcelona porque el aparato cultural en Barcelona era importantísimo, mucho más importante que el de Madrid o de cualquier otro sitio. Por lo cual era un lugar donde realmente se podía trabajar en esas actividades, claro. Y además el aparato, la institucionalidad cultural en Barcelona tenía todo ese aspecto dominante que yo te criticaba antes, por otra parte la dimensión que tenía, permitía que oscilando entre lo que quedaba de *underground* por así llamarlo, pero también las áreas de las instituciones culturales, artísticas, del arte contemporáneo te permitían también actividades de carácter experimental, crítico, etcétera. Entonces yo podía oscilar entre un espacio y otro trabajando bastante bien.

Del ochenta y seis al noventa y tantos yo voy a Barcelona con mucha frecuencia y finalmente me instalo con más regularidad en Barcelona en el 2000 o alguna cosa así, yo creo justamente en el momento que el Manolo se está trasladando de la Tàpies al MACBA. Justamente en ese momento me instalo en Barcelona, claro.

G: O sea ¿te vienes a Barcelona para trabajar junto a Manolo en el MACBA?

M: No. Yo tenía como esa frecuencia de visitas, por mi trabajo esporádico por mi cuenta, eso está contado efectivamente en el libro. Cuando él salta de la Tàpies al MACBA, que no nos conocíamos personalmente, él me llama, como llama a otras personas, hace una ronda de contactos, a ver, explicar su proyecto y tal y hay un momento un poco particular mío con el paso de vivir a Barcelona y ahí él plantea lo que quiere hacer en el MACBA y ahí quedó el primer contacto, pero rápidamente él articuló una red de colaboradores, sí, de gente que le informáramos, empezamos así primeramente a asesorar y fue ahí donde se planteó cómo hacer un proyecto como ese, que no lo hice yo, sino que yo junto con otras personas, dos, tres, no más le aconsejamos que le encargara a la Fiambrera justamente. Porque en este momento era el colectivo que de una manera más destacada estaba encarnando todo ese aspecto emergente de las prácticas de colaboración de colectivos artísticos o culturales. Yo comencé a trabajar

regularmente con el MACBA también en ese periodo por otro proyecto, que, digamos, fue importante en otra recta paralela del trabajo del MACBA, la primera colaboración que hice fue la curaduría de una retrospectiva de Pere Portabella, cineasta.

G: A tu entender, ¿Cuáles son los referentes del arte activista que llevan a estallar esa efervescencia en Barcelona?

M: Sobre esta cuestión se pueden hacer diferentes genealogías. Yo lo tengo claro, no hay una genealogía de ese asunto. Pero en las cosas que yo he escrito, también por proyectos personales, hay un momento entre los finales de los 1980 y el principio de los 1990 hay, yo creo, tres ejemplos de tres prácticas que en conjunto componen una matriz muy interesante ¿no? Una matriz que se puede construir específicamente a partir de otros ejemplos si quieres, no solamente estos tres ejemplos que yo suelo utilizar. Son tres ejemplos muy sintomáticos, muy importantes. Por una parte, Act Up, en Nueva York... A mí siempre me gusta ponerlos juntos, para ver uno a través del otro, el surgimiento de Act Up, en Nueva York, que después, tú sabes, eclosiona como tú sabes, como movimiento mundial. El Siluetazo, la práctica de señalización de los desaparecidos que arranca en Buenos Aires en el 83, y a principios de los 90 el inicio del trabajo de Ne Pas Plier, el colectivo francés, que opera desde siempre y que yo creo todavía existen, yo creo... ¡No! Existen todavía, opera en el cinturón rojo de París.

Me parece que son tres ejemplos interesantes de ver en relación uno con otro, porque uno es Norte América, Estados Unidos; otro es Latinoamericano; y otro es Francia, otro es Europa. Y es sintomático de cosas. Además son tres ejemplos que me gusta poner juntos porque son formalmente muy diferentes entre sí, pero que son sintomáticos en conjunto, que componen una matriz, son sintomáticos en ese momento de cómo se va componiendo una matriz en la que justamente, eso, por una parte especialistas profesionales de la producción simbólica empiezan a desbordar los límites de la crítica ejercida dentro de las instituciones, empezaron a articularse con movimientos que surgen de las crisis que ya de una manera muy manifiesta empieza el

impacto con lo que son un cuerpo social cuando empieza el neoliberalismo, pero que a su vez son movimientos sociales que entienden que la dimensión expresiva y simbólica de la práctica política es fundamental, es vital. O sea, es como un movimiento de retroalimentación, que son quien saben manejar porque tienen herramientas de producción simbólica, quieren ir más allá de la institución articulando procesos de organización política que son conscientes que la producción simbólica es crucial, es vital ¿no? En la construcción política y en la modificación también de la propia sociedad. Como tienen Act Up, es un movimiento social en el que hay colectivos de artistas, de trabajadores culturales que intervienen dentro de ese proceso con una autonomía relativa, intelectuales, etcétera, que trabajan produciendo algo que es la práctica expresiva del movimiento en el caso del Siluetazo es un proyecto de tres artistas que por una serie de azares se acaba desbordando hasta convertirse en una herramienta ejercida por todo un proceso colectivo.

Y en el caso de Ne Pas Plier, es literalmente un colectivo de profesionales, intelectuales y técnicos que trabajan con su comunidad, con su barrio y también con movimientos sociales, como el movimiento autónomo o de autogestión de parados, de desempleados que hay en Francia, pero siempre trabajan como un colectivo estable portando las, en el momento, las herramientas de articulación con los procesos sociales o políticos en cada circunstancia.

Yo creo que es interesante porque para mí, poner tres ejemplos que formalmente son muy diferentes tiene que ver con la necesidad que yo creo que sí que nos tenemos que plantear a la hora de analizar las prácticas de arte activista, mismo cultural o artístico, nosotros tenemos que ir a descubrir la matriz de esas prácticas en lugar de quedarnos solamente en la forma o en las formas que producen estas prácticas. Quiere decir, ¿cómo te diría?, a ver, desde el lugar de la historia del arte, uno atendería por ejemplo a la producción iconográfica de estas prácticas ¿no? Desde el punto de vista de la, ¿cómo diría? A la hora de entender cómo operan estas prácticas para pensar cómo se pueden hacer multiplicables en otro lugar, que es lo que interesa en el fondo, no que se

reproduzcan las formas, sino que se reproduzca la matriz de esa práctica. Tú tienes que ir al fondo, a la matriz, a la técnica de esa práctica ¿no?

Te pongo un ejemplo: cuando se realizó esta exposición La Red Conceptualismos del Sur⁵⁵, Perder la forma humana, no sé si conoces esta exposición sobre la América Latina en los 80, yo estuve un poco en la discusión de un primer momento de esta exposición, no después, que la hicieron otros compañeros, pero en este momento en un primer momento hubo una discusión sobre como agrupar, como representar en la exposición por ejemplo la utilización de siluetas para señalar los desaparecidos en América Latina, una cosa que yo recuerdo que aportar a esta discusión fue si utilizábamos las herramientas habituales de la historia del arte. Agrupamos casos de la utilización de las siluetas en toda la América Latina, pero si queremos atender a la técnica de producción que nos permite entender en el fondo una cierta práctica de cómo esta técnica puede ser declinable en otros contextos, entonces no es lo mismo la prácticas de las siluetas que se ejerce cuando un movimiento, un colectivo, una toma de la calle pone la herramienta a disposición, bueno, a disposición masiva y la silueta se produce por ejemplo siluetando unos el cuerpo de otros y en la calle etcétera, que fue un poco el primer momento de eclosión del Siluetazo, no es lo mismo que yo haga las siluetas en mi casa y saque los carteles y los ponga en la calle. No tiene nada que ver una cosa con otra. Formalmente, desde el punto de vista de la lectura, si quieres, más característica de la historia del arte y de la estética lo que tienes es la producción de siluetas para señalar desaparecidos. Si tienes la técnica de producción, en ese sentido del Benjamín productivista lo importante no es la forma que surge sino la técnica que produce que cosa. Entonces ahí yo descubrí un caso muy interesante, es el siguiente, en el año... no me recuerdo las fechas, te las diría al azar, hubo una protesta en Perú que fue muy conocida contra Fujimori donde la gente..., no, te explico de otra manera, en el año 2001, 2002 cuando hubo, cuando empezó a haber una represión fuerte del levantamiento popular en Argentina de la crisis, un colectivo de artistas que se llamaban Ar de Arte

⁵⁵ <http://www.museoreinasofia.es/red-conceptualismos-sur>

pensaban hacer alguna acción para señalar en la plaza de Mayo un asesinato de unos militantes de izquierda que había tenido lugar pocas semanas antes en Buenos Aires, era una asamblea muy amplia y comenzaron a surgir ideas de qué hacer. Entonces alguien contó que conocía, había conocido viviendo en Perú una acción por la cual la gente salía a la calle para protestar contra Fujimori lavando unas banderas, lavando la bandera de Perú. Eso, esa experiencia en un lugar arquetípico de encuentro popular en las ciudades peruanas en unas plazas con unas fuentes centrales donde la gente se junta una vez a la semana por motivos “x”, insertando positivamente ya en ese dispositivo de encuentro, de funcionamiento popular de la ciudad, al lavar la bandera, era un gesto, evidentemente, es un gesto muy manifiesto, ¿no? Así la ciudadanía se va organizando para lavar la patria, pero como alguien recordara esta acción de la cual no tenía fotos, la contó en la asamblea de Arte y Arte y pensaron: ¡Ah! Pues podemos adaptar esta intervención y lo que podemos hacer es, en plaza de Mayo, el 1 de Mayo me parece que fue, como va haber una gran manifestación popular y de organizaciones, en fin, encabalgadas en el proceso de emergencia popular que surge de la crisis, podemos utilizar la bandera argentina para lavarla en la fuente de Mayo pero en este caso teniendo la fuente de rojo y al lavar la bandera argentina surge tenida de rojo y la colgamos en la plaza, vale. Lo interesante surge en el siguiente momento, cuando un año después lee la explicación de la acción de Perú dada por algunos de sus protagonistas, encuentra con que uno de los promotores de esa acción había conocido de joven en Siluetazo en Buenos Aires y él lo que pensó fue adaptar no la forma de la silueta sino la matriz de producción de las siluetas a la construcción de una acción que no solo tenía que señalar la necesidad de que el pueblo lavara la bandera de peruana que obviamente esta simbólicamente corrompida por el uso que de ella estaba haciendo las instituciones del Estado, él lo que pensó fue: no se trata de producir siluetas en este caso sino de utilizar la misma matriz técnica. Es decir, nosotros pensamos una acción que, al hacerla en público de objeto, del símbolo al darse en el espacio público y al ejercerse la producción en público, mediante una técnica de producción sencilla, ese ejercicio de producción simbólica con su propia pedagogía, porque la gente al verlo ve que eso se

puede hacer y ahí se van sumando personas que adoptan la herramienta y se va multiplicando la acción. Lo interesante de la acción del lavado de la bandera en Perú, no se apropia, si te das cuenta en ese caso, de la silueta. No es: utilizo la silueta para señalar, sino entiendo la técnica de producción para producir otra cosa, pero la clave de producir, la matriz técnica es que se puede producir también la multiplicación. Y lo interesante, es que el grupo que en 2001 en Buenos Aires que acaba traduciendo la acción de la bandera de Perú, desconocía que la acción de la bandera de Perú surge influida pelo Siluetazo que se hizo por primera vez históricamente en la misma plaza donde se hizo la acción del teñido en rojo de la banderas argentinas.

Tú lo que tienes es el solapamiento en 2002 de la acción hecha originalmente en el 1983 del punto de vista de la forma, no tiene nada que ver, una es la bandera Argentina teñida de rojo, otra es la silueta de los desaparecidos. Pero la matriz, la técnica de producción, es lo que permite que se reproduzca de Argentina a Perú y vuelva de nuevo a Argentina. Esto para mí es más interesante que la comparación de imágenes, más interesante que decir cuáles son los sitios donde se ha utilizado siluetas para señalar los desaparecidos, para mí es más interesante analizar cuál es la conexión de la matriz la técnica de producción de ciertas prácticas que las conecta por debajo o que formalmente parezcan muy diferentes. Para mí esta es la forma, esa es digamos la estrategia, ¿no? Que utilice, a la hora de pensar esa matriz que te decía, que conecta por debajo a la vez Act Up con Ne Pas Plier con el Siluetazo en finales de los 80 principios de los 90, porque para mí lo que ahí se conforma no es tanto un tipo de imágenes, sino una matriz técnica y un *modus operandi* y una manera de proceder que son las que finalmente se van multiplicando, se amplían, se van haciendo más sofisticadas, más amplias en el desarrollo justamente de esas articulaciones entre producción simbólica, producción expresiva, organización de movimientos sociales en la década de los 90 que estalla con el movimiento global y que sigue adoptando otras formas al largo de la década de 2000. Entonces, cuando comencé a escribir, pensaba que eso era más interesante, pensar al utilizar el enfoque de descubrimiento de la matriz técnica que hay, que es lo que hay detrás de las imágenes que se producen, no tanto por oponer un

método de análisis a otro, sino porque me parece que desde el punto de vista político lo que diferencia una práctica circunscrita al ámbito de la institución a una práctica que pretende desbordarla, es ni más ni menos que para singularizarte en la vida de la institución: tú tienes que hacer cosas que sean únicas, que solo tú puedes hacerlas. Eso es lo que le da el valor a una práctica cultural dentro de la institución. Es que solo tú la puedes hacer. Lo que le da valor a una práctica que quiere desbordarla... Lo que le da valor al otro tipo de práctica es justamente que se pueda multiplicar. Aquello que se puede fácilmente reproducir dentro de la institución no tiene valor. Si tú y yo y veinte mil más pintan el mismo cuadro no tiene valor, sin embargo sólo tiene valor aquello que solo puedo hacer yo. Pero si sólo yo puedo ejercer una práctica de arte activista o una práctica de construcción simbólica o una crítica, tampoco tiene ningún valor. Es al revés, tiene valor que pueda ser apropiada y multiplicada, eso es lo que le da el valor. El uso, la multiplicación. Entonces, si uno quiere da un enfoque político a ese tipo de prácticas tiene que entender cuáles son las técnicas que permiten su multiplicación. ¿Por qué hay ejercicios de arte activista que se consumen en sí mismos y otros tienen la capacidad de multiplicarse? No por la forma, sino justamente por la técnica, esa es la clave que a mí me parece que es importante.

G: En relación a tomar o no las instituciones, este conflicto que hay y desde el cargo en que estás ¿cómo ves las posibilidades de acción y transformación?

M: Yo creo que, aunque este es un debate que todos hemos implicado durante mucho tiempo, -yo también-, hay un punto en que el debate es falso, te lo voy a decir de una manera muy popular: ¡Tiene que haber de todo! Tiene que haber prácticas institucionales, tiene que haber articulación entre el adentro y el afuera y tiene que haber prácticas autónomas. Tiene que haber de todo. La clave es la articulación política del conjunto. Yo creo que los momentos políticamente más ricos, más explosivos, es donde se da una combinación y una articulación del conjunto. Son los momentos más interesantes.

También se mostró durante muchos años que la construcción de una pura, si quieres, autonomía política, fuera de las instituciones, no es sostenible. No es sostenible. Es decir, no se puede construir a corto plazo una sociedad absolutamente autónoma de las instituciones porque además la autonomía social consiste también en la auto construcción, en la auto definición, en la auto construcción de instituciones. Por otra parte, no sirve sólo una práctica crítica o política solamente institucional. No sirve. Lo límite es... y no permiten la transformación de un conjunto. Yo creo que la... Y tampoco sirve solamente sumar lo que hay dentro y lo que hay fuera. Tú preguntabas por Las Agencias: la clave de Las Agencias, para mí, es la relación dentro-fuera. Aunque ellos tenían el lugar ciertamente fuera, pero todo el tiempo se remitían a la institución, incluso, digamos, hay gente, Jordi de alguna manera... Leo de manera distinta hacia otra interpretación más autonomista de Las Agencias que yo... Lo de Las Agencias tiene su condición de existencia y también pudieran tener la potencia que tuvieran justamente por su revisión permanente del adentro y el afuera y viceversa, esa es su potencia, en un contexto en que el afuera era muy efervescente, era muy potente, también por un equipamiento institucional como el MACBA que permitía hacer algo que sumaba, que complementaba, pero que era diferente al que era capaz de construir sólo en la autonomía del movimiento social. Entonces, yo te explico con un ejemplo: yo soy uno de los ocho vocales que mi grupo parlamentario tiene en la comisión de interior del Congreso de Los Diputados. En ese grupo de ocho, nueve, ocho vocales estamos, estoy yo, está Victoria Rosell que es una magistrada, una jueza que durante muchos años se ha distinguido por ser una de las portavoces de Jueces por la Democracia, es una de las más progresistas jueces en España, ella ha sido conocida por haber luchado muy duramente por el tema de las políticas migratorias en Canarias donde había ejercido. Ella ha estado muy encima del funcionamiento del centro de internamiento de Canarias, bueno, está Luis... bueno, que yo lo conocía porque era miembro de Salaketa, que se dedica a los temas de los derechos en prisión y al trabajo sobre los derechos humanos en prisiones, una organización muy importante. Está Juan Antonio que es un ex guardia civil que durante mucho tiempo ha hecho trabajo político, ya sabes que la Guardia Civil es un

cuerpo que tiene condición militar en España con lo cual tienen restringido sus derechos de asociación, sus derechos democráticos. Él ha sido muy destacado durante muchos años por el derecho democrático dentro del cuerpo de la Guardia Civil y por criticar duramente incluso de la fuerza militar del Estado por parte de ciertos gobiernos, etcétera. Él ahora mismo es diputado por Podemos, él también está dentro de nuestro grupo. Era vocal de grupos anteriores, estaba en la comisión de Ione Belarra, que es una diputada de Podemos por Navarra que está fuertemente implicada en las redes muy potentes de movimientos que hay ahora en España contra las políticas migratorias, contra el funcionamiento de la frontera sur, por el cierre de los Centros de Internamiento, etcétera. Está Rafa Mayoral, que es un abogado que viene por la Plataforma de Afectados por la Hipoteca que ha sido nuestro portavoz de nuestro grupo de vocales y estuvo de parlamentario en la comisión anterior.

Esta composición de trabajo es imposible sólo dentro de la institución, pero también es imposible sólo fuera de la institución. En el ámbito de movimientos tú no puedes tener un dispositivo de trabajo que auné literalmente guardias civiles, la fuerza de seguridad, magistrados, abogados, activistas, es imposible, no lo puedes tener. Pero dentro de la institución tampoco puedes tener eso. Para mí lo interesante es producir cosas que no solamente son la suma de una y otra, uno y otro lugar, sino la articulación. De ahí es de donde surgen para mí las dinámicas potentes. Eso es dentro o fuera, más dentro de lo que estamos no podemos estar, estamos, eso está claro, estamos en la tercera estructura de poder del Estado, pero, al mismo tiempo, no trabajamos sólo dentro, estamos trabajando permanentemente con las redes de dónde venimos, pero ya no somos activistas. Tampoco somos sólo parlamentarios como habitualmente se ha ejercido el trabajo político aquí. O genera una especie de invención que es monstruosa que tenemos por una parte saber hacer funcionar de acuerdo con las reglas que operan en ese caso en la institución, pero también transformando ese funcionamiento, pero también transformando el sentido común que opera normalmente en los movimientos sociales, porque ya no somos tampoco los políticos que nos ponemos de acuerdo, o ponemos a servicio los movimientos sociales. No somos activistas ya puramente, pero

no somos políticos de carrera que nos ponemos a servicio de dos o tres. Somos una cosa rara, somos un híbrido, esa invención monstruosa, para mí, que articula cosas diferentes, que está dentro el que está fuera, de hecho, de esa complejidad de esa monstruosidad se producen, surgen cosas muy potentes, Las Agencias fue eso. Act Up es eso, el Siluetazo fue eso, Ne Pas Plier fue eso. Los casos que te conté son eso, son dispositivos monstruosos, extraños, que no responden a lógicas previas. No son los “adentro”, tampoco son sólo lo “afuera” y hacen cosas que no sólo, el afuera por sí mismo, por sí sólo no permite, pero tampoco se permite solamente dentro. Entonces, yo creo que es en esa articulación donde se producen monstruosidades: dispositivos potentes, eso es lo que estamos intentando hacer ahora. En definitiva, si te das cuenta, esta lógica está en analizar las matrices. Es una matriz la que te estoy explicando en la que yo interpreto, es la misma matriz con la que te he explicado el funcionamiento de Las Agencias, si te das cuenta, solo que diferente, claro, substancialmente, formalmente es algo muy diferente lo que estamos viendo aquí de lo que ha hecho Las Agencias en el MACBA, pero para mí la matriz es algo muy parecido, es como articulas espacios intermedios entre instituciones dentro-fuera, que permitan el empoderamiento de unos y la transformación de otros y que en definitiva, eso, genera modificaciones a mayor o menor escala y que te permita a ti colocarte en una posición que también es compleja, no es ni una cosa ni la otra ni solamente la suma de las dos. Esas situaciones, para mí, son las potentes. Por tanto, no ha sido, en ese momento, para mí, ni ha sido nunca un debate substancial el estar dentro o fuera para que eso supusiera que tiene que haber un tipo institucional y tiene que haber también un funcionamiento autónomo de la sociedad y tiene que haber otras cosas. Pero para mí, es en la articulación del conjunto es donde surgen cosas potentes. En los 2000 ha sido posible hacer unas cosas y ahora es posible hacer otras.

G: ¿Cómo ves ahora el arte como modo de organización?

M: En realidad la idea del arte como modo de organización es una cita casi literal de un pasaje del autor como productor de Benjamín. Es muy extraño. En un momento,

un pasaje para mi pasó desapercibido muchísimos años, donde venía a hablar del arte como un modo de... no me recuerdo el concepto así, exacto, pero venía a hablar de una técnica, una técnica de producción de organización social de estructuras sociales de... no me recuerdo bien el nombre en palabras literales, bueno, pero seguramente yo llegué a entender, de repente se reveló esta cita, este pasaje a través de diálogos con compañeros que piensan mucho estas cuestiones Brian Holmes, Gerald Raunig, pero era seguramente a partir de la discusión que habíamos tenido durante un tiempo, o el empeño que yo también había puesto en explicar, en esta cuestión de explicar la técnica de producción, ¡claro! ¿La técnica de producción de qué? En realidad, porque ya no estaba hablando de la producción de cosas artísticas. La técnica de producción ¿De qué cosa? Dice: Bueno, atendamos a la técnica, la técnica de producir ¿qué? Y si no es tan relevante la cosa que se produce, sino la función que eso tiene, los efectos que produce, las modificaciones subjetivas que origina, o la permite, bueno, ¿estamos hablando de la técnica de producción de qué cosa? En definitiva no me daba cuenta de que lo que Benjamin estaba hablando es algo muy parecido a lo que es un subtexto, yo diría, del texto sobre la reproductibilidad, el ensayo sobre la reproductibilidad técnica. En realidad no está hablando tanto de la politización del arte sino de la utilización de las herramientas de producción estética para producir modificaciones subjetivas además. Entonces, en definitiva, cuando estamos hablando del arte activista como una técnica de producción de..., de lo que estamos hablando es de una técnica de producción de transformación subjetiva, de organización política, de formas innovadoras de organización social, de eso en realidad es de lo que estamos hablando en definitiva porque cuando el foco en la técnica de producción el objeto la cosa que se produce es importante, pero como mediación de otra cosa, no es importante en sí, las siluetas no son importantes en sí, no son objetos relevantes en sí. Son importantes como objeto intermedio, como objeto secundario, porque son aquello que se produce y permite efectuar algo, que es lo que produce la técnica de la silueteada: organizar el movimiento social en la calle, en realidad. Se trata, sí, de recordar la silueta de los desaparecidos, pero lo que realmente consigue en primera instancia la silueteada es dotar el movimiento

de una herramienta para organizarse en el espacio público, organizarse de una manera distinta de una manifestación habitual ¿no?

Entonces, la idea del arte como modo de producción, como modo de organización, quiere pensar que en realidad algunas de estas prácticas están directamente dirigidas a producir una forma de organizarse en el espacio, la silueteada lo es. Es el recuerdo de los desaparecidos, pero es aquello que permite organizarse de una determinada manera a la hora de ocupar el espacio público. En la colaboración de Ne Pas Plier con la PEIF, la asamblea de parados y precarios de Francia, las colaboraciones, claro, están pre-dirigidas a producir objetos estéticos, objetos comunicativos, pero sobretodo son formas de pensar la articulación interna del movimiento como propia organización. Lo dotan de herramientas para ocupar el espacio público de una determinada manera, lo dotan de herramientas para elaborar una comunicación política que genera redes, que genera información, toma de consciencia. A mí me pareció que una derivación natural, si quieres, dando esa vuelta por Benjamín y otras cosas que han escritos compañeros como Brian, Gerald Raunig que esa derivación de la idea, un poco, sobre la técnica de producción del arte activista, ¿Cuáles son las técnicas de producción que generan modos de organización? ¿Cuáles son los momentos en que el arte sirve justamente para producir organización? Para organización política, para procesar la organización del espacio, eso me pareció que era...

Nos despedimos. Marcelo comenta sobre un libro de Gerald Raunig que habla sobre el Siluetazo.

Entrevistada: Margarita Pineda (M)
Entrevistadora: Gisele Freyberger (G)
Fecha: 13/04/2016

M: Yo trabajaba con temas de espacio público, y en cosas que yo he estado, y okupación, fue con Manuel Delgado cuando nos tomamos el hotel que hay en gran vía, el hotel Ritz. Yo participé de Ariadna Pi. Y también estuvimos en la toma del Liceo, una toma que se hizo antes, previa a una ópera. Porque el Liceo es un equipamiento que pertenecería a la comunidad, o sea, que pertenecería al Raval, pero como es de alto *standing*, realmente las personas que habitan el barrio no tienen acceso al Liceo. Entonces, se hizo una toma del Liceo reivindicando este espacio para realmente las personas de este barrio.

También, con los de Riereta y EXGAE estuve, fue cuando en Can Ricart se estaba reivindicando para que no fuera el Museo de las Lenguas sino para que fuera un espacio que se conservara con los usos culturales que se quería. Entonces, ahí yo escribí como unas noticias acerca de un documento que yo había visto en el doctorado que yo hice, que fue Espacio Público y Regeneración Urbana. Que normalmente un espacio se cataloga como patrimonial cuando tiene, pues, toda la arquitectura y cuando han pasado más de cien años. Pero hay patrimonios sociales y muchos patrimonios sociales no pueden ser catalogados con las mismas categorías de los espacios arquitectónicos, sino que son elementos intangibles, espacios que deben tenerse en cuenta para regenerar, también era un paralelo entre que las nuevas tecnologías van súper rápido, la máquina de construcción va súper rápido, pero, pero todo lo que tiene que ver con lo social es súper lento. Entonces, era como reivindicar todo este ámbito social que va a otra velocidad muy diferente de la de todo el sistema de construcción y regeneración urbana.

G: ¿Cómo llegaste a Barcelona? Y, ¿Cómo al final terminaste participando en Ariadna Pi?

M: Antes de viajar yo trabajaba en Colombia, pues, en mi pregrado, todo que tenía que ver con espacio público. Y aquí en Colombia trabajaba con todo lo que tenía que ver con patrimonio. Arquitectura patrimonial. Porque mi lugar, Medellín, es de las pocas ciudades que hay en Colombia, que ni casco antiguo, porque el ayuntamiento lo tiró abajo. En paralelo, la Universidad Nacional de Colombia traía a Manuel Delgado a muchas conferencias con un grupo de meneíto y de escépticos, o sea, conocí a Manuel previamente en Colombia por las conferencias que él venía a dar. Además a él le interesa mucho el espacio público de Medellín y lo comparaba mucho con el de Barcelona.

Ya, finalmente me gradué y empecé a mirar por internet doctorados y encontré el de Espacio Público y Regeneración Urbana, y yo leí todas las materias todo y yo pensé, esto es para mí, pues el paso siguiente, llegué a Barcelona.

Pero una vez que me metí en el doctorado (Doctorat Arte Público i Regeneración Urbana - Arte y Societat –U.B.) me di cuenta que no era lo que yo pensaba, porque de una cierta manera, nosotros, los artistas, somos muy románticos, y este doctorado tiene mucho que ver con infraestructuras. También, yo venía del mundo del arte, cuando llegué a los profesores de escultura, era escultura tradicional, entonces cuando tú les hacías una propuesta de arte contemporáneo era como: ¡no lo sé! A ellos solo les interesaba la escultura en medio de la rotonda y todo eso, y realmente yo no venía de esas prácticas. Entonces me sentí como en el lugar equivocado, bueno, pero todo ese doctorado me sirvió mucho para aprender de leyes, para aprender de normativas, me situó ahí como romántica en cuanto a todo lo que tiene que ver con infraestructura y los temas urbanos y en con ese aburrimiento con ese doctorado, me fui a Antropología a buscar a Manuel Delgado y fue cuando encontré al grupo de él, que hacen rutas por la ciudad y después encontré lo de la Reina de África que montó esas secciones de cine que se hacían por Lesseps, por allá.

Y luego todas las acciones que comenzó a hacer Ariadna Pi. Entonces, para mí fue muy interesante sobre todo también, pues porque nunca había hecho algo tan

colectivo en el sentido del número de personas que llegaba a congregarse Ariadna. Era todo lo que tiene que ver con manifestaciones, con encuentros con la policía. En Latinoamérica tiene otra conducta, es mucho más agresivo, de la Universidad que yo soy siempre hay unas fechas en las que hay un grupo encapuchado que cierran las porterías de la Universidad, se tiran piedras con los policías, hay petardos. Pero entonces, por ejemplo, con Ariadna Pi para mí fue muy importante entender eso de la toma pacífica, la reivindicación del espacio y, por ejemplo, cuando ya llegaba la policía, el dialogo, porque Manuel se ponía la cara y decía: yo soy profesor de la Universidad de Barcelona, etcétera. Les decía: eso es una toma pacífica.

Pero también lo que pasaba es que se difundía tanto por internet todas las tomas que se iban a hacer, también llegaba un grupo de violentos por así decir, entonces, lo de Ariadna Pi. Pero luego aparecía otro grupo de personas que tenían botellas, latas, aerosoles, ¿cierto? Y no son propiamente, y no sé de donde salen, pero hacía que la toma posteriormente se volviera otra cosa ¿Cierto?

Por ejemplo, en la del hotel Ritz, la primera la del Liceo de Barcelona, pacífica, todo bien, terminó, la policía, tal, tal, se hizo la cosa: bueno. Pero la del hotel Ritz y luego, la gente se empezó a poner más pesada porque llegó un grupo de personas más agresivos, entonces ya luego nos disolvimos, entonces se soluciona así, antes que la cosa se vuelva otra cosa.

G: ¿Estabas desde el comienzo de la Nau21?

M: Nau21 fue un grupo que formamos con muchos de los espacios de arte de Can Ricart

Hablamos un poco de temas no relacionados con la investigación. Le agradezco y nos despedimos.

Entrevistada: Oriana Eliçabe (O)
Entrevistadora: Gisele Freyberger (G)
Fecha: 22/01/2016

G:¿Cuáles son tus influencias artísticas y políticas?

O: Políticas, te puedo decir que el zapatismo, porque además yo viví en México durante seis años, de los cuales tres entre 1995 y 1999. En Chiapas, en plena época del levantamiento zapatista, así que estaba documentando todo el proceso zapatista, así que evidentemente el zapatismo a nivel político comunicacional y estético es una gran influencia para mí.

Yo en esta época trabajaba para la FP, la France Press, y me movía todo el tiempo por todas las comunidades. La guerra empezó en el 1994, yo llegué en el 1995 y me quedé hasta el 1999, con lo cual me tocó la matanza de Acteal, los Diálogos de Paz, las creaciones de las Comunidades Autónomas, la Junta del Buen Gobierno, Cuarta Declaración de la Guerra de la Selva Lacandona. Chiapas es algo... en mi vida hay un antes y un después de Chiapas.

Gente que me impactó muchísimo: las propias bases de apoyo zapatistas. Fue un gran aprendizaje, dado que más allá de la gran voz comunicacional representada por el Subcomandante Marcos, que era impresionante, aún más: la experiencia de vivir con la gente de las bases de apoyo zapatistas, inclusive milicianos zapatistas. Te das cuenta que verdaderamente era realmente un giro en la política y un giro en el cambio de vida. Antes del Zapatismo los indígenas en Chiapas tenían que bajarse de la acera para que pasásemos los blancos. Hoy en día una de las cosas que logró el zapatismo es el empoderamiento, es el estar orgullosos de ser indígenas y todo el proceso de la “no toma de poder” [enfatisa la voz al decirlo] es lo que más me interesó del zapatismo siempre. Hacer la guerra al Estado pero para ser reconocidos como indígenas dentro de la República mexicana. Sobre todo, eso, la transformación social y política a través de la no toma del poder.

G: ¿Cómo llegaste a Las Agencias?

O: Previamente a Las Agencias hubo unos talleres en el MACBA que se llamaron De la Acción Directa como una de las Bellas Artes. Estos talleres estaban coordinados por la Fiambrera Obrera, Leo te explicará su vinculación con la gente de la Fiambrera, porque él llegó un poquito antes que yo. Yo no participé en este taller, porque llegué aquí en el 1999 y en esa época estaba viajando. Estaba haciendo mi proyecto personal sobre madres lesbianas, así que no estuve en Barcelona.

Pero te explico mi experiencia. Yo venía de Chiapas. No tenía ningún referente aquí todavía, venía recién llegada. No tenía ningún espacio ni de arte, ni de activismo donde pudiera actuar, y casualmente conocí a Las Agencias que recién empezaban, a principios del 2001. Entonces ahí estábamos preparando sobre todo las movilizaciones en contra del Banco Mundial que venía a Barcelona. Me integré ahí. En esta época estábamos divididos como que en cinco agencias: la gatográfica que era la de fotografía, yo sobretodo me involucré desde ese lugar; la de Comunicación que estaba la Ada [Ada Colau]; también estaba un seguimiento de Indymedia ahí dentro; también estaba la Agencia Espacial, que era la Agencia que tomábamos el espacio público; la de diseño y la de moda.

Las Agencias fue un cúmulo de, digamos... no podíamos decir que éramos un colectivo. Fue una experiencia, una gran experiencia, donde habíamos unas personas que, digamos, que estaban más fijas, donde las decisiones se tomaban colectivamente. Incluso una de las cosas que me parecieron más interesantes cuando llegué ahí fue que la vinculación que teníamos con el museo estaba totalmente definida por nosotros, los que participábamos que éramos artistas, gente de los movimientos sociales, algún que otro sindicalista, de todo. Había una mezcla increíble de personas trabajando ahí.

Entonces, en las asambleas que tomábamos las decisiones, una de las decisiones que se tomó fue que a las reuniones que con el director del MACBA no iba a venir el que el MACBA quería, que era Jordi Claramonte, que era el representante de la

Fiambrera Obrera, sino que íbamos a ser lo que queramos. Tampoco íbamos todos: cinco, seis personas, intentábamos trabajarlo desde la horizontalidad y no desde un espacio jerárquico como quieren las instituciones, una persona, un representante que hable por todos los demás, y nosotros nos negábamos a eso.

También nos negábamos a exponer obra dentro del museo, no nos interesaba. Creíamos que verdaderamente el trabajo creativo, artístico y político estaba fuera del espacio institucional. Entonces teníamos un local en Joaquín Costa que nos había dejado el MACBA, que era propiedad del MACBA, hoy es el Bar Original. Y ahí era nuestro kuartelillo, le llamábamos nuestro kuartelillo. Teníamos acceso 24 horas. En ese kuartelillo pasaba de todo desde toda esa producción creativa a cualquier hora que quieras, hasta la vida de cada uno, gente durmiendo ahí, gente que venía y se quedaba a dormir ahí, hacía las comidas para sacar a las manifestaciones luego, historias de amor, de todo. Todo de cara a recibir el Banco Mundial.

Uno de los proyectos más destacados que te puedo mencionar para no explicarte todos, está el Prêt-à-Révolver, que era el diseño para la protesta, la indumentaria para la protesta que diseñamos nosotros mismos, con protecciones para protegernos de las posibles agresiones policiales y también servían para llevar los colores y un poco romper con la estética de la protesta y criminalizarla, porque ya desde los medios de comunicación decían que iba a haber violencia en Barcelona, que iba a ser terrible, porque ya se había visto en Praga... Entonces, era una manera de desmontar el discurso de los media y del poder. Estos trajes tenían unas micro cámaras que habíamos comprado. Claro, en esta época no había web 2.0, entonces era todo como muy analógico. Teníamos ordenadores, internet, Indymedia nació dentro del kuartelillo.

Otro de los proyectos interesantes fue ShowBus, que era un bus que equipamos con pantallas de retroproyección con un escenario en el techo, que estaba preparado para conectarnos a internet desde fuera, con cables [risas]... donde también había conexión con las cámaras que estaban en los trajes que grababan las agresiones policiales que pudiesen retransmitirse al bus que teníamos. Entonces, este era un dispositivo de intervención en el espacio público.

Luego, otro de los proyectos fue ArtMani, que eran unos escudos que hicimos con fotografías adheridas. Estas fotografías eran como gente invisible para el poder y que representaban también un poco lo que era el movimiento antiglobalización, el movimiento global que era el cúmulo de grupos y activistas de todo el mundo que iban desde el zapatismo hasta el antimilitarismo, el feminismo etcétera. Entonces, ahí había fotos de las mujeres de Chiapas, el colectivo *LGTB*, inmigrantes, gitanos, etcétera.

ArtMani tenía diferentes objetivos. Por un lado, cuando se llevaban a las manifestaciones servían como escudos para proteger de las cargas policiales, pero también servían de cara a tener una exposición ambulante y mostrar otras luchas que quizá no estaban presentes en este momento en Barcelona, y, por otro lado, servía para generar imágenes potentes y contrarrestar la espectacularidad que busca siempre la prensa. Porque, por otro lado, un contenedor ardiendo es representación, entonces si tu no compites con una imagen tan potente para ir a ellos, entonces la prensa no va a ir ahí, entonces nosotros queríamos abrir un espacio para nuestro discurso ahí, atado a partir de estas imágenes espectaculares, que solamente no fueran a una parte de esto, ¿no?

G: Has comentado antes que había sindicalistas también en este conjunto de personas que fueron Las Agencias.

O: Había un chico, él venía del antimilitarismo pero él estaba en el sindicato de la telefónica, autónomo. Entonces, sabíamos de todo. Entonces, era un anti-sindicato, un pequeño sindicato que luchaba contra las burocracias del sindicato.

Esta persona, Domi, se llama, era un trabajador de telefónica y también tenía un gran *background* de la lucha antimilitarista, ¿sabes?: el servicio militar obligatorio. Él estaba muy metido en los colectivos de insumisión. Y en ese momento, como él era trabajador de telefónica, él y otros amigos que eran trabajadores crearon un sindicato que ahora no recuerdo el nombre, que era un sindicato pequeño, muy pequeño, que luchaba contra la burocracia sindical. Era un espacio de auto-organización dentro de los trabajadores de telefónica.

G: ¿Cómo os organizabais para participar en las manifestaciones?, ¿Coincidir las agendas?

O: Nosotros organizábamos las manifestaciones, nosotros éramos los organizadores de las manifestaciones contra el Banco Mundial. Las Agencias fueron un actor muy activo en la organización de las manifestaciones en contra del Banco Mundial en Barcelona.

Había un módulo, un espacio de organización que era una asamblea, que ahora no recuerdo el nombre pero seguro Leo se recuerda, que yo tengo muy mala memoria, que era donde se articulaban diferentes agentes que estaban organizando esto.

Nos juntábamos en el Espai Obert, un espacio ahí, en el Poble Sec, se organizaban esas asambleas y ahí se debatía todo, pero Las Agencias era una gente muy importante en la organización de estos eventos. Las Agencias nos articulábamos con diferentes movimientos sociales, incluso con gente que no les gustábamos, porque mucha gente nos criticaba que estábamos trabajando con dinero público, teníamos una millonada de dinero, pero muchísimo dinero público que nos había dado el MACBA. Y que nosotros lo gestionábamos sin una contaduría del MACBA. O sea, nosotros no teníamos que rendir las cuentas. Entonces, teníamos diferentes niveles de trabajo, había unas cosas que se contaba al MACBA y unas cosas que no se contaba al MACBA. Y unas cosas que eran públicas y unas cosas que nunca fueron públicas, no sé si eran públicas.

Teníamos unas reuniones todas las mañanas que nos juntábamos en la cafetería que gestionábamos dentro del MACBA, que se llamaba la Orquesta Roja y allí nos juntábamos los que queríamos ir, los que se levantaron a la mañana, no sé, cada día a las 9, 10 de la mañana nos juntábamos allí en la Orquesta Roja y hablábamos de cómo evolucionaban todos los proyectos de Las Agencias. Era aún espacio abierto, venía quien quería. No eran las asambleas generales, las asambleas de coordinación. Eran de

seguimiento de los proyectos, de decisiones. También de hacia dónde seguíamos políticamente.

Como te decía, antes colaborábamos con muchísima gente. Desde hacer un periódico de contra información que se llamaba *Està tot fatal*, en el que nos criticábamos a nosotros mismos, pero a nosotros no nos importaba porque hacíamos montar una *Reclaim the Streets* y los que hoy son de la CUP venían a boicotear porque no puedes bailar en una manifestación.

De cierta forma, *Las Agencias* es un punto de inflexión en la manera de hacer política en Barcelona. Hoy todo el mundo pone música, baila, pero antes venían a boicotearnos las manifestaciones por hacer este tipo de cosas. Fue como un corte en la manera de hacer y fue curioso porque en *Las Agencias* había gente de todas las partes: ¡no se puede decir que era un grupo catalán! Venía la gente de la *Fiambrera* que era gente de Madrid y de Sevilla, Leo mismo de Zaragoza, yo soy de Argentina, había gente de todas las partes, era una mezcla de todo eso. Estábamos trabajando muy directamente en un evento que iba pasar en Barcelona pero éramos un grupo, un espacio de mucha conexión internacional, muy vinculados a Europa y a otros colectivos de arte y activismo de otros lugares.

Después de las manifestaciones en *Contra del Banco Mundial*, el Banco Mundial acabó cancelando, pero las manifestaciones las hicimos.

Bueno, otro de los proyectos grandes que hicimos con *Las Agencias* fue *O la Bolsa o la Vida*, fue hacer una llamada telefónica para que la propia policía bloqueara la Bolsa de Valores temiendo que un millón y pico de personas fuese a visitar la Bolsa de Valores.

Por otro lado, el día de las manifestaciones, que las hicimos, aunque el Banco Mundial no viniera, decidimos marchar, ir a la Bolsa, a plaza Cataluña. Hubo cargas muy fuertes en plaza Cataluña y cuando hicieron estas cargas que nos hicieron echar para tras, pues, muchos de nosotros fuimos hacia el MACBA. Porque al lado del MACBA nosotros teníamos la Agencia Espacial que era un espacio donde estaba la Librería *Laie*. Ahí teníamos nuestro bar, que era la Agencia Espacial, así lo llamábamos,

y hubo una carga policial dentro del MACBA. Entonces, con cristal roto incluido, en este momento nosotros decidimos coger el ShowBus y recuperar la plaza con el ShowBus. Entonces, fue una de las grandes victorias de estas manifestaciones volver con un mega bus, ¿sabes? Un bus gigante, con un escenario arriba, con un *sound system* preparado para llamar a la gente y volver a recuperar la plaza, así que, esto todo fue en el mismo día en junio del 2001, no sé qué fecha, pero en junio de 2001.

Claro que, que el Banco Mundial no viniera, fue un suceso, porque claro, que cuando los medios decían “el Banco mundial no viene porque tiene miedo que haya mucha violencia en Barcelona, manifestantes violentos, bla bla bla”, sale la foto de nosotros con el Prêt-à-Revolver, con colorines, con inflables... pero... era como un poco ridículo todo esto.

Después, ahí organizamos un campamento de frontera en Tarifa en junio o julio, no me acuerdo. Porque también estaba todo el drama del curso del estrecho y todo, entonces organizamos un evento allí en Tarifa. Seguíamos con Las Agencias todavía, todo eso fue con dinero de Las Agencias. Que nos fuimos con el ShowBus hasta Tarifa, entonces montamos un campamento de fronteras, fue un evento muy interesante. También organizamos nosotros.

Y luego ya venía Génova, G8, 2001. Estábamos nos preparando para ir a Génova una serie de personas de Las Agencias con los Prêt-à-Revolver para utilizarlos. Entonces fuimos, no me acuerdo, una decena de nosotros, a probar los Prêt-à-Revolver y a manifestarnos. Y ahí fue cuando mataron a Carlo Giuliani. Fue un evento bastante traumático para todo el mundo. El movimiento antiglobalización se empezó a dividir por toda esta crítica mediática y problemas internos que surgieron a partir del uso de violencia sí, violencia no. Los buenos y los malos.

Nosotros vinimos bastante chocados por lo que había sucedido. Y bastante decididos a replantearnos las prácticas políticas. Todo que se ha estado experimentando de Seattle hasta Génova que era este movimiento de movimientos, articulando a través de asambleas, manifestaciones, bla, bla, bla, ya no funcionaba, porque en Génova había sido un escenario totalmente preparado por Berlusconi. Llegamos a una ciudad desierta

donde no había genoveses, totalmente tomada por la policía. El escenario estaba montado para que sucediera lo que sucedió. Entonces nos dimos cuenta que había que cambiar de tácticas porque ya no funcionaban las nuestras.

Cuando volvimos a Barcelona, ahí termina Las Agencias porque evidentemente el MACBA no estaba interesado en renovar ningún tipo de colaboración después que le pidieron la cabeza a Manolo Borja por las acciones que estaba haciendo Las Agencias. Verdaderamente, Las Agencias puso en jaque a la institución. Las Agencias estaban midiendo a la institución intentando saber cuáles eran los límites, y los encontramos, los límites, dentro de la institución.

G: ¿Llegaron a tener reuniones con Manolo Borja?

O: Nosotros teníamos frecuentemente reuniones con Manolo todo el tiempo de Las Agencias. Es lo que yo te he explicado al principio, el museo quería reunirse con una persona que era el supuesto coordinador del proyecto que era Jordi Claramonte y desde Las Agencias nosotros dijimos: no, nosotros trabajamos de manera horizontal, no jerárquica, y a las reuniones vamos a ir los que queramos. Entonces de repente íbamos cinco o siete personas en las reuniones con Manolo.

Entonces, realmente intentábamos, verdaderamente, que la política no la hacíamos solamente fuera de la institución, hacíamos dentro de la institución porque les estábamos forzando a decir: tú quieres arte contemporáneo, pues el contemporáneo es hoy, es lo que estamos haciendo ahora. Es muy fácil exponer Situacionismo cuando ya ha pasado, arte contemporáneo... ¡tú tienes que te atrever a respaldar lo que pasa hoy!

Nosotros dijimos que lo que hacemos se pone de moda a cada diez años, hace quince años que venimos haciendo, pero nosotros decimos que a cada diez años, o a cada ocho se va poniendo de moda lo que hacemos. Por ejemplo, nosotros desde la trayectoria de Las Agencias, Yomango sobre todo, hasta Enmedio... siempre hemos tenido más aceptación a nivel institucional artístico o legitimados en Europa, no en España. Porque verdaderamente lo que hacemos aquí, acá no tienen el coraje de,

verdaderamente, mostrar eso. Es mucho más fácil cuando la representación queda abstraída en un lugar lejano y no sé qué, no sé cuánto, que cuando tú haces en tu propia casa,... y eso es un poco también lo que se demostró en el MACBA.

G: ¿Crees que el MACBA fue osado al aceptar hacer Las Agencias?

O: Por un lado, podemos decir que en cierta forma fue osado porque ningún otro se hubiera animado a hacerlo, pero yo creo que se le fue de las manos, no pensaba que verdaderamente iba ser un proceso real. En las instituciones no existen los procesos reales. En las instituciones existen procesos que funcionan dentro del marco institucional. Entonces, lo que pasó con Manolo fue que él quiso innovar, lo hizo dejando el dinero para abrir un proceso de este tipo y verdaderamente luego no pudo controlarlo pero ten en cuenta una cosa, yo te estoy contando eso, pero tú habla con Manolo Borja y te va contar otra historia porque es la historia oficial. A ellos, los que cuentan la historia de la institución, nos les interesa quienes fuimos parte de eso y como lo hicimos, les importa lo que van a poner en su catálogo en su libro publicado ¿entiendes?

¡El proceso real no! Tiene que encajar dentro de su marco, por esto también está en el Reina Sofía. Verdaderamente, a él, dentro de que casi pierde su puesto y todo eso, pudo, como él tiene la voz del discurso dominante, pudo, puede encajar ciertas cosas, pero si tú entrevistas a los que estuvimos en Las Agencias... Pero pregúntale si haría otra vez lo mismo: ¡Ni hablar haría lo mismo! Si tanto le sirvió, que no perdió su trabajo, pregúntale a Manolo si haría lo mismo... si volvería a hacer lo mismo en las mismas condiciones. Seguro que no, no tendría el coraje de hacerlo.

G: ¿Fue una oportunidad única?

O: Sí, para nosotros tener esta cantidad de dinero, que para una institución es simbólico, pero para nosotros tener a disposición comprar un bus, gestionar un bar, te digo, hicimos cosas que ni Manolo sabe que hicimos...

Volviendo de Génova ya no teníamos las Agencias porque no nos renovaron. Evidentemente, entonces, ya no teníamos el kuartelillo. Entonces nos íbamos reuniendo de casa en casa, de bar en bar y luego que conseguimos un nuevo local. Y ahí fue lo que éramos el núcleo más duro de Las Agencias. Formamos un proyecto que se llamó New Kids on the Black Block y lo hicimos justamente por Génova, porque se estaba criminalizando al Black Block, se estaba habiendo esta separación. Entonces lo utilizamos, formamos este proyecto que fue un grupo de *rock* que tenía toda su cartelera, todo su *merchandising* y que actuaba. Hicimos un *fanzine*, chapas, hicimos todo que tiene un grupo de *rock* a su alrededor. Entonces, era para incidir no solamente en los medios de comunicación, sino también dentro del movimiento para generar este debate entre buenos y malos, violentos y no violentos, violencia y no violencia. ¿Quiénes son los violentos? ¿Qué es la violencia? Y sirvió funcionó súper bien y fue un proyecto tanto aceptado por la gente más radical del Black Block hasta la gente que estaba en una posición de no violencia o pacifistas. Incluso llegaron a nos llamar para ir a tocar en festivales activistas y nosotros, claro: “¿hein?... ¿no?... ¿han...?”. Claro, las conferencias las hacíamos así, dimos conferencias como los New Kids on the Black Block.

Y teníamos todavía el bus, entonces ya estábamos preparando las otras manifestaciones para Barcelona porque venía la Unión Europea a Barcelona y también estábamos en esta coordinadora de las manifestaciones. Y lo que sucedió, fue unos días antes de la manifestación, fue que nuestro bus, -nuestro bus era nuestro entre comillas, todo lo nuestro era de todos, nosotros gestionábamos esto. Teníamos un equipo de sonido que La Agencias prestaba a todos los movimientos sociales que lo necesitarán. El bus lo mismo, y todos los materiales que adquirimos desde Las Agencias, ahí nos quedamos un grupo de diez, doce personas, lo teníamos nosotros, pero lo seguimos articulando con los movimientos-, entonces, este bus ya estaba comprometido para las

manifestaciones que diferentes colectivos lo iban a usar. Unos días antes de las manifestaciones el bus apareció quemado. Entonces nosotros qué íbamos a decir... Que la policía, que yo qué sé qué, que yo qué sé cuánto... Tampoco teníamos pruebas... Nunca lo investigamos, pero era mucha casualidad. Entonces hicimos una convocatoria de prensa y dijimos que éramos el New Kids on the Black Block y que éramos tan radicales que habíamos quemado nuestro propio autobús. Entonces seguimos las manifestaciones y nos atribulamos, sucedió, pero sin bus, ya.

Ahí nace Yomango, después de todo este pensamiento. New Kids On the Black Block fue un proyecto puntual para después de Génova, pero ya después de ahí, nos conformamos en colectivo los que habíamos quedado de Las Agencias y empezamos Yomango. Yomango nació en Barcelona. Y la pregunta clave era esta: ¿Nuestras tácticas no han funcionado en Génova?, ¿Fuimos desarticulados? Digamos, nos hicieron la cama, como decimos en Argentina. ¿Cómo hacer política? ¿Cómo renovar nuestras tácticas? ¿Nuestra manera de hacer? Entonces, decimos, esto tiene que ser desde la política del cotidiano. ¿Cuál es el gesto cotidiano que puede ser un gesto político que todo mundo lo hace? Y ahí vino la idea de mangar. Mangar, haciendo un ataque a las grandes corporaciones, es un gesto cotidiano, que es un gesto político si tú lo haces, si tú diriges donde hacerlo. Porque Yomango era una marca que mangaba en grandes corporaciones: no iba a la verdulería de la esquina o al paquistaní de la vuelta a llevarse cosas, ¿no? Eran muy claras las directrices de Yomango. Decimos: vale, vamos a salir de todo lo que es eso, los movimientos sociales, de cierta forma, y vamos a llevar la política a lo cotidiano que es donde tiene que estar la política.

Este fue también este gran punto de inflexión para nosotros y hasta hoy en día, ¿no? Porque nosotros, que actuamos en Enmedio, actuamos más allá de estar en los movimientos sociales: es en la gente normal, en la gente común haciendo actos políticos desde el anonimato, podemos decir.

G: ¿Y desde la no toma de poder?

O: Exactamente.

G: ¿La transformación social sin tomar el poder?

O: Para nosotros, la transformación social pasa también por la transformación cultural. Si no hay una transformación cultural no podría haber una transformación social.

G: ¿Cuál sería esta transformación cultural de la que hablas?

O: Para ponerte ejemplos de los cuales nosotros fuimos partícipes: hoy Ada no podría ser alcaldesa se no hubiera habido una transformación cultural previa. Y esa transformación cultural previa pasa a partir del imaginario de las personas. Nosotros, creo, hemos sido partícipes en este tipo de transformación. A parte el caso de lo que está sucediendo hoy día en la política, que están todos los colegas ahí que son funcionarios, ¿no? Entonces, nosotros también participamos de V de Vivienda. Entonces, si no hubiera existido todo este pensamiento, que viene igualmente desde antes, de todo el trabajo, si tú no cambias el imaginario y no lo haces posible... Nosotros lo que hacemos es que abrimos un imaginario donde poder habitar, ¿sabes? Si tu no crees que puedes vivir de otra manera, nunca vas a vivir de otra manera. Entonces, primero es creértelo. Creértelo de verdad. No inventar y decir “ahora...”: ¡No! Es verdaderamente creer. Y culturalmente, a partir de acciones, acciones de comunicación, acción directa. A partir de tu vida cotidiana, espacios donde verdaderamente hacer posible lo que tú quieres.

Entonces, cuando estábamos con V de Vivienda ya se hablaba ahí de la burbuja inmobiliaria. Ahí ya se hablaba: “pincha la burbuja”. Lo importante es que cuando empiezan a suceder las ocupaciones en las plazas, las famosas sentadas por la vivienda

digna, en ese momento nosotros ya veníamos con la reflexión de que la política está en la gente anónima, no en el movimiento social por o tal o cual, sino que verdaderamente la transformación la tiene que hacer la gente. Entonces, en estas sentadas la gente estaba: “no puedo pagar el alquiler”... Tú no conseguías un lugar en el que alquilar porque la burbuja era tan grande que tú no podías alquilar porque no había lugares para alquilar, no había carteles de “se alquila”, directamente. Entonces, para nosotros era conectar con el pensamiento común, común también quiere decir tu pensamiento íntimo y que es, en ese caso era, “no voy a tener casa en mi puta vida”. No tendrás una casa en la puta vida. Y que era lo que verdaderamente pensaba, vamos, era lo que te pasaba, no podías pagar, no conseguías donde vivir, etcétera.

Entonces, cuando sucede todo eso, algunos sectores de la okupación menospreciaban V de Vivienda, del movimiento okupa más tradicional, porque no había una organización... una organización entre comillas, ¿no? No había un punto común hacia dónde ir, no había objetivos, no eran militantes, ¿no? ¿Qué van hacer estos nenes de papá? Algunos de nosotros veíamos que esto era súper potente, verdaderamente está ahí la transformación, es un malestar social, es el síntoma de un malestar social compartido. Compartido y que todavía estaba ahí latente, pero nos pasaba. Entonces ahí empieza lo que era el V de Vivienda.

Entonces, esta es la manera de poder ser capaz de escuchar el malestar propio y social. Si tú estás con temas ideológicos, temas que solamente se te entienden en tu gueto intelectual, okupa, artístico, no vas a conectar con nada, digamos. Tienes que sentir el malestar propio y del anonimato. Y a partir de ahí, es cuando verdaderamente activas procesos de cambio. Sin V de Vivienda no hubiera habido una PAH, una Plataforma de Afectados por la Hipoteca. Es el primer síntoma de lo que estaba sucediendo. Por esto te digo: hay que abrir imaginarios comunes donde habitar en eso. Hubo el No Tendrás Casa en La Puta Vida, que Leo te hablará mejor él, porque él estuvo ahí, activamente participando, ahí, en la comisión gráfica y en todo, y todo lo que significaba esto. Y después, meter este debate en una asamblea, porque ya después tuvo las asambleas V de Vivienda, cuando los movimientos sociales... nos dijeron

“hummmm, aquí hay algo, no es tan cualquier cosa”: se acercaron. Entonces empezaron: “puta es sexista, puta no se puede decir, no lo vas hacer así, tacatacata... tanta bronca, tanta bronca, puta, puta, hay que poner puta, hay que conectar, ¿o tú no lo dices, cuando estás en casa, no lo dices, la puta que...? porque es políticamente incorrecto, porque es sexista no sé qué, no sé cuánto”. ¡No! ¡No! Con lo tanto que se sacó un cartel con puta y otro sin puta. ¿Cuál funcionó? El de puta. ¡Es que es el que funcionó! Los otros no funcionaron. Para que veas por donde articulamos nosotros, cual es nuestra manera de trabajar. No queremos responder ni a las instituciones ni a los movimientos sociales para ser legitimados. Para nosotros la legitimación es que funcione. Si no es así: “compañeros de Sants tenéis razón vamos hacerlo en catalán y sin puta”. ¡No! Lo vamos hacer como nos dé la puta gana ¿sabes? Entonces nosotros no es que no queremos ser políticamente correctos, es que no queremos anclarnos en nada, queremos ser libres de trabajar según actúe el malestar libre y social en cada momento. Y no decir: “es que ahí, no, es que somos feministas, no vamos decir puta”. No cariño. Puedo identificarme con el feminismo, pero me da igual, no creo que ser feminista o no está en decir puta o no decir puta. ¿No?

Entonces, estas fueron siempre las dialécticas entre los que somos Enmedio hoy, los que atravesaron Agencias, Yomango, hasta Enmedio, hoy, con muchos sectores en los cuales no nos entendemos porque está este quiebre, el quiebre en tener que responder que para estar legitimado hay que estar en una institución o en un movimiento social y nosotros queremos espacios autónomos. Enmedio es un espacio totalmente autónomo y desde ahí lo creamos. Justamente abrimos este espacio, en medio, por no identificarnos, por no tener un espacio ni en un lugar ni en el otro, por eso nos llamamos Enmedio. Y es crearlo.

G: Me interesa muchísimo este trabajo *No Somos Números* que vosotros, Enmedio, hicieron junto la PAH: justamente, esta capacidad que tiene este trabajo de transformar la víctima en aquél que actúa frente a su problema.

O: Primeramente, tenemos muchísimo respeto y admiración a la PAH, creemos que si verdaderamente hay un movimiento social interesante en la ciudad, en el Estado, es la PAH. Por otro lado, como te decía, nosotros, cuando actuamos desde Enmedio, actuamos desde el malestar propio. Aunque ninguno de nosotros tiene una hipoteca, sí estamos afectados por lo mismo, porque estábamos afectados por la burbuja inmobiliaria, la sobrevaluación de los precios de las viviendas, etcétera. La precariedad. Entonces, decidimos trabajar con ellos y montar como... bueno, como fuimos a varias asambleas para hablar con ellos, para ver cómo estaba todo, para hacerles la propuesta.

Decidimos abrir un espacio de taller fuera, porque las Asambleas son espacios muy *heavies*. Son espacios muy duros, de mucha bronca, de mucha frustración. Y creíamos que para trabajar en este proyecto teníamos que sacarlos fuera en un espacio diferente.

Entonces, hicimos estos encuentros donde hablábamos con ellos bastante, donde nos explicaban cuáles eran sus situaciones específicas, de su familia y de su hipoteca. Y a partir de ahí decidimos trabajar en retratos que no los mostraran como víctimas, los mostraran como personas, que al fin y al cabo con tanta estadística en los medios de comunicación terminaron siendo números, y por esto el proyecto se llama *No Somos Números*, que eran personas que tenían eso, caras y ojos. Era un espacio... Primero, que es un trabajo que ya hace la PAH por sí misma, un trabajo de empoderamiento de las personas, ¿no? Romper la barrera de la vergüenza, del estigma social, etcétera. Y nosotros también lo intentamos hacer en estos encuentros con ellos, en nuestro taller, y esto también estaba en cómo se tomaba esta fotografía, de qué manera tú retratas a una persona empoderada y no retratas a una víctima, y ésta es la diferencia de la fotografía que hacemos nosotros de la que hacen muchos medios de comunicación.

Entonces, en estas reuniones con ellos decidimos que el mejor espacio para pegar estas fotografías eran las fachadas de los bancos que los estaban afectando, y qué mejor que, que las pegaran ellos mismos. Por muchas razones: una, por lo que hablamos del empoderamiento, otra por el nivel simbólico de comunicación que tiene ellos mismos estar pegando su cara en el banco responsable de su pena.

Entonces, lo que queríamos hacer con este proyecto era generar que en un golpe de vista se entendiera el conflicto. Por un lado, mostraba el logo que sería el responsable, y luego la persona afectada. Entonces, de esta manera, interveníamos en los medios de comunicación. Porque muchos medios de comunicación les prohíben a sus periodistas nombrar el banco que está desahuciendo o afectando a una familia, hablan de unas maneras más generales.

Entonces, con un golpe de vista de una fotografía, tienes el afectado, su situación, él haciendo la acción y luego el logo del banco: entonces, ahí intervienes en los medios de comunicación. Estás empoderando a la gente. Estás visibilizando a los afectados en el sentido que si en esta manifestación hay un periodista cubriéndola, pues identifica fácilmente quién es el afectado, puede tener una noticia, puede haber noticias íntimas ahí dentro, por eso generamos la serie de postales *No Somos Números*. Son las mismas fotografías que pegamos en los bancos pero con un poco más de información, en el reverso tenía una información un poco más amplia del caso de cada uno de los retratados, su situación laboral, su edad, el banco que lo afectaba y luego estaba dirigida al banco y al director del banco de la entidad que lo quiere expulsar de su casa.

Entonces, con esto hacíamos terceras personas, también hacíamos entrevistas, y a partir de las entrevistas en vídeo se hizo un resumen, se consultaba a ellos, lo veían, lo dejábamos y luego estas postales se llevaban a las acciones de la PAH tanto en banco como en los últimos escraches. Y las gentes transeúntes, o no retratados porque no podíamos retratar a todos, dejaban un mensaje al banco. Entonces, esto también, a nivel *artivístico*, es también súper interesante porque antes de enviárselo al banco o a los diputados lo que hacíamos era publicar estas postales. No todas porque no podíamos, un Tumblr de *No somos números* [<http://nosomosnumeros-blog.tumblr.com/>], una red social, ahí hay unos documentos increíbles escritos de puño y letra por cada una de estas personas. Entonces, a nivel histórico, también es muy importante, también es muy importante a nivel político la historia no oficial, contarla ahí.

Otra de las colaboraciones con la PAH fueron los primeros escraches para presionar a los diputados, mejor dicho, para pedir a los diputados que aprueben la Iniciativa Legislativa Popular, la ILP.

Entonces, claro, para la cuestión de los escraches nosotros somos muy cercanos al GAC, Grupo de Arte Callejero, que es la gente que hizo, trabajó, enseñó, hizo la propuesta de escrache con H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) de Argentina. Yo soy muy colega de ellas, yo soy de allá, nos conocemos hace años. Entonces, conocemos muy bien lo que significa hacer un escrache.

Cuando la PAH nos contacta a nosotros para hacer una campaña para los escraches, lo tomamos con pinzas y con mucho cuidado porque ya sabíamos lo que podía venir en relación a esto. Entonces, decidimos trabajar con tres puntos esenciales. Uno, que no se podía perder el apoyo social que ya tenía la PAH. La legitimación. Porque es uno de los movimientos más legitimados en el Estado Español. Por otro lado, también tenía que ser fácil de entenderse en un golpe de vista. Por otro lado, también tenía que ser fácilmente re-apropiable porque es una campaña a nivel estatal, se hacía en todo el estado español, no es fácil trabajar en tu ciudad y no es fácil trabajar en un espacio que tú no conoces, que no vas a controlar.

Entonces, bajo estos tres términos que lanzamos la campaña Sí se puede, pero no quieren. Por un lado, utilizando el slogan de Sí se puede, que era el *slogan* que utilizaba la PAH, la frase mítica de la PAH. Y por otro lado, agregando: pero no quieren. Desde una afirmación, utilizando el color verde y el rojo, el verde PAH, como el semáforo, y que también eran los botones con los que se vota en el Congreso, el sí y el no. Y semáforo, evidentemente, verde y rojo, tampoco nos habíamos roto mucho el coco. Pero también el importante era que también representaba esta mayoría del 99% contra el 1%. ¿Por qué? Porque la campaña estaba diseñada para que durante los escraches, fueran a partir del Kit de Escrache descargable que creamos nosotros, la gente se descargaba los círculos verdes y rojos, pero las indicaciones eran que la gente llevara muchos círculos

verdes para que se creara un imagen poderosa y algunos pocos círculos rojos para representar el 99% y el 1%.

Por otro lado, para el punto uno que te había hablado, para el apoyo social, de no perderlo, era trabajar de manera muy delicada y con mucho interés el barrio, porque los escraches, tanto en Argentina como acá, sobretodo en Argentina, es trabajar el distrito barrial para hacer un escrache a un dictador. Aquí, como el proceso era diferente, lo que hicimos era llevar unos puntos verdes con el Sí Se Puede con las tres demandas en *stickers* pequeños, que se les daba a los comercios: panadería, frutería, quiosquero y etcétera, para que los pegaran por voluntad propia en su tienda. Eso quería decir que en cierta forma, el escrache el propio barrio lo estaba haciendo porque, porque cuando el diputado o diputada iban a comprar el pan, si es que va él y no su servicio, iba a ver el Sí se puede. Iba a la carnicería y veía el Sí se puede, va al súper y veía el Sí se puede. Entonces, eso era uno de los trabajos importantes. Y que nosotros hicimos mucho hincapié con la PAH de que esto es muy importante de hacerlo. Entonces, esa fue nuestra primera experiencia de un escrache con ellos y funcionó muy bien porque fue muy reapropiada por toda la PAH. Y en sus versiones Do It Yourself, nosotros siempre trabajamos de una forma que siempre sea fácil de hacer, pero siempre sabemos que con la PAH es un mundo indescriptible y diverso donde una cosa puede terminar siendo otra. Entonces, intentamos trabajar de formas muy concretas con estéticas muy claras, para que este devenir se transforme libremente pues con el DIY se reapropian de ello y se lo transforman en otras cosas, pero que más o menos vaya manteniendo una similitud, pues es una campaña Estatal: o sea, que hay que cuidarlo mucho.

Y luego, ahí también incluimos los de las postales, en principio no era para las postales, pero después dijimos ¡coño! Las postales van perfecto. Entonces, incluimos dentro de los escraches las postales, pero cambiamos: en lugar de ser dirigidas a los bancos iban dirigidas a su señoría y se les dejaban en las puertas de su casa básicamente, ¿no?

Después de eso, lo que hicieron fue crear la Ley Mordaza que lo prohíbe todo.

A ver, la campaña de los escraches fue un éxito, valorándolo primero porque fue muy simple, muy clara, porque fue verdaderamente reapropiada, porque estaba pensada para ser reapropiada por toda la PAH. Entonces, se creó una imagen a nivel estatal tan potente que no era fácil de parar. Habíamos creado como unas normas de estilos, de qué se hace y de qué no se hace en un escrache, todas unas cosas de comunicación interna en la PAH. Porque un escrache no es cualquier cosa a pesar de que aquí en España le digan a cualquier cosa ahora un escrache: ¡hay cosas que hacen que esto sea un escrache o no!

G: Cuando vosotros hacéis vuestro trabajo vinculado a un movimiento social como la PAH y cuando vosotros hacéis un trabajo desvinculado de esta estructura del movimiento social, quizá más un trabajo más vinculado a un malestar social: ¿hay alguna diferencia en concreto?

O: Mira, no hay como una diferencia en particular, sino que solamente estás trabajando con una temática muy definida. Pero hay una particularidad en la manera de funcionar de Enmedio y que es que Enmedio somos un colectivo, somos un grupo de personas que venimos de las artes visuales y de la comunicación pero que nosotros todas las acciones las hacemos en procesos colaborativos. No con movimientos sociales sino con la gente, en este caso con la PAH, y puntualmente con un movimiento social ya existente, con un nombre. Pero Enmedio lo que hace con cada una de sus acciones es generar talleres abiertos y gratuitos evidentemente donde la gente que quiere, que nos sigue, que nos conoce, o que no nos conoce pero que se entera por tal o cual se suma a este proceso y participa por lo cual el resultado es en cierta forma lo mismo. Trabajamos desde el empoderamiento, dotando a la gente de herramientas, aprendiendo nosotros también, articulándonos, porque nosotros no consideramos que lo político tenga que ser representado desde un movimiento social, un colectivo o algo, tú sola, él solo, tu primo, tu vecino, tu compañera de piso, ¿sabes? Que de repente vienes y tienes esta experiencia y participas de esto. Pues al participar de todo esto, pues la acción en sí misma es lo que nosotros consideramos el punto de inflexión de tu transformación personal, y sin una

transformación personal no puede haber una transformación social ni política, ni nada. Tienes que transformarte tu primero.

Las leyes se aprueban cuando la sociedad está lista para dar ese paso. Digamos, la Ley de Matrimonios Igualitarios se aprobó aquí después de muchas luchas de muchos sectores LGT y también cuando había una preparación, digamos. Si tú sacas la ley de matrimonios homosexuales dos años después de que Franco haya muerto, seguramente no hubiera funcionado, no hubiera habido una situación social. Verdaderamente, las Leyes en general se aprueban cuando la sociedad está lista para poder dar ese paso.

Nosotros estamos creando espacios habitables donde esta transformación sea posible. O sea, tú no puedes prohibir o permitir algo. Tú no puedes cosechar antes de sembrar. Entonces, nosotros sembramos de alguna manera si queremos comparar con la agricultura.

Le agradezco y nos despedimos.

Entrevistada: Daniela Ortiz (D)
Entrevistadora: Gisele Freyberger (G)
Fecha: 18/05/2015

G: ¿Podrías presentarte, por favor?

D: Trabajo como artista, estudié Bellas Artes, pero cuando estaba terminando la carrera por situaciones económicas, etcétera, comencé a hacer un tipo de proyectos que no estaban tanto direccionados a un tipo de contexto del arte, o espacios del arte, tanto fuera de la universidad, como fuera de circuitos artísticos normales... si bien que algunos normales he expuesto después, pero exponía sobretodo en el sitio donde trabajaba. Entonces empecé a hacer otro tipo de proyectos. Entonces mi trabajo básicamente en los últimos años se ha centrado sobre todo en el control del sistema migratorio, pero los temas que más veo es colonialismo, racismo, xenofobia, temas de género también...

G: Qué opinas: ¿El arte es un lujo?

D: Hay dos líneas en relación a esto. Por un lado hay el espacio en que circula y por otro el lenguaje que utilizas. Entonces, obviamente, la estructura de la industria cultural. Que no quiere decir la gente que está haciendo arte, sino la industria. Tiende a lenguajes más complejos que la gente no entiende, o que nos les interesa si la gente entiende o no entiende y a un tipo de circulación que tiene más que ver con una cuestión de élite. Del mismo modo, quizá los espacios pueden ser abiertos, pero... un tipo de espacio, un tipo de arquitectura, por ejemplo, el MACBA, te pone nervioso cuando entras. Entonces, esto distancia mucho que la gente vaya. Pero también sí creo que hay muchos artistas, hay mucha gente que está haciendo circular el trabajo en estos dos sentidos. Tanto en lenguaje, en formas de exponer, como espacios donde exponer mismo, utilizar internet o mismo el espacio público, que tienen otra circulación y está

pensado para que tenga otra circulación. Yo, con mi trabajo, trato un poco de hacer esto, si bien que, sinceramente, lo que yo hago es sacar el dinero del contexto del arte para poder hacer los proyectos y tratar de que tengan otra circulación.

G: ¿Puedes hablarme de la relación entre Arte y Política?

Yo trabajaba en una tienda de chocolates muy pija y vendía chocolate con oro, y los oros... son elementos muy coloniales, ¿no? Por ejemplo, el primer proyecto que yo hice fue un 12 de octubre. Y después también continuó siendo cada 12 de octubre un proyecto, porque es la celebración de la fiesta nacional española y que es súper ofensivo que se celebre este día y a mí me tocaba trabajar este día que era festivo, pero igual la tienda de chocolates abría, ¿no?... Entonces, una de las cosas que hice fue robar chocolate de la tienda, robarme oro y después cubrirlo y comérmelo para celebrar el 12 de octubre, ¿no?...

Después comencé a irme un poquito más allá. Por ejemplo, el 1 de Mayo hice... Porque a mí me tocó trabajar también el 1 de Mayo a pesar de que había pedido para no trabajar... Hice un CD con información, desde videos hasta texto sobre el 1 de Mayo, de cosas muy simples como la definición en Wikipedia hasta un texto más complejo de Maurizio Lazarato o una película como “Cule bampe, standart comedie”⁵⁶ de Rubianes sobre el trabajo y lo repartía a la gente que estaba trabajando conmigo y a la gente que venía a consumir ese día y les comentaba cosas como no sé qué ... ¿sabes que hoy es 1 de Mayo y ...? con esto no pasó nada hasta que hice un plano de la tienda con todas las especificaciones para entrar a robar... Claro, aquello lo hice un día que llegué a mi casa súper cabreada del curro, que empezó a pasar que me pagaban tarde y que todo se volvió mucho más complicado porque cuando llegaba a trabajar y me pagaban quince, veinte días un mes tarde y estar trabajando casi de gratis y el tema era que los dueños de la

⁵⁶ No hemos podido averiguar a cual película de Pepe Rubianes Daniela Ortiz se refería, ya que el título no coincide con ninguna obra cinematográfica en la que el comediante haya trabajado.

tienda estaban invirtiendo en abrir una tienda en Abu Dabi creo, y una en Nueva York o no lo sé, iban a abrir fuera. Entonces, por esto estaban ajustando un montón a sus trabajadores y... Generando un montón de deuda con ellos...

Entonces, un plano que te ponía el número de la alarma, como abrir la caja fuerte, donde están las cámaras de seguridad, donde están los seguros y todo, porque aparte de, digamos, la rabieta de hacerlo, me parecía interesante este tema de que cuando tu trabajas para alguien tienes un acuerdo como que de confidencialidad de cierta información pero en realidad tu manejas muchísima información dentro de una empresa. Sabes perfectamente cómo funciona.

Todo venía a la raíz de que mi jefe cuando quería cobrar me decía: “es que no tengo dinero”, quería decir: “no tengo dinero para pagarte a ti, porque yo cierro la caja cada día con el doble de mi sueldo”. Entonces tú estás invirtiendo este dinero en otro sitio pero yo sé que tú cierras con esta cantidad. Entonces a raíz de esto hice este plano y a raíz del plano me despidieron y fue todo un tema porque yo quería ir a juicio con ellos, porque en realidad no había motivo para que me despidieran. Y fue todo un tema. A parte que sí yo podía sacar un dinero de la tienda. Pero he llamado a un sindicato y ellos me dijeron: eres migrante. O sea, si tienes una línea roja en el expediente puede ser que después no te renuevan el permiso, a parte yo también estaba trabajando así medio paralegal porque tenía el permiso de estudiante y no les dije que tenía así, que podría tener problemas así que también a raíz de esto comencé a trabajar mucho más en temas de políticas migratorias y también en el tema de que si hubiera sido un español hubiese podido pelear con la tienda e ir a juicio pero siendo migrante ponía en riesgo y las consecuencias eran mucho más bestias, ¿no?

G: ¿Cómo transformas un problema migratorio/político en arte?

D: Cuando hice el plano no lo metí en mi página. Porque cuando metía las cosas en mi página es cuando se transformaban en arte.

Después tuvo una convocatoria en Madrid, que me pareció genial, que realizó un espacio que se llamaba Off Limits y que lo que ofrecía se llamaba presupuesto 6 euros, o sea era para hacer un proyecto con 6 euros. Entonces lo mandé y me seleccionaron y entonces costaba menos de 6 euros hacer el proyecto. Entonces, para mi es cuando se transforma en arte y entonces cuando ya estaba leído como arte desde fuera fue cuando lo puse en mi página porque estaba un poco más protegida, es decir, esto es arte, no es solamente un plano...

Fue una compañera que avisó y fue bastante interesante la conversación, bastante interesante, con mi jefe: “lo has hecho igualito”, porque el dueño de la tienda es arquitecto, me decía: está exacto, ¿no? y le decía, claro si trabajo ahí cuarenta horas a la semana hasta puedo describirte la tienda con los ojos cerrados perfectamente.

Después, he seguido siempre con los proyectos del 12 de octubre. Cada 12 de octubre hago algo. Y siempre estas cosas las hago, digamos, por mi cuenta. Varias cosas las hice con José Quiroga, que antes trabajábamos juntos. Alguna acción o alguna cosa que tenga que ver con este tema y por lo general, es en video. Después lo subo y lo mando por mail o lo pongo en twitter y en Facebook para que circule por ahí. Pero no es un proyecto que hago para una exposición o alguna cosa así...

G: ¿Cuál es la respuesta a tu trabajo?

D: Respuestas más directas, por ejemplo, con 97 Empleadas Domésticas, que son estás 97 fotos de Facebook. En Perú hubo un chungazo con este proyecto porque los que salían en las fotos salieron públicamente a denunciar que les había robado su foto, que sus hijos, que su privacidad, sus derechos de imagen. Entonces se armó una discusión pública bastante gorda, bastante agobiante para mí también porque me estaban atacando un montón. Pero sí fue interesante que por ejemplo el sindicato de trabajadoras domésticas en Colombia estaba defendiendo el proyecto y diciendo a los pijos que estaban reclamando por sus derechos de imagen: “Oye, ¿a nosotros quién nos ha

preguntado si nos pueden tomar una foto?”. Después también ves que circulan de otras formas, no lo sé...

Cuando hice Habitaciones de Servicio el poster terminó en varias facultades de arquitectura en Lima, y también es un proyecto en que nunca se escribió un artículo en el contexto del arte pero se escribieron diversos artículos en contexto arquitectónico. Entonces en este sentido me parece interesante que los proyectos puedan ir a otros espacios.

[...habla de su situación personal y los problemas que tuvo como inmigrante sin papeles]

A mí me interesa hacer proyectos sin dinero, que era una situación que me pasaba en un principio, que no tenía un duro para hacer un proyecto pero después también he mantenido porque esto te permite tener una experiencia, o sea, tener la capacidad de hacer algo sin tener un presupuesto, una institución detrás, nada.

G: Tu obra tiene un aspecto muy crítico a la clase dominante.

D: A mí no me interesa tanto hablar de los inmigrantes en sí, sino del sistema de control que hay, del racista, del xenófobo y no tanto del inmigrante en sí. También trato en los proyectos de ver el opresor y no tanto ver el oprimido, en el sentido de señalar el opresor con nombre y apellido. Explicar quién es, explicar cómo funciona, cuáles son sus estrategias y, si se puede, atacarlo un poco con el proyecto.

[Explica su trabajo con escuelas e inmigración]

G: ¿Puedes hablarme del MACBA?

D: En las instituciones también hay gente, a veces te toca trabajar con gente que está entrando ahí para poder sacar recursos y hacer ciertas cosas y aprovechar espacios. Consientes a nivel político, como podría haber pasado en el PEI [Programa de Estudios Independientes] durante un tiempo, o exposiciones que han tratado de utilizar este tipo

de recursos para generar otro tipo de espacios. Pero no todo mundo es así, no todo mundo trabaja así.

Por ejemplo, cuando expuse en el MACBA, era una exposición curada por Bartomeu Barí y José Bohigas y yo no hablé con ellos el proyecto que estaba presentando más que en el día de la inauguración. No sé si Bohigas sabía, pero Bartomeu no sabía de qué se trataba mi proyecto hasta el día de la inauguración. Y con la que hice la curaduría fue con Carlota, la que trabaja en producción: pero ella asumió. Realmente, yo tenía dudas. Y realmente yo con quién hablaba era con ella. El proyecto era una carta que mandé a la gente del MACBA y al Instituto de Cultura de Barcelona pidiéndoles que firmaran solicitando al alcalde de Barcelona sacar el monumento a Colón, el del Prim, el de López y el del Güell, y después con toda la argumentación de toda la movida. Y, un poco, era como se iban a presentar públicamente las listas y que estaban separadas: la gente que había firmado de la gente que no había firmado. Entonces, era también denunciar públicamente quién no firmó. Obviamente el ICUB no firmó nada, me envió un montón de cartas diciendo un montón de cosas y al final, nada y el MACBA, sí. Firmaron todos porque imagino que había un poco más de presión. La estrategia era generar un poco más de presión para que firmaran después sino iba a estar en una lista de los que no habían firmado.

A nivel de institución me pareció un poco fuerte que la persona con que yo había trabajado, que había hecho la curaduría, su nombre salía de este tamaño y no sé qué... y el nombre del curador, supuesto curador, salía inmenso... Un poco que la industria cultural tiende a trabajar de esta manera. Con curadores que pronto te mandan dos mails exponen tu trabajo y nunca has tenido ningún tipo de conversación con ellos y los intereses por los que han expuesto tu trabajo distan muchísimo de los intereses que tienes tú.

G: ¿Has tenido un *feedback* más potente de tu trabajo al exponer en el MACBA?

D: No, no. Y esto es súper gracioso, porque te digo verdad, de hecho, yo me río. Por ejemplo, con el vídeo de la Cadena Humana: tiene más de 15.000 visitas y es un vídeo de 20 minutos, entiendes... Y todo lo que conlleva cuando pones esto en un contexto artístico es que se ve de otra manera, estos espacios en blanco que te digo que genera un montón de distancia, con la gente que pasa por ahí, con las formas, con las estéticas, genera mucha más distancia para leer los proyectos en el sentido político que cuando tú lo pones en YouTube, o internet.

Al ser leído como arte la carga política se desactiva. No toda, pero mucha se desactiva.

A mí me parecería que lo interesante es que la constancia de un tipo de trabajo, no digo politizado, pero de pensar el espacio artístico, que sea más amable con la gente en el nivel de lenguaje, de espacios, de precios, de estéticas: sería mucho más fácil, mucho más común, como ver un vídeo en YouTube. De pronto YouTube es mucho más amable que el MACBA para ver algo, ¿no?

G: Y este Museo de la historia de la humanidad en Burgos donde has expuesto, ¿puedes comentarlo?

D: Este es un caso súper interesante para pensar otras formas de generar institución artística o espacios artísticos, que esto fue una exposición que organizó Espacio Tangente, que es un espacio en Burgos que es genial y ellos vienen hace muchos años trabajando con el tema de las fosas comunes de la dictadura, de la guerra civil en realidad. Ellos, lo que hicieron, fue una exposición para sacar fondos para abrir una de las fosas, que de hecho ha sido abierta en abril. Entonces se hizo una exposición que era *crowdfunding* y se vendían las piezas, había piezas más caras, más baratas, habían *flyers*, yo que sé... y se sacaron 15.000 euros para abrir las fosas y luego abrió las fosas. Espacio Tangente recibe dinero del Ministerio de Cultura, ahí me parece súper interesante como lo están haciendo, también hacen cosas como talleres de serigrafía, hacen cosas más artísticas de lenguaje, etcétera. Y que tienen un posicionamiento

bastante claro y etcétera. También es un espacio para que cierta gente haga sus asambleas. Como que tienen otras dinámicas.

Nos despedimos, le agradezco.

Entrevistada: Núria Güell (N)
Entrevistadora: Gisele Freyberger (G)
Fecha: 5/04/2015

G: ¿Podrías presentarte y hablar un poco de tu formación?

N: Me fui a La Habana, donde hice el último año de carrera. Hice la cátedra de Arte de Conducta, un proyecto pedagógico de Tania Bruguera, muy centrado en la performance y en el arte político. Creo que fue definitorio para mi introducción actual.

Mi línea de investigación se centra en analizar la ética de las instituciones que nos gobiernan, lo que intento es detectar los abusos de poder que los gobiernos, que las instituciones nos acometen desde las propias leyes que ellos establecen. Sobre todo, me centro en analizar la ley y la moral hegemónica.

La manera de llevar a cabo los proyectos es mucha investigación. Normalmente, son temas que me perturban, que me molestan como sujeto social que vive en una comunidad. Que me atormentan. Entonces empiezo a investigar desde diferentes puntos de vista, desde diferentes disciplinas: sociología, filosofía, antropología, economía, leyes. Depende del proyecto, pero siempre desde bastantes ópticas, para yo poder construir un mapa mental complejo.

A partir de ahí, ya luego diseño la estrategia artística para abordar el tema y la mayoría de veces trabajo con gente, con colaboradores, yo entiendo más como cómplices. Es otra fase de proyecto. Una vez hecha la investigación, pues luego voy a buscar los cómplices con los que voy a trabajar.

G: ¿Cómo empezaste a confluir en tu obra arte y activismo?

N: Estuve haciendo Bellas Artes. Hubo un momento durante la carrera que hacia escultura. Trabajaba como una loca igual que ahora, pero en el taller picando piedra doce horas al día toda la carrera. Hubo un momento que no le encontré mucho sentido

con la desvinculación entre el arte y el mundo de fuera de la Universidad. Hubo un día que le dije a mi padre: Voy a dejar Bellas Artes y hacer derecho. Como que veía más margen de maniobra desde el derecho. Mi padre me dijo, piensa que si haces derecho te tocará defender causas que no crees. Él, quizá pensando en los abogados de oficio, algo así. Sé que él soltó esta frase. Sé que me fundí y ni le di más vueltas y continué haciendo Bellas Artes.

Pero ahora, con el tiempo, como siempre trabajo con las leyes, buscando los vacíos legales, pienso que ahora se han unido las dos inquietudes. Expandiendo así el concepto del arte, que va bien enseñarlo. Esto por un lado. Por otro lado hice escultura. Terminé la carrera. Hice una exposición personal en un barrio de Barcelona donde ponían las esculturas, las fotografías, la producción durante la carrera. Vino mucha gente. Amigos por admirar la obra. Pero me sentí súper mal en esta inauguración. Porque había un montón de gente y yo con mis pajas mentales, con mis esculturas, con todo esto ahí, me sentí como súper egoísta. Creo que allí entendí la responsabilidad de ser artista, de tener voz pública... Pensé: Toda esta gente aquí y yo con mis pajas mentales y quizá lo podría usar para tratar otros temas que nos incumben a todos.

Dejé de producir, después de esta inauguración no me sentía nada cómoda y luego de un tiempo dije, voy hacer lo que quiero, da igual... los proyectos que quiera. Hice el primer proyecto: Caravana Natura, que Martí Perán fue súper importante para este proyecto. No hay ningún pilar y él estaba cerca en aquél momento.

Bueno que la inauguración esta que fue importante para cambiar el tipo de producción.

G: Dentro de estos siguientes proyectos como aquel: Cómo expropiar una entidad bancaria o la otra obra del matrimonio con un cubano, algunos de estos proyectos te ha proporcionado alguna respuesta que realmente te hiciste sentir más satisfecha como ciudadana y como portavoz de estas problemáticas.

N: Todos te satisfacen de diferente manera. De alguna manera, el [proyecto] de Cómo expropiar dinero a los bancos, hay que ver el *feedback* de la gente de los movimientos sociales, el Manual se lo descargó una pila de gente. En mi web luego me contactaba gente que quería usarlo.

G: ¿Puedes contar con más detalle este proyecto?

N: Estaba viviendo en Cuba. Viví en Cuba tres años. Cuando regresé en 2010 todo el mundo hablaba de la crisis... “¿Qué habrá pasado si cuando me fui todo estaba perfecto?” Entonces, como cuando regresé no entendí este cambio, empecé a estudiar política monetaria. Detecté este sistema, que es el sistema de reserva fraccionaria, que es un privilegio, una ley que los gobiernos dan a los bancos para que puedan crear dinero como deuda. Que es el dinero de la nada, ellos solo tienen que tener un 2% del dinero que crean. Una pila de economistas dicen que este sistema es el origen de la burbuja inmobiliaria.

Entonces, cuando entendí bien este sistema, cree un proyecto. En el proyecto, mi objetivo era hacer una aplicación legal desplazada. Es un concepto para referirse a una metodología que a veces utilizo, que es coger una ley y aplicarla en la dirección opuesta. Por ejemplo, la reserva fraccionaria: Este es un sistema que el banco lo aplica a sus clientes y mi proyecto consistía en un sistema en que los clientes pudiesen aplicar este sistema al banco. Aplicación Legal Desplazada: Reserva Fraccionaria, así se titulaba el proyecto.

Hice un plan maestro con este objetivo y la conclusión a la que llegué es que no había diferencia entre lo que hacían los bancos y lo que hacían los falsificadores de dinero. Era crear dinero de la nada. La única diferencia era que unos tienen impunidad para hacerlo y otros no. Entonces, a partir de ahí, pensé: lo que tengo que hacer son plataformas ciudadanas para formar a la gente sobre cómo expropiar dinero a las entidades bancarias.

Entonces busqué los profesores, dos de ellos son gente que roba bancos y activistas también. Uno es Enric Duran, un activista catalán que expropió 500.000 euros a entidades bancarias y donó todo el dinero a iniciativas anticapitalistas. Entonces él fue uno de los profesores del evento pedagógico que hice. El otro fue Lucio Urtubia, que es un anarquista vasco, bien abuelito, tiene ochenta y largos, pero que durante la dictadura falsificaba cheques del City Bank y robaba bancos para financiar la lucha contra Franco. Y el tercero fue un economista.

La tercera parte del plan fue hacer un encuentro pedagógico y un debate que hice en un parquin subterráneo en el Raval, que durante la dictadura allí se hacían reuniones clandestinas. Entonces, era como una metáfora: la dictadura era igual que el capital en aquél momento.

Al economista le pedí que explicara cómo se crea el dinero hoy en día. Que explicara todo lo de la reserva faccionaria porque vivimos en un sistema capitalista y nunca nadie te cuenta cómo se crea el dinero, en la escuela no te lo cuentan. Enric explicó, paso a paso, como expropiar bancos hoy. Lucio hizo una conferencia motivacional, sus técnicas ya no son vigentes hoy día, aunque para mi sus ideas aún lo son. Hizo una conferencia más a nivel ideológico. Esta fue la primera parte y la segunda fue hacer una manual para difundir la idea a mucha más gente de la que ha podido acudir al encuentro.

Este proyecto ha sido expuesto en la galería ADN y en muchos otros sitios por Europa. El Manual ahora está en polaco, alemán, inglés, español, y catalán.

Por ejemplo, este proyecto, yo vi las fotos, yo vi como había gente que se organizaba y aplicaba los contenidos del Manual, diferentes activistas, más allá de una pila de mails que también me han llegado de gente que no conozco personalmente pero interesada en el proyecto o como llevarlo a cabo. Que todos estos mails, yo lo que hacía era rebotarlos directamente a Enric, al expropiador activista. Porque yo no quería tampoco tener esta información de quién estaba haciendo la acción o no porque me daba miedo la policía.

Todos los proyectos yo trabajo con abogados y ellos me asesoran sobre cuál es la mejor manera. Por ejemplo, en este Manual, es un detalle, para que no me pudieran poner el delito de incitación a robar o algo así, el abogado me dice, en el capítulo del Enric, donde hay todas las estrategias de cómo hacerlo, en el Manual pusimos “testimonio” de Enric Duran, que en un momento dado si pasa algo estábamos solo recogiendo “su testimonio”. Cositas así son las que los abogados me aconsejan.

G: ¿El marco del arte te posibilita libertad?

N: En parte, todo mi trabajo utiliza eso. Creo que el arte, a lo largo de la historia, luchó para tener una autonomía, desvincularse de la iglesia, de la religión, de los reyes, etcétera, de los poderes, de alguna manera, esto le dio una autonomía. Esta autonomía puede ir a favor nuestro o a la contra. Muchas veces haces un proyecto y dicen ¿Esto es arte?: No realmente. Como que es otra historia. Esto me parece que es negativo. Pero esta autonomía también la podemos utilizar, esta tolerancia del espacio blanco del museo como un mecanismo de protección, que es lo que yo intento hacer en todos mis proyectos: utilizar el arte como paraguas de protección. Pero tampoco se puede ser ingenuo.

G: ¿Cuáles fueron tus referentes?

N: Tania, mi profesora, ha sido muy influyente en mi trabajo.

Como trabajo mucho y estoy muchas veces más vinculada al activismo que con el arte, no voy a ver exposiciones artísticas, no voy a los museos. Me pierdo un poco a nivel de lo que se está haciendo... Ahora mismo estoy vinculada a muchos proyectos que no son del mundo artístico, que son de colectivistas.

G: ¿Cómo ves los ejemplos de Pablo Iglesias y Ada Colau que pasan del activismo a la política institucional?

N: Hay que hacer algo, hay que tomar las instituciones. Tenemos que dar un paso más allá. No nos podemos estar haciendo nomás propaganda o contra campañas. Es peña muy capacitada. Mucho más capacitada de los que ahora mismo están gobernando el país. Lo veo muy positivo. Con muchos riesgos. Hay la responsabilidad de hacerlo. Al menos de intentarlo. Es algo que yo no haría. Me han propuesto en diferentes grupos a participar, pero quiero participar más con las ideas que no en primera línea. Porque estoy más vinculada con otros espacios más de autogestión. Más de cooperativismo. Que me parece que también son súper importantes de crear. Pero esto no quiere decir dejar de lado las instituciones. Estoy ahí, un poco en medio. Pero a nivel de activista trabajo más con el otro lado, creando nuevas institucionalidades, de que tomando la institución, podría decir, como Guanyem.

G: ¿Podrías relatar tu experiencia de trabajar con el MACBA? Por ejemplo el proyecto Cal África.

N: Yo utilizaba la propia institución para subvertir la ley de extranjería creada por el Gobierno de Catalunya, lo que aplicaban aquí. Que eran los mismos que me daban el dinero para financiar el proyecto. Al mismo tiempo utilizábamos la institución para hacer los contratos de trabajo subvirtiendo a la ley, lo que el proyecto terminó fracasando. Porque hubo un líder de la cooperativa, que se nombraba el líder y convirtió la cooperativa en un espacio de explotación. Hacía trabajar a los dos otros africanos, él era africano también, se quedaba el dinero, aquello era una locura. Para mí fue súper *heavy*. Entonces tuvimos que terminar de hacer los contratos con el MACBA y todo. No había manera de controlar la cooperativa por el tipo ese. El proyecto terminó que tres mujeres del consejo rector: una dominicana, una chilena y una africana, y yo, decidimos salirnos de la cooperativa porque no había manera de cambiar el rumbo porque este chico no estaba legal y no salía en ningún papel de la cooperativa, no tenía el poder real sobre los otros africanos. Tuvimos que renunciar a la cooperativa. Ellos se quedaron la

cooperativa. A mí me tocó mandar un mail a las doscientas o trescientas personas que se solidarizaron con la causa y dieron sus firmas para poder constituir la cooperativa contándoles todo lo que había pasado y se terminó el proyecto.

La relación con el MACBA fue buena. Había como cinco departamentos trabajando conmigo de dentro del MACBA. El de contratación, el de legal para constituir todo y para que funcionara y esto realmente. Eso realmente funcionó muy bien. El problema realmente no iba del MACBA en este caso.

G: Tuviste otras experiencias con otras instituciones, cómo ves la relación institucional con el arte activista.

N: Se puede utilizar la institución y el pasaporte del arte, que te da cierta credencial muchas veces, en función de muchos objetivos que van más allá del arte. Beneficiarte de toda la estructura.

Por ejemplo, en Fabra i Coats con Levi Orta, que es mi compañero, es un artista cubano, lo que hicimos fue gastar todo el dinero de mi producción en crear una empresa en un paraíso fiscal para nosotros evadir los impuestos de todo el mundo siempre que nos impliquen los museos. Para esto fuimos con ESADE, que son gente que asesora a los políticos y nos contaron cómo hacerlo todo, desgravar los impuestos. Grabamos la conversación. Este proyecto se llamaba *Arte Político Degenerado*. Luego, en el Reina Sofía hicimos la segunda parte que se llamaba *Arte Político Degenerado Protocolo Ético*, que consistió en donar la empresa que habíamos creado en el paraíso fiscal a un colectivo de activistas que trabajan a un nivel global, anticapitalistas, para ellos tener autonomía financiera, ningún control de ningún Estado, ni del Banco Central Europeo. Es una herramienta súper útil para la lucha. Nuestra idea era esta: como sacar recursos del Arte, en cosas que solamente podemos hacer dentro de este espacio “tolerante”, por decirlo de alguna manera, para luego beneficiar otros espacios sociales.

En el Reina Sofía fue un poco más delicado, había cosas en el proyecto que ellos decían: “Nosotros no podemos pagar un notario para hacer esto...” Ellos hicieron más por las curadoras que querían, que el proyecto.

Para artistas como yo, es clave que el curador o el comisario sean cómplices tuyos y aprieten los tornillos a la institución, sabes, porque a la institución lo más cómodo es no querer meterse en todos estos “fregados”.

Por ejemplo, en Suecia hice un proyecto que era jugar al escondite, en Göteborg. Sólo cambié una regla del juego, la refugiada política siempre se escondía, los suecos la buscaban, como el rol del policía más o menos. Al final del contrato de trabajo, estuvo cuatro meses jugando al escondite. Formaba parte de la exposición de la Bienal, pero era en el espacio público. Cuando terminó el contrato de trabajo pudo renovar... renovar, ¡no! Porque no tenía nada. Le tuvieron que dar permiso de trabajo por una cuestión legal. Pero gracias al contrato que hicimos. Si quieres entender mejor, luego te lo explico bien. Ok. Yo hice este proyecto en la Bienal de Göteborg, fue un éxito porque salía mucho en la prensa... todo el mundo muy contento. Que aquí la Institución yo le puse... que aquí mi intención era esta. Mira, yo venía de hacer ayuda humanitaria, de poner mi cuerpo, de arriesgarme, de utilizar mis privilegios como española para poder hacer el proyecto de legalizar a la otra persona.

Yo pensaba, si yo asumo este riesgo, porque por ejemplo aquél proyecto podría dar en cárcel para mí, para el español, cárcel, aquél proyecto de ayuda humanitaria, aquél de la boda. En el estado español según la legislación, sí. Yo estaba a dar vueltas con esto. Si yo puedo poner mi cuerpo, utilizar mis privilegios, las instituciones también pueden hacerlo, y ellos tienen muchos más privilegios que una.

Entonces, a Suecia fue que les pedí, ya que me invitaron, pues vosotros hacéis el contrato de trabajo para esta señora para jugar el escondite, pero utilizando la institución. Fue la primera vez. Salió muy bien, en la prensa muy bien. El director de esta bienal cambió de lugar de trabajo. Fue a Estocolmo. En una agencia pública me invitaron a hacer otro proyecto. En este otro trabajo él era el curador, no lo era la directora. Pero eran nuevos, eran un equipo que acaba de entrar. Me invitaron y propuse

un proyecto que trabajaba con gitanos rumanos porque hay un gran debate en Suecia sobre esto. El proyecto ya estaba en marcha, ya habíamos hecho los contratos de trabajo y todo... El proyecto lo cancelaron dos días después, la directora lo canceló porque se empezó a generar debate a la raíz del proyecto, pero, la verdad, era lo que buscaba el proyecto. Pero lo cancelaron y mataron todo el debate y todo mundo cobró, una pasta les costó el proyecto, porque eran contratos de dos mil y pico euros a cuatro personas durante dos meses, cobraron todo y el proyecto no se hizo. ¿Por qué lo canceló la directora? porque le daba miedo el debate que se estaba generando.

Entonces, ellos querían trabajar conmigo porque en Suecia toda la prensa, todo el debate fue muy positivo para la institución, pero luego en este proyecto de Estocolmo el debate no era sólo positivo, había gente que estaba en contra, gente que estaba a favor, no se estaba sólo generando debate, se estaba pensando colectivamente, que era lo que a mí me interesaba. Pues se asustaron y pararon el proyecto para silenciar el debate.

Quiero decir que a veces hay instituciones que están más abiertas a eso, pero tampoco sabes bien, bien, por qué. ¿Realmente les interesa? ¿O es por el *feedback* que hay en el medio mediático?, porque muchos proyectos de estos hay mucho interés mediático porque se pueden abordar desde diferentes temas: desde el arte, desde la política, desde la sociedad... eso les interesa a las instituciones, pero no estoy clara de qué pueden estos proyectos, porque no sabes cuál es el interés que hay detrás.

Le agradezco, y nos despedimos.

Entrevistada: Núria Vila (N)
Entrevistadora: Gisele Freyberger (G)
Participante: Manuel Delgado (D)
Fecha: 18/03/2015

Observación: esta fue la primera entrevista realizada para la investigación, la entrevista contó con la participación del Dr. Manuel Delgado.

N: Yo empecé a involucrarme en política a raíz de un viaje que hubo en Cataluña. O sea, en Cataluña fue muy importante en un movimiento que se llamó movimiento contra la globalización neoliberal o antiglobalización o movimiento global, hay varias formas de llamar. Esto fue muy importante.

Hubo un viaje de aquí a Praga, había un encuentro del Fondo Monetario Internacional, era la época esa de las contra-cumbres... y yo me empiezo a vincular porque voy a ese viaje a cubrirlo como periodista y me pongo en contacto con una serie de militantes de Barcelona.

Entonces, al volver, eso fue en el 2000... Al volver, bueno, pasa un tiempo, hago el documental y en el 2001 empieza una experiencia que era, era un experiencia de trabajo, como institucional, o sea, como de relación entre instituciones y movimientos sociales, había un proyecto... ¿Tú te acuerdas? Había como una convocatoria de arte, una de estas, no sé, no me acuerdo el nombre... Había, digamos, un dinero público para que los museos de Barcelona hiciesen proyectos culturales. De ese dinero público.

D: ¿No era contraindicaciones? ¿O contra algo?

N: No. No era.

G: Después buscamos.

N: De hecho, debe haber textos de esa época que después te puedo enviar.

Entonces, hay experiencias en España de arte activista anteriores al movimiento antiglobalización, pero que el movimiento activista más importante en España se da en esta experiencia.

Bueno, creo que la iniciativa nace de una serie de conferencias que se llamaba De la Acción Directa como una de las Bellas Artes, y lo que se hace es convocar experiencias de toda Europa e incluso de Estados Unidos, los que ahora son los Yes Man, en aquella época se llamaban, no me acuerdo, era la etapa anterior, pero ya tenían experiencia de tergiversación de las [incomprensible] y proyectos así de artista, por los cuales son conocidos. Entonces, se convocó a esta gente.

De la serie de conferencias y tal, y como había una movilización social importante, había, por un lado, unas movilizaciones que tienen como un componente novedoso que era una acción comunicativa diferente a la que hasta entonces se había llevado los movimientos sociales, digamos, anteriormente más basados en un sistema de contra información: hay un sistema comunicativo que está controlado por las élites y lo que tenemos que hacer es un sistema paralelo para informar de cosas que no consiguen llegar a los medios de comunicación. Y luego hay unos nuevos movimientos sociales que tienen una visión de la comunicación que es más, por un lado, la que sería la clásica de esa época, que sería la de Indymedia que sería: “no odies a los medios, sé los medios”, sale de esta experiencia. De hecho, Indymedia Barcelona salió de esa experiencia de Las Agencias de la vinculación con el museo.

Y por otro lado la idea Guerrilla de la Comunicación que está muy vinculado al tipo de arte político que se hace aquí, de los movimientos sociales que es: la comunicación es un vehículo en el cual también se reproducen las relaciones de dominación de la sociedad, entonces lo que hay que hacer es subvertir el propio vehículo de la comunicación para poner en evidencia esas relaciones de dominación. Sería un mecanismo casi brechtiano, entonces, lo que se hacía, es utilizar los mecanismos del arte, pues, también, muy relacionado con el sentido del humor, el trabajo sobre los propios códigos, imagen, el contenido, tal... para que no sólo sea un

mensaje sino que la forma que está vinculado el mensaje, la forma en este caso, sea parte de la política que hay en esta acción.

D: ¿Qué leían? ¿Cuáles eran vuestros referentes teóricos? El elemento doctrinal, ¿De dónde precedía?

N: Hay un libro muy característico de la época que es este: Como acabar con el mal, manual de guerrilla de la comunicación. Es una traducción de un libro alemán, de un grupo que es A.f.r.i.k.a. Group, que es esta gente que hacía acciones contra las deportaciones de inmigrantes. ¿Te suena la historia de Lufthansa Deportation Class que es como una campaña?

G: Lo que sé es que Enmedio ha hecho una campaña justo con este nombre, Como acabar con el mal, me imagino que también debe estar inspirado en este libro.

N: Leo y Oriana estaban en Las Agencias, ellos también pueden hablarte más sobre eso. Esta gente alemana también vinieron invitados al taller, publicaron este libro que era una especie de manual técnico, ahí con referencias teóricas, yo no sé de qué hablaban, de Brecht...

D: De Benjamín

N: Del Situacionismo, sí...

D: Los productivistas. Estaban enamorados de los productivistas...

N: ¿Quién?

D: Marcelo

N: Sí, estaba enamorado de los productivistas por varias cosas, por el análisis que hace Benjamín del arte político que lo que dice es que se basa en el autor como productor, que lo que dice es: que lo importante no es cómo la obra se posiciona en relaciones de producción de una época, sino cómo está en ellas. O sea, qué papel juega. O sea, cual es el papel del productor cultural, él habla de producción, del autor como productor, si no has leído este ensayo, léelo. Porque hay que leerlo.

G: Sí. También leí lo que ha escrito Marcelo sobre este ensayo.

D: Nosotros tenemos la sospecha de que cuando se hace un cambio importante en lo que se hace en los movimientos sociales, básicamente se produce como un punto de referencia el referente del Cine Princesa. Hasta entonces Barcelona había sido como una especie de balsa de aceite, en la que nunca pasaba nada, en la que había unos niveles bajos de movilización, y esto cambia básicamente de la mano del movimiento okupa. El ambiente político entonces, recuerdas en qué forma estaba determinado por estos otros factores, digamos, por la presencia del movimiento de oposición, de antagonismos, Porque, digamos, ¿en qué crees que bebe aquél ambiente?

N: El movimiento antiglobalización bebe de las experiencias anteriores de oposición como la de la okupación que pone en el centro la desobediencia, y también el movimiento de desobediencia de la insumisión, estos son los movimientos fuertes que habían, que también es un tipo de politización muy identitaria, no sé... tu dirías que también...

D: Yo me imagino que había una especie de desconfianza frontal hacia lo que habían sido los viejos partidos y su tradición. Digamos una izquierda que había sido abiertamente derrotada, bueno, en todo el mundo.

N: Exactamente, son unas movilizaciones al margen de partidos, son movilizaciones que beben de experiencias de movimientos sociales anteriores como los 1990 que te comentaba y, por otra parte, vienen de ahí pero no como punto de ruptura. Claro, decirlo ahora a la luz del 15M, que sí que se ha producido una verdadera masificación de la politización entendida como el activismo de estar en la calle, etcétera...

Pero, en aquella época, los que estábamos involucrados en esto pensábamos que se había producido una abertura en los movimientos sociales, y que esta abertura estaba representada en experiencias como la nuestra, que también era como una apuesta institucional de superar el gueto de los movimientos sociales. De hecho, el movimiento de okupación miró con bastante desconfianza esta experiencia, porque lo veían como una negociación con la institución.

D: ¿El zapatismo pudo ser uno de los referentes también?

N: El zapatismo sí, totalmente. Ya te digo. Lo que fue nuestra experiencia, era el movimiento antiglobalización que está marcado por el zapatismo, tanto como por la experiencia política de autonomía, como experiencia comunicativa que esto está vinculado con Indymedia, con la experiencia Global, las distintas series contra-cumbres que se dan.

Por otro lado, la militancia clásica también tenía reparos con este lado más festivo, lúdico, Bloco Rosa, etcétera. Con esas herramientas que identificaban, por ejemplo, como tú, la música, la calle...

D: Sí, frívolas. Sí, nosotros esto lo identificábamos como *movimentismo*, para referirnos a movimientos que no tenían otro fin que el puro movimiento y que parecían renunciar a horizontes políticos claros, a estructuras asociativas estables, a discursos fuertes.

G: ¿Había pasado algo similar a Las Agencias en otros lugares? ¿Tienes conocimiento de otras experiencias?

N: Que yo sepa, no.

G: Fue algo bien específico, lo que ocurre aquí.

D: Pero la gente de la Fiambrera venía de Madrid, habían hecho cosas similares en Sevilla. ¿Quién eran los colectivos que concurrían ahí?

G: Pero, las acciones anteriores de La Fiambrera, no eran vinculadas a una institución.

N: Un punto de ruptura fuerte era que sí se habían dado experiencias relacionadas con instituciones, pero no con un nivel de movilización que puso incluso el museo en un apretón a la hora de venderlo públicamente. No sólo porque el museo tuviese problemas en defender ese tipo de apuestas, que sí, que también. Nuestra relación con el museo también era, digamos, no sabíamos cómo relacionarnos con un museo, son dos mundos distintos, dos lenguajes distintos, dos agendas distintas. Yo creo que sí, se produce una tensión de la institución, que hay recortes de prensa y todo. De hecho hace poco tiré un archivo, me mude de casa, tenía de todo, fotos de prensa, pero Marcelo tiene.

De hecho, me recuerdo de una noticia que decía: “La delegada del Gobierno en Barcelona acusa la campaña de desprestigio de la policía”, porque hubo una carga en la plaza Cataluña, entonces la policía pues cargó contra todo el mundo, los periodistas y no sé qué, y hubo como protestas, entonces era: “ha sido una campaña de desprestigio de la policía organizada entre otros por el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona”, entonces era un museo haciendo la “pela” en contra de la policía, no se entiende,

entonces era, había un nivel de conflicto de tensión de la institución fuerte. Yo creo en este momento. De hecho no duró mucho la experiencia, un año.

D: Pero, de hecho, Manuel Borja y Jorge Ribalta y esta gente, estaban por este tema. De hecho Jorge se conformaba como el teórico de toda esta historia... ¿Era así? ¿Os reunisteis con ellos?

N: Habían reuniones periódicas con ellos -Jorge Ribalta, Manuel Borja-, no sé si cada semana, pero cada cierto tiempo, sí.

D: Pero Jorge apostó claramente por lo que se llamaba la nueva institucionalización, o algo por el estilo.

N: La nueva institucionalidad. Sí, de hecho Manolo en el Reina Sofía sigue haciendo, no cosas exactamente de este tipo, pero sí, sigue vinculado a lo político, por ejemplo, a la Fundación.

G: Sigue siendo actual el trabajo que han hecho ellos, ¿no?

N: Sí. De hecho hace poco leí un texto de Beatriz Preciado que lo que venía a decir es: “para salvar el museo en época de crisis parece que hay que hacer espectáculo, ¿no? Las exposiciones de Bjork en el MOMA y etcétera, y tal... El papel del museo no tiene que ser eso, si el museo va ser espectáculo es mejor cerrar el museo”.

G: Es interesante porque por un lado el MACBA se había inaugurado recientemente, era parte de un proceso de gentrificación y hace en aquel momento un programa legítimo para la sociedad en aquel momento. Actualmente, desde mi punto de vista, con excepción del PEI en el cual participa gente muy contestataria, es un museo “desactivado” en el sentido de ofrecer algo legítimo a su entorno.

N: Digamos que este tipo de experiencias eran difícil de legitimarlas desde el punto de vista institucional. Porque eran inauditas, no había un cuerpo teórico que reivindicase eso en términos más de academia o de institución, aunque empezaba, era incipiente, ni era fácil explicar en términos institucionales, ni era fácil de explicar a los movimientos sociales una experiencia que tuviese como punto de partida o que dialogase como precedente. Entonces, era como que entre medio de dos mundos, que no acabó de funcionar ni en uno, ni en otro. Salieron muchas cosas, manifestaciones, organización, muchísimas cosas pasaron por el local que nos cedió el MACBA, que estaba ahí, estaba aquí detrás...un local que nos cedió el MACBA. Muchísimas cosas de movilizaciones de la época salieron de ahí. Entonces, funcionó en términos de experiencia crítica institucional, en términos de cómo explicar eso políticamente a las instituciones de Barcelona impulsada por la parte de los movimientos sociales no encajaba, era algo inaudito.

G: Explica un poco más cómo fue que entraste a participar en Las Agencias.

N: En realidad era un espacio súper abierto, tú podrías pasar allí en cualquier momento del día, y era muy fácil vincularse. Eso era otra cosa que decíamos que era diferente de partidos y etcétera, que exigen como un compromiso mucho más fuerte a nivel identitario también, ¿no? Ese era un espacio como que más abierto, había muchas formas de vincularse: había fotografía, talleres, cursos, asambleas de todo tipo, Indymedia, había un archivo de video, era un espacio bastante grande. Había el proyecto Prêt-à-Revolver que era ese de corte de los trajes, había muchas maneras de vincularse entonces... Y era totalmente abierto. Tú ibas allí: “yo quiero trabajar en eso”... Yo me vinculé porque mi idea era hacer una documental sobre el tema y entonces empecé a grabarlo todo y acabé metida.

Había otro proyecto que era interesante que se llamaba Agencia Espacial, pero que al final acabó comprando un autobús y lo convierte en un espacio móvil.

Leo tiene todo lo que he grabado, incluso hay un archivo que le pasé que él no me devolvió. Allí hay todo. Hay entrevistas. Él hizo un documental con algo de eso, creo...

N: ¿Has hablado con Leo ya?

G: No. Eres la primera.

N: Porque él tiene todo más fresco, él da charlas sobre el tema, porque hay cosas que ya no me acuerdo, y no tengo mucho en la cabeza esto... Hace trece años que pasó...

G: Pero, cómo formación política, ¿para ti ha sido importante?

N: Sí, claro, o sea para vincularse a cosas políticas cuando antes no estabas metido en nada era muy fácil también, pero está el lado lúdico, más creativo y tal. Conectaba, digamos, con esa capa social más de clases medias, clase creativa.

G: Una pregunta, me parece que hay un giro, muchas personas que se dedicaban al activismo ahora se están dirigiendo a la política de partidos, ¿no? ¿En qué cosas sí el activismo es una herramienta de acción y dónde no alcanza?

N: El 15M supuso un corte. De repente, manifestaciones que eran consideradas minoritarias son asumidas por una mayoría de la población. Hay un nivel de demanda social y de contestación muy elevado, y mucha gente que está involucrada en procesos como por ejemplo la PAH, que habla de un concepto que es “el techo de cristal de los movimientos sociales”. Es una metáfora para indicar que en este momento tú puedes tener una gran movilización social, por ejemplo la ILP (Iniciativa Legislativa Popular) de la PAH, recogió un millón y medio de firmas para aprobarse, tenía un apoyo de la

población de entre el 80% y el 90% siguió todo el proceso que se supone que está recogido en la constitución para cambiar una legislación y sin embargo, fue simplemente rechazada en el parlamento.

Ante eso, gente que estaba involucrada en estos procesos dice: bueno el contexto ha cambiado, de repente nuestras demandas son mayoritarias, pero las instituciones bloquean las demandas populares. Hay que llegar a las instituciones y cambiarlas, este es un poco... por un lado, este es un contexto de oportunidad. Y por otro hay... un techo de cristal: es la única manera de incidir en ciertas políticas, por esto el sentido de oportunidad de lanzarse al ámbito institucional.

G: También está la sensación de que vas a las manifestaciones pero estas no reverberan en el Gobierno.

N: No sé si antes reverberaban más, probablemente menos...

D: Realmente, ¿Alguien creía en aquel contexto en una impugnación frontal del capitalismo, del orden mundial o de lo que fuera, a partir únicamente de la acción artística?

N: No, evidentemente que no, nadie se pensaba esto.

D: Pero en cambio, claro, de hecho la tradición del arte político simplemente era vincularle a lo que llamamos la agitación y propaganda, a servicio de sindicatos y partidos, de hecho, que se autonomizase, por así decirlo, ¿Era contemplado como hecho inevitable y natural?

N: ¿Qué se autonomizase qué?

D: El que hubiera una acción artística que actuara autónomamente al margen de lo que serían proyectos políticos concretos de que había hecho Brecht, por ejemplo, ya que hablamos de él.

N: Lo que pasa es que la situación del principios siglo XX y la situación del principios del siglo XXI políticamente no es igual, se ha producido la emergencia de los movimientos sociales a partir 1968, en los 1970 surgen nuevas demandas sociales articuladas en torno a la raza, demandas sociales más próximas de lo que hemos llamado movimientos, y lo que hay es una creación artística que está al servicio de movilizaciones sociales que en este momento son las que, por así decirlo, vehiculan el descontento popular.

D: Sí, tenían otro nombre, movimientos de masas, pero sí, siempre ha existido movimientos sociales. También, quizá es la cuestión de su autonomización el hecho de que, realmente, actuaran por su cuenta, al margen de lo que suponía la correa orgánica de los partidos, eso es lo que lo caracteriza.

D: Oye, ¿Y cómo interpretas la evolución que han seguido este tipo de perspectivas, que es lo que explica en buena parte todo lo que fue este ambiente del arte activista que ha acabado optando por posiciones políticas más o menos explícitas?

N: Es lo que estábamos hablando. El importante no es el arte activista aquí. El importante es un contexto social, unas movilizaciones sociales y un arte que, así como el escritor Walter Benjamín se pone al servicio de la Revolución Soviética, estos supuestamente artistas se ponen a servicio de las movilizaciones sociales de los principios del siglo XXI en Cataluña, o en España, son el movimiento antiglobalización, la contestación en contra el orden neoliberal, a una serie de marginaciones que se han producido en el planeta, el horizonte de emancipación ya no es el comunismo, el socialismo, es otra cosa que tampoco sabemos muy bien lo que es pero es, precisamente,

como no hay un horizonte, se contempla la autonomía. Por ahí los zapatistas no creen en tomar el poder, sino en generar un orden propio paralelo y aquí se produce algo similar.

También, aquí el contexto es diferente, y el contexto ha vuelto a cambiar, se ha producido el 15M, una sujeción masiva de unas demandas que antes eran minoritarias y hay como una necesidad también de intervenir por un lado, el contexto de oportunidad y por otro lado lo que llamamos el techo de cristal de las movilizaciones. Y es que los mecanismos, por lo menos en el estado español, los mecanismos por los cuales se establecen las demandas sociales a las instituciones, están bloqueados por un régimen que establece en el 1978 una constitución que tiene determinados objetivos, y en parte se traduce en una democracia fallida, por así decirlo, uno de los ejemplos que poníamos es que es una democracia en la cual no pueda haber Iniciativas Legislativas Populares, un mecanismo insuficientemente regulado, con este ejemplo de la PAH, que no consigue aprobar la ley aún que tiene el apoyo mayoritario de la población. Gente que está involucrada en este tipo de procesos dice: “es que hay que cambiar las instituciones, no basta con hacer demandas que no van a ser atendidas.”

D: Y tú no crees que movimientos como la PAH, o incluso el propio 15M adoptan estilos de acción que deben mucho al arte activista y al papel que otorgan a la performance. ¿En el caso del 15M no se podía hablar casi de una súper producción activista?

N: ¡Es que era mucho menos sofisticado de lo que nosotros intentábamos hacer! Era mucho más espontáneo, mucho más ciudadano, en el sentido de que la mayor parte de la gente no estaba militando antes, entonces tenían unas formas de hacer como muy frescas, era masivamente gente no politizada y esto es quizá lo que lo diferencia. O sea, lo que se contemplaba en la parte artística era una manera de intervenir.

Si los movimientos sociales tales como se han configurado después de los 1970, tenían una necesidad de incidir en las agendas comunicativas sobre todo y a través de ahí vas a conseguir transformaciones sociales, aunque también, no siempre, se ponía el

horizonte, sino que el horizonte era generar unas nuevas formas de vida, como que cambiando el ámbito cultural se van a producir transformaciones sociales más importantes, esto es una discusión que se lleva todo el tiempo, ¿no? Mucha gente dice: “cambiar la institución no es suficiente, hay que cambiar las formas de relacionarse, las formas de vida, la cultura y ahí te citan [Antonio] Gramsci.

D: Tú antes has mencionado que esta historia tiene que ver relativamente con el movimiento okupa, que incluso llegó a empuñar ciertas iniciativas para-institucionales. Pero, en cambio, no sé si esto te compromete, pero yo te recuerdo en Miles.

N: Pero precisamente Miles es una okupación que se supone que no es identitaria, que se supone que, culturalmente, no sé porque, por así decirlo, es un poco distinta de la okupación...

D: Yo la gente que conozco del 15M, yo la había visto antes en Miles, incluso Ada.

N: Claro, yo no sé, igual esto es en Cataluña, pero el 15M es mucho más que Cataluña. Igual sí, en Cataluña era más militante, no lo sé.

D: La PAH descende de Miles de Viviendas, de Conservas, del V de Vivienda. O de aquello que había detrás de la comisaria de Vía Layetana, no me recuerdo lo que era.

N: Magdalenes

D: Sí. O sea, que de una forma u otra, había una participación de una parte al menos del movimiento okupa. Entendido que, al efecto, no podría ser reducido a una unidad.

N: Pero el movimiento okupa echa a la gente de Magdalenes por no ser suficiente del movimiento okupa. Por interpelar, porque Magdalenes es una okupación que pide al Ayuntamiento la cesión del espacio, entonces esto se considera un anatema en el movimiento okupa, esta relación con la institución, y por eso precisamente se les expulsa.

D: En Can Vies también hay una negociación con el Ayuntamiento. Can Batlló.

N: Se ha producido por ello, en parte por la apertura de estos últimos años, se ha producido como experimentos, se está moviendo la institución y se está moviendo las movilizaciones. Las movilizaciones se mueven en el sentido que se convierten en más masivas, consiguen que gente que no está muy implicada en política se sume a las reivindicaciones, y luego las instituciones, el ayuntamiento de Barcelona que está gobernado por CIU, que es liberal, asume modelos de gestión institucional que pasan, por así decirlo, a una nueva concesión de la gobernanza metropolitana, que basado en un discurso que es el de la innovación social, la “Smart City”, la “emprenedoria social”... el ejemplo es el Pla Buits Urbans, lo que dice el ayuntamiento es: estamos en una situación de crisis que ha hecho bajar el sector inmobiliario que está parado. Entonces, tenemos espacios que están vacíos, y tampoco podemos dar a los ciudadanos los servicios que reclaman, que necesitan, porque no tenemos financiación. ¿Qué hacen? Ceden espacios a la autogestión ciudadana. Entonces, por un lado, los ciudadanos se auto-dotan de los derechos/necesidades que tienen, por otro lado el Ayuntamiento gestiona mientras tanto, que ellos entienden que la crisis es temporal y por esto cede el espacio un tiempo. Este programa es como un ejemplo de que la institución tiene formas de comprender el social que han cambiado desde el 2000.

D: A principios del 2000 está clarísimo que el estilo, el que hemos vivido como el estilo activista, impregna en buena medida la acción de todos los movimientos

sociales. Se me ocurre en 2004 en relación al tema de la Paterada o incluso la invasión de Indra. Básicamente, está claro que el arte activista es capaz de prestar formas de acción, técnicas de acción, prácticas de acción que orientan en buena parte la acción de los movimientos sociales.

N: Yo diría que es al revés, que las prácticas de los movimientos sociales pueden orientar cierta práctica artística. Estas prácticas las puede considerar artísticas pero en sí no están circulando en el espacio del arte, la industria artística o el espacio museístico, son autónomas.

D. A nosotros nos interesa particularmente un caso que tú conoces más o menos de cerca, que es el caso de Ariadna Pi, que es un grupo que más o menos tiene unas ciertas pretensiones de ir buscando, que más o menos se parece a este tipo de voluntad activista y al tiempo creativa, llámalo cómo quieras, que emplea elementos tomados de la performance artística o de la fiesta, que actúa durante un tiempo en el entorno del V de Vivienda, pero que en un determinado momento se disuelve porque se descubre formando parte de una exposición en el CCCB que comisariaba Martí Perán.

N: ¿En el CCCB o en el MACBA?

D: Post it City.

N: ¡Ah! ...

D: ¿Entonces tú no crees que de repente esta perspectiva de acciones creativas y tal haya podido desactivar el poder potencial cuestionador que haya podido tener el arte activista? Al fin y el cabo, en tanto que es cultural y por tanto no es social, esta distinción es importante, podía ser perfectamente convertido en una oferta de ciudad, en una cierta imagen pública, de creatividad, que requería incluso sus dosis de acidez

política. ¿Tú no crees que este peligro siempre ha acechado el conjunto del arte activista?

N: No es una pregunta fácil.

D: En todo lo que pasó en Génova por ejemplo. El contraste entre el Tutti Bianchi y el Bloque Negro.

N: No hay ningún contraste, porque los masacraron por igual al Bloque Negro y a los Tutti Bianchi.

D: Los malos eran los negros, como es previsible.

N: No. Los malos eran todos. Porque masacraron hasta los que tenían manos blancas que estaban sentados así en la calle. O sea, precisamente, Génova es el ejemplo de que, de justo lo contrario.

D: La opción política finalmente es la prueba de una ambición no saciada de lo que fue el movimiento antiglobalización

N: Me preguntas mucho y no me dejas contestar.

D: Perdona.

[Risas]

N: Lo qué no sé es si es una pregunta que sirve para esta investigación. O sea, el discurso de la reapropiación o tal... Yo creo que preguntarse si exponer en el museo

unos carteles diseñado en Las Agencias en un determinado periodo, si esto desactiva las cosas que se pusieron en marcha, a mí no me parece una pregunta súper interesante.

Si la pregunta es: ¿Si exponen en el museo los carteles diseñados por ejemplo por Las Agencias en un determinado periodo, si esto desactiva las cosas que se pusieron en marcha? Tengo la respuesta muy clara: Es ¡no! La institución tiene una forma de legitimarse, hay como un ámbito, es cierto, que, bueno, esto no lo debía decir [risas]... Digamos que para la carrera de los directores de museo significarse dentro del ámbito museístico internacional apostando por algo que compite en el campo de la innovación... O sea: ¿Qué museo creemos que es el mejor? ¿El que está a servicio de la sociedad? Esto compite con la idea de museo espectáculo de Beatriz Preciado. Es cierto que nosotros pensamos que el museo tiene que estar al servicio de la sociedad, pero al mismo tiempo esto genera un campo de innovación dentro del campo del Arte, que, digamos, da puntos a la gente que apuesta por algo que es una capa de radicalidad que se puede rentabilizar en términos de capital simbólico de ciertas personas que apuestan por esto... esto es innegable... Pero tampoco anula la parte... bueno, para mí, los museos no deberían existir, deberían convertirse en otra cosa, centros de enseñanza o lo que sea.

A ver, no, no lo sé. La discusión para nosotros ha sido todo el tiempo hasta qué punto considerar la institución un campo de lucha válido, o sea, todo que se hace en la calle, todo en que se apoyaba la movilización social, que se formaba parte de la movilización, esto tiene sentido en sí mismo, esto suma, ¿no?

La pregunta en esta época creíamos era que era importante tensionar el mundo del Arte para legitimar que ciertas prácticas entrasen en el mundo del arte, fuesen financiadas, fueran legitimadas, etcétera... Al mismo tiempo que te escudabas en el hecho de que “nosotros somos artistas”: no nos pueden reprimir, digamos... creíamos que era una forma de escudarnos....

Ahora yo te diría que no tiene ningún interés intervenir en la institución artística, tensionarla, etcétera... Luchar para que sea de otra manera. Yo creo que nuestra experiencia en todos estos años demuestra, y en reflexiones que estamos teniendo últimamente en el espacio que formo parte, que es el de la Fundación de los Comunes,

en este sentido generalizado yo diría que no vale la pena trabajar para transformar la institución.

G: ¿Por qué no logras transformarla? ¿Por qué hoy día no vale la pena intentar transformarla?

N: Por un lado cualquier esfuerzo que pongas ahí dentro produce muy poco, sin embargo en otros ámbitos de lucha produce mucho más. Por otro lado luchar para que el museo sea diferente, sí que tiene que ver con lo que dice Manuel, y es que la institución rentabiliza esto simbólicamente. Es muy difícil que las luchas dentro del museo, aunque estuvieran ligadas con las condiciones de trabajo, los trabajadores de los museos... A no ser que realmente con cosas muy relacionadas con las relaciones sociales de producción, yo creo que...

G: cuando dices que el museo no es el espacio para las luchas sociales, ¿cuáles son estos otros espacios, estas otras instituciones?

N: O se toma las instituciones, como se está viendo ahora, esta sería otra discusión: cómo, en qué condiciones, para qué. O tomas otros espacios, no lo sé, la prensa, la calle.

Agradecemos a Nuria Vila Alabao y nos despedimos.

Entrevistada: Simona Levi (S)
Entrevistadora: Gisele Freyberger (G)
Fecha: 29/03/2016

G: La investigación empieza en 1992 con las olimpiadas. Más o menos la época en qué llegaste a Barcelona, ¿no?

S: Yo llegué en los noventa, deo Italia, porque vengo, que era una ciudad muy triste –Turín- porque se desmantelaba la Fiat, que era lo que daba de comer a toda la gente. Vengo de un ambiente de okupas muy creativos, muy rebeldes, que me han enseñado mucho. Muy rebeldes y muy desesperados también. Muchos de ellos se han muerto de heroína entremedio en Italia. Muchos de ellos están okupando todavía en esta ciudad de Italia, que es una ciudad muy dura. Yo, a ellos, les debo mucho. Aprendí mucho con ellos. Bueno, tenía 18 años. Ellos para mí son héroes, también porque se han quedado en este sitio tan duro. Yo tuve posibilidad de irme. Me fui a Francia, luego estuve un poco por Europa, Suiza, trabajando, luego me fui a estudiar teatro y luego me fui a Suiza con una compañía, luego a Inglaterra con otra compañía.

Luego tuve un novio violento. Violento, me pegó una vez. Me pegó una segunda vez. La primera pensé que era un error. La segunda empecé a ver que no era un error, porque iba a ser una costumbre, y le dije que me quería separar, y él me dijo que no podía ir a ningún lado porque era su mujer, entonces entendí que tenía que ir lejos. Entonces, me vine a Barcelona.

Porque aquí tenía una persona que conocía, una amiga de la escuela de teatro de París, y así llego a Barcelona. Como hacía teatro, busco casa, y busco un local. Es así como encuentro la sala Conservas. Porque ha sido mi casa durante siete años, y el local también. Entonces, ahí empezamos a hacer actividades culturales en plan ensayos, aquí era una época que había mucho la Fura dels Baus y yo hacía algo un poco diferente. Empezaba a existir gente que hacía algo un poco diferente. Entonces, en este sitio que es muy pequeñito comenzaron unos ciclos que se llamaban Comic Comer que se hicieron

muy famosos. Porque también tenían este rollo de autoproducción y que se cenaba también. Con la cena se pagaba a la gente, aquí normalmente las cosas *underground* nadie cobraba ni nada. Era todo muy así. Entonces, este sitio se volvió un sitio de referencia de teatro, etcétera.

Al mismo tiempo, he vivido mitad en Holanda, en una okupa muy grande básicamente de artistas. También allí aprendí mucho. Éramos básicamente setenta, ochenta personas en pleno Ámsterdam. Entonces, de todo esto aprendí mucho y empecé a hacer mis obras de teatro.

Hice dos bastante feministas como temas, *FEMINA EX-MACHINA* (2000) y *Non LAVOREREMO MAI*. Como se hizo conocido, yo buscaba un sitio más grande, empecé a entrar en el CCCB, entonces se transformó lo que era Comic Comer en Inn Motion. Mis espectáculos, tuve el premio FAD revelación, fue como artista revelación, directora revelación etcétera, de cosas así, alternativas, diferentes.

Así empecé mezclando la autogestión, la relación con las instituciones, el “*hackeo*” de las instituciones para llevar cosas que discutan un poco el establecido tanto desde el punto de vista del arte como del pensamiento. Siempre he hecho cosas de tipo político. Pero yo estaba un poco perdida en el nivel político. Porque yo venía de formas políticas mucho más creativas, muy relacionadas con la okupación, a estas cosas que llevo, digo, más situacionistas, para entendernos, el arte como una herramienta muy cotidiana, tu vida como una obra de arte, todo esto muy mezclado.

Aquí yo no he hecho nunca, con la primera fase del movimiento okupa, aquí. Que era un movimiento mucho más de resistencia, mucho más radical, duro de connotación. Yo no me encontraba, entonces no encontraba mucho, creo que ha revolucionado bastante el medio artístico, pero en el ámbito político, los primeros diez años, porque también he vivido en muchos otros países, entonces no conectaba mucho.

Hasta que encontré Las Agencias, con Las Agencias realmente conecté. Esta idea del “*hackeo*” de las instituciones. El segundo año de mi festival [Inn Montion] en el CCCB, o sea cuando había trasladado el festival pequeñito y se había vuelto grande, había pasado de tener un aforo de sesenta personas, a mil. Enseguida, por decirte que era

muy conocido mi local. El primer año, de pasar de este formato al museo, tuvo esto, mil personas, tres días tres mil, o sea muy grande. O sea, este aspecto lo tenía bien, el otro, muy flojo, o sea con Las Agencias conecté con gente que hacía discurso político, pero también con el uso del arte, entonces fue para mí una influencia y un cambio muy importante. Y nada... Esto es como llegué...Y a partir de ahí la liamos de todos los colores.

No sé si contarlos cronológicamente.

G: Sí, cronológicamente.

Entonces, yo hacía el festival y espectáculos a la vez, el primero de 2000 a 2002 FÉMINA EX-MACHINA, que era un espectáculo de teatro físico sobre temas de mujeres, muy cómico, siempre uso mucho el humor. Además con un uso del teatro totalmente, o sea, había agua en la escena, el teatro era del revés, usaba cosas que aparecían, o sea, he arrebatado bastante los espacios convencionales. Y al mismo tiempo, en medio de esto, empiezo con los festivales grandes. Entonces siempre estaba intercalando los festivales en el que el concepto era arte de transformación, arte aplicada, arte político o en todo caso, o que fuera solo *clown* o cómicos, etcétera, de innovación sobre el uso de la tecnología...

Yo nunca he tenido el chip de la innovación, pero sí del artista como un servidor de la comunicación y no como un ególatra. O sea, al servicio de la transformación aunque fuera sólo del medio artístico.

Inn Motion ha sido muy importante porque ha traído cosas muy punteras que se han hecho muy famosas: desde Rodrigo García, La Ribot, o sea, gente que luego se hizo muy famosa, un poco icónica, que se ha vuelto un poco de museo. Pero que han sacudido bastante el lenguaje, la profesión y la escena del festival que se venía a cenar y que había debates también mezclado con cosas divertidas. Yo siempre he pensado que el público tiene que recibir en las tripas, no solo en la cabeza, entonces la adrenalina que te da la risa es luego lo que el público se lleva a casa para actuar.

Entonces, intercalando los festivales. En el segundo festival (2002) estuvo Yomango, que fue cuando Yomango mangaron el vestido, entonces el festival tuvo que dar razones a la Mango, hacemos gamberradas... entonces el festival duró...

Luego en 2004 no se hizo el festival, que era el Fórum de la Cultura, porque no quería el dinero del Fórum de la Cultura. Entonces se suspendió, este año no se hizo.

Hicimos todas las acciones que supongo que te han contado ya. Fue un momento muy bonito de ebullición. Confluimos muchos colectivos alrededor. Entonces, Conservas, desde que yo lo tengo, que ha sido mi casa y tal. Ha sido un centro importante para hacer estas cosas. Por ejemplo en el mapa en contra del Fórum. Muchas reuniones se hicieron allí. Y ahora con los Indignados, los indignados de Barcelona se organizaron allí. El 15M de Barcelona se preparó todo en mi local, o sea, mi local pequeñajo en el centro de Barcelona que tú has visto, siempre ha sido un centro para el arte de acción.

Entonces en 2004 trabajamos, fue un momento muy bonito, porque alrededor del proyecto del mapa, también de otras cosas, pero concretamente el proyecto del mapa, que era el mapa contra el Fórum.

G: Todavía no me han hablado de este acontecimiento.

S: ¡Ah! Eso es vital. No has visto tampoco el ataque al Fórum por el mar.

G: Sí. He visto el vídeo.

S: El mapa fue un hilo de conexión de muchos colectivos, hicimos un mapa de Barcelona de la gente que patrocinaba el Fórum que se titulaba Qué es realmente el Fórum. O sea, qué es que realmente se promocionaba en la ciudad. Había Indra, fábrica de armas: hicimos también una ocupación de Indra, esto estaba organizado más por los okupas. Construimos todos juntos este mapa que duró muchísimo (cinco meses de trabajo) pero sirvió para que cada colectivo... Los anti militaristas portaron información

para hacer el mapa, cada colectivo aportaba su material, los okupas su material e hicimos un mapa que es muy chulo. Un mapa que luego se daba en cada acción. Cuando se okupó Indra se daba este mapa como explicación.

En la Paterada hay una escena, no sé si has visto el video, que a la gente en la playa se les reparte el mapa.

Entonces, esto, las acciones en contra del Fórum, luego retomé el Festival, mi nuevo espectáculo que hice en el Mercat de las Flors y luego el Festival se volvió bienal. 2005, 2007, hasta 2009 lo hice.

Luego en 2005 había aquí la ordenanza cívica y lo que hicimos como conservas en aquel entonces eran unos cuestionarios que se daban en la calle para explicar la ordenanza cívica, pero en plan como si fuéramos del Ayuntamiento, pero claramente no, en plan una caricatura del Ayuntamiento y haciendo preguntas y las preguntas servían a entender el real objetivo de la ordenanza. Preguntas muy cómicas. Por ejemplo sobre la prostitución.... Ahora no me recuerdo bien como eran las preguntas, pero esto era una cosa que he comenzado a hacer sistemáticamente, coger leyes, transformarlas en piezas cómicas y explicarlas punto por punto y los puntos chungos haces preguntas absurdas para explicar... Entonces en la época de la Ordenanza hacíamos mucho este cuestionario en las calles, esto creaba un corrillo porque la gente se divertía, eran preguntas muy divertidas, pero sabían explicar la ordenanza.

En 2006, fue toda la época del V de Vivienda. Entonces en el V de vivienda la parte creativa era muy importante y hacíamos estos cuestionarios para explicar el tema de la vivienda en las “manis”. En todo, en el V de Vivienda el Leo tiene mucho que ver... En V de vivienda confluimos Las Agencias, creativos y gente de lo más normal que se politizaba. Nos encontrábamos primero en la plaza del Rey, luego en un local, luego en la Okupa de Magdalenes, ahí también estaba Ada Colau.

Hubo tres Miles de Viviendas: en la calle Cerdeña, en la calle Magdalenes y en la Barceloneta. No sé si era este el orden, fueron estos tres.

Con esta gente que era más afín con mi manera de pensar, aunque yo ya no okupé aquí, okupé en otros países, aquí no.

Yo soy soldadora, entonces he soldado, entonces he soldado cosas, he participado activamente en las asambleas.

Entonces en 2006 está todo lo de V de Vivienda que para mí tiene un peso muy grande que aquí el tema de Las Agencias y Antiglobalización y toda esta gente, esta dimensión más creativa que han aportado a Barcelona fue muy importante desde el *slogan*: “No tendrás casa en la puta vida”, la estética muy cuidada, las webs, siempre muy cuidada, la ironía, las acciones. Todas las manis con acciones divertidas. Ahí yo me envolví mucho.

A partir de V de Vivienda sigue habiendo okupa, pero el movimiento okupa se ha politizado de una forma diferente más relacionado al movimiento global del tema de la vivienda y luego al 15M, digamos que ha tenido varias mutaciones. Yo lo que he conocido aquí había este primero más relacionado a la Kasa de la Muntanya, aquella época, que era más duro, o sea, interesante, pero que no hacía ningún tipo de concesión con el sistema. Luego, yo me identifico más con un discurso quizá más pragmático con la realidad, hay que mediar, no hay que marginalizarse, porque lo que quiere el sistema es que te marginalices... quizá forzar a que te echen, pero no marginalizarse tú... Entonces, hay que estar muy bien integrados, si acaso forzar a que te echen, pero no irte tú. Entonces me identificaba más con esta segunda fase la del Miles de Viviendas, etcétera...

G: Cuando dices un movimiento duro, ¿quieres decir un movimiento no artístico?

S: Sí, creo que era más un movimiento anarquista, bueno, no solo anarquista. Pero para mí la risa es muy importante. Dicen que no se debe frivolar las condiciones duras, y yo conozco muy bien las condiciones duras de la sociedad, pero pienso que es un error solo mostrar el lado oscuro. Para mí la energía no lo da solo la rabia, lo da también la pasión y la pasión para mí no es solo destructiva, para mí. La arte, la función que tiene, es dar la herramienta para canalizar energías constructivas. Entonces no me

identifico yo mucho con esta parte del movimiento. Pero siempre ha habido mucho respeto mutuo entre nosotros.

Luego estamos, V de Vivienda, es para mí, da una salida muy creativa, le da una potencia brutal, yo creo que ha aguantado un año medio. Y creo que ha aguantado porque tenía mucha connotación artística, mucha creatividad. Entonces después de V de Vivienda que acaba más o menos por culpa de la Chacón, [Carme Chacón, ministra de Vivienda] que nunca se lo perdonaremos, porque la Chacón pone el cheque para los jóvenes, te da 300 euros más para ayudar a seguir con la burbuja. Entonces la gente se desmovilizó mucho.

G: No entiendo...

S: Porque toda la gente que venía a las manis, que era gente no politizada, o sea, politizada en el sentido sano del término, gente que tenía unas reivindicaciones, y era mucha gente bastante joven, entonces puso 300 euros de cheque a todos los jóvenes que alquilaran o compraran, entonces esto desmovilizó completamente el movimiento.

Antes de esto también hay que decir que estaba el movimiento No a la Guerra, que es muy importante con todo lo de los atentados. Es muy importante por el tema del: “¡Pásalo!”. Se empiezan a utilizar herramientas digitales para la organización pasando, ponteando completamente los medios de comunicación, yo pienso que es por esto que luego aquí ha habido el 15M, es por esta experiencia tan fuerte. Que toda una sociedad se da cuenta que todo el mundo le está mintiendo, que todas sus referencias institucionales le están mintiendo y el que no le miente es su vecino, que le manda un mensajito. O sea, es de ahí que en España hemos desarrollado esta confianza en las redes de redes.

Entonces mucha creatividad se hacía en las okupaciones. Els Espais Aliberats, ¿te han explicado?, eran Els Espais en contra de la guerra, que eran okupaciones...

G: No, esto no me lo han explicado.

S: Pues esto en el año de la guerra, que era ¿2003? Hicimos los Espais Alliberats contra la Guerra, que eran okupaciones, espacios donde se organizaban las manis en contra de la guerra, espacios de debate y etcétera, esto fue precursor de V de Vivienda, ahí se empezaron a hacer conexiones de gente que luego nos reencontramos en V de Vivienda.

G: ¿Dónde eran estos espacios?

S: Eran en varios sitios, uno en calle Aviñón, otro en la plaza del Pi, cuando nos echaban íbamos a otro. Eran okupaciones que ahí se creaban un espacio social, ahí en el centro, para el No a la Guerra, para protestar en contra del gobierno que nos mandaba a la guerra y todo esto.

G: Los espacios de las okupaciones, sin una institución por detrás, estos espacios libres, ¿son fundamentales para la politización?

S: Yo creo que son épocas diferentes pero yo creo que es fantástico todo lo que está pasando, yo soy muy positiva, pero son épocas, y son adaptaciones de los movimientos, en aquella época aquí había un movimiento okupa fuerte y luego había esta otra forma de pensamiento más cooperativo, más politizado como Ariadna Pi, o como Las Agencias, pero también La Oficina, ¿ya te han hablado de la “ofi”? Pero esto es más pensamiento, pensamiento.

Luego había los más “*freak*” creativos, luego yo era más suelta, Las Agencias y los okupas y esto confluye bastante en estos espacios en que también se reconcilia un poco en la antiglobalización, reconcilia no, une un poco estas familias diferentes.

Luego, después de V de Vivienda hay estos tres años en que se gesta.... pero V de Vivienda fue muy creativo, okupamos Ikea con todos en pijamas, luego una persona okupó un programa de tele muy tocho, hicimos un grito.... veíamos que las manis

mermaban y entonces hemos hecho una concentración con un, o sea, hicimos la concentración en lugar de una mani, muy bien pensado, con acciones, supo muy bien utilizar las oportunidades sin caer en el cliché de una mani, fue muy, muy creativo, entonces de ahí empezamos cada uno con sus diferentes nortes, ahí se fundó la PAH, cada uno...

Nosotros hicimos antes con lo del Festival un Bassibus, un giro en Bus por la especulación, esto lo montamos yo y Ada, que hoy es la alcaldesa, o sea yo lo monté con Leo Bassi y Ada se integró al grupo y era la documentalista, era la que hacía las investigaciones, yo hacía la parte creativa y Leo Bassi actuaba. Sobre una idea de Leo Bassi, ya lo había hecho en Madrid, o sea, muchas cosas.

G: ¿Cómo era el Bassibus?

S: Es un bus. Hicimos primero la investigación con Ada. Era un bus a la especulación de Barcelona. Como un viaje turístico. Y era tanto los sitios que echaban a la gente y cómo la echaban, pero también cómo vivían los especuladores. Ir a ver sus villas, qué tipo... o sea, un viaje a todo lo que representaba la especulación en Barcelona.

Yo desarrollé a partir de ahí, luego para mí, internet, para mí el 15M ha sido el top de todo esto, y yo tengo dos textos que creo que son bastante importantes sobre todo eso, sobre el importante del uso de la acción creativa, del “*hackear*” el lenguaje, de todo eso, que para mí es el que yo ahora estoy defendiendo mucho, que es, que yo creo que todavía le falta al discurso más... más capacidad de transformación, ¿Eh? Por eso que hemos caído en el populismo con Podemos, con toda esta gente, porque el populismo es muy fuerte, la televisión, todo eso son figuras televisivas que hacen discursos simples que te vuelven a echar a la adolescencia como ciudadano, porque el gran líder dice la frase bonita y te vuelve a mandar a casa. Y yo creo que el arte, lo que nos estaba es sacando a cada uno su creatividad, su capacidad, entonces su valía, cada uno tenía su rol, para mí es un poder, un instrumento utilizado así, empoderante y democratizador. Y si no, estamos simplemente reproduciendo el mismo esquema. Y entonces he escrito

estos textos y son los cursos que nosotros damos, se llama Radical Community Manager, son maneras de utilizar las redes de forma más creativa y más empoderante.

G: Participas en alguna comisión anti corrupción o algo así, ¿no?

S: Es que esto es mucho después de cuando acabas tu tesis. Esto es después del 15M.

G: Es que esto todo me pareció muy interesante. ¿Y el EXGAE?

S: ¡Hostia! Me he olvidado toda esta parte.

En 2008 estaba haciendo todos estos cuestionarios y hacía mi último espectáculo, que se llamaba Realidades Avanzadas. Entonces ya estaba metida en temas de cultura libre, pero más así, por ejemplo, el espectáculo era con Creative Commons, más como usuaria y como herramienta, bueno, y me censuran a uno de los videos alegando copyright, pero lo censuran por temas políticos no por *copyright*, y entonces a partir de ahí yo me meto, a partir de ahí yo empiezo a meterme en serio con eso. Todo era un poco monopolizado por unos machotes, o sea que yo buscaba colectivos para trabajar....

G: ¿La censura como te llegó?

S: Simplemente lo sacaron de YouTube, en aquel entonces era el inicio de esto. Y no lo sacaron por *copyright* porque el vídeo era mío, la música era mía, entonces lo sacaron porque había trozos contra La Caixa. Ese vídeo además había tenido muchísima repercusión porque era un vídeo, no sé si lo has visto, que se llama Realidades Avanzadas 1 y eran unos actores que iban y... Hubo mucha repercusión porque con este vídeo demostramos que, aunque era un vídeo de un espectáculo, pero mis espectáculos son políticos, que la Oficina Anti Mobbing del Ayuntamiento hacía *mobbing*. Entramos

con una camera oculta dos actores haciendo de marido y mujer, explicando la situación de *mobbing* y la señora al revés de defendernos insistía para que nos fuéramos. Entonces este vídeo tuvo mucha repercusión, entonces se vio mucho en YouTube, entonces, como hablaba también mal de La Caixa. La Caixa llamó diciendo: estas imágenes son propiedad nuestra, no se puede mostrar, y no era verdad, pero lo censuraron, entonces era bastante novedoso, no eran tan habitual como ahora.

Entonces eso se vio todavía más efecto Streisand: la gente lo repartió, lo distribuyó muchísimo más y ahí yo lideraba una mega campaña alrededor de este tema y... Entonces ahí yo empecé a ocuparme en serio con el tema de la propiedad intelectual e intenté enchufarme con cosas que ya existían, pero era simplemente una mujer, no me prestaban ni una puta atención y entonces con otra mujer que es la que tumbó el canon digital, que es la de Traxtore [Ana María Mendez], y dijimos, yo no la conocía de nadie: “oye, ¿A ti te hacen caso?”, “a mi nada”, “ a mí tampoco”, “oye, ¿nos juntamos? Y ponemos todo lo que sabemos, lo que hemos aprendido en estas luchas, lo ponemos en común”, y así juntamos los amigos, etcétera. Y se creó EXGAE que ya era de por si un acto situacionista porque era una caricatura de la SGAE. Y fue en 2008 y es todavía ahora la organización sobre propiedad intelectual a nivel del estado español porque Internautas está vendido en fin ya, Hactivista también hace un trabajo de activista, pero no tienen la continuidad que tenemos nosotros con todas las políticas, etcétera.

Entonces ahí también montamos los OXCARS que justamente es la versión, es explicar la cultura libre con la práctica, no sé si has visto vídeos, es un espectáculo muy divertido. Entonces, eran cinco horas de cultura libre, súper divertido y es para explicar la cultura libre, explicar que no es ninguna cultura marginal, sino explicar que es la cultura central de la época que vivimos. Pero siempre utilizando eso, la acción concreta. Y hacíamos.... Al mismo tiempo también había Inn Montion, o sea se acababa Inn Montion y en Inn Montion también hacíamos herramientas. En Inn Montion también había instalaciones con estos temas, en fin, que EXGAE se transforma en Xnet porque la Sgae nos quiere hacer un pleito de marcas y patentes por el nombre. Entonces ahora somos Xnet pero es la continuación del 2008.

Entonces, desde Xnet que es el “cor” de mi grupo de guerrilla, es donde hacemos todo este corpus teórico de la creatividad y la acción directa, y es donde lanzamos dispositivos varios, hemos lanzado muchos. Sinde Pírate, la acción de Sinde Pírate, Molina Pírate, nadie sabe que somos nosotros, pero somos nosotros. Muchísimas acciones hasta que con el 15M, lanzamos el 15M para Rato que es la querrela contra Bankia pero también nace con un logo que es cómico y que tiene mucho que ver con aspectos creativos, es anónimo. Y el Partido X, que para mí también es una pieza creativa importante, que es un partido anónimo el cual también es una *freakada*, y sale con un vídeo *freaky* que sale con dos actores que hablan del futuro y entonces este elemento siempre de provocación creativa es para mí lo.... bueno, es lo que siempre hemos trabajado.

G: ¿Cómo ves la relación entre las instituciones culturales y el activismo?

S: Yo pienso que hay un doble juego ahí. Pero depende. Pero yo soy en contra de los artistas en general como gremio, pero yo creo que todo gremio está en contra de su gremio, porque los conoces bien y sabes, en todo gremio humano solo hay un diez por ciento que salvarías y el resto lo echarías. Yo creo que los artistas no han estado al paso. Los artistas que se consideran de la profesión de los artistas. Porque yo no me he considerado por mucho tiempo. Ahora, ¿por qué no? También.

(Simona recibe una llamada importante y para la entrevista para contestarla)

G: O sea, de instituciones y activismo.

S: No estoy favorable de que los artistas se quejan... ¡y se quejan! Porque los estados tienen la función de cooptar, y no es siempre negativa, o sea, la normalización de cosas que han sido radicales, muchas veces son un avance ¿no? No sé, la opción de las sufragetas es ahora el voto para la mujer, o sea, que la cooptación es parte buena y

mala del sistema. Pero obviamente, el sistema está en contra de renovarse, tiene un status quo que es contra lo que luchamos. Entonces, las instituciones están bien para *hackearlas*, para utilizarlas, y las instituciones por otro lado se tienen que llenar de radicalidad e innovación para vestir el propio sistema en el que está. Entonces hay mucha mierda que se dice radical, y las instituciones utilizan para mostrar qué son, porque son tan radicales que, por ejemplo: Angélica Lidell, para mi es el ejemplo perfecto, porque es despótica, vomita, caga, insulta etcétera, en escena. Entonces, la institución dice: “mira que radicales, que democráticos que somos, hasta tenemos esta gilipolla completa haciendo esto”. Y no tiene nada de radical, es la normalización. O sea, una cosa es que los punks, los okupas que tienen dificultades, sus cosas, su vida hagan de un gesto un cierto modo, y otra cosa es que luego se haga esto en el Teatro Nacional que te puede interesar más o menos, pero no tiene nada de radical. Pero la culpa es de Angélica Lidell, no de la institución. La institución está ahí para absorber, para tragarse todo lo que hay. Entonces, el objetivo es que el artista, o el activista, es el que tiene que utilizar este espacio que tiene la cooptación obligatoria que le hará el sistema para darle la vuelta.

Entonces... entonces yo pienso que hay que estar por todas las partes. Casi todas las partes, si tú... no lo sé... en el partido Neo Nazi no hace falta estar. Hay cosas que no se pueden cambiar desde dentro como el partido chino, o Podemos. Hay cosas que no se cambian desde dentro.

Pero, en general, hay que prácticamente utilizar las instituciones, utilizar el dinero público, porque es un dinero que nos pertenece a todos los ciudadanos para hacer cultura transformadora y no cultura servil o de la cooptación. O sea, que se ofrece a la cooptación. Con lo cual es una herramienta neutral, de alguna manera. De hecho, no es nada neutral, pero está ahí para que hagamos algo con ella. La manera como asaltamos a las instituciones también parte de si son realmente activistas o no.

G: ¿Estabas involucrada con el Ariadna Pi?

S: Bueno, no era... yo fui al del Liceo con las gallinas, o sea, yo recibía la convocatoria e iba, pero como soldado raso, o sea, yo no estaba en la organización, yo en aquella época estaba más con Las Agencias.

Yo desde 2001 recibo subvención, o sea pido subvención a todo tipo de estructuras y nunca he tenido que cambiar, o sea yo no... Yo pienso que es una franca mentira que el hecho de recibir subvención de un sitio o de otro, el dinero es sucio, es del capital siempre, o sea depende de ti. O sea, yo he hecho los Oxcars en contra del gobierno y diciendo de todo con el logo, o sea, nunca me han cortado los mismos que me daban el dinero porque es dinero público, o sea este dinero, este dinero: el mío, tuyo y del que lo pida para hacer algo para el público, y que me lo vengán a quitar. De hecho, a mí me han quitado dos veces las subvenciones y las dos veces he montado tal pollo que me las han tenido que devolver. Porque yo curro como una cabrona, se puede decir lo que quiera, pero estos centavos que me lo dan los multiplico por tres mil. Por lo cual que me digan que no he currado. Entonces es muy difícil no darme dinero porque yo apporto un montón de cosas a las ciudades sobre cultura libre, licencia libre o lo que sea. Que aunque no le guste al sistema, el que sea que me lo quita es porque no le gusta, porque no puede ser por otra cosa. Y entonces yo pienso que esta discusión, yo... por ejemplo viniendo de un ambiente bastante radical de okupación y de tal, en que la gente era muy en contra de las instituciones yo he tenido siempre un discurso muy claro que me ha acarreado... Hay gente que me odia, pero esto también, por el carácter que tengo y por lo que hago, pero yo siempre lo he hecho muy de frente este discurso que te hago, entonces siempre se me ha respetado mucho. Yo en esto, de hecho, he sido pionera en la ciudad, en el sentido que he sido la primera de los *freaky* a decir: no, no, esto lo hago con subvenciones. A partir de ahora todos los mismos que antes eran muy en contra, todos viven de subvenciones. No viven de subvenciones, usan subvenciones para hacer sus cosas, los mismos, o sea eso se ha ido evolucionando también por la experiencia, o sea se ha ido normalizando. O sea, el problema no es utilizar estas herramientas, sino cómo tú las utilizas, si tú te tapas la boca porque utilizas esto, es tu problema.

A mí nunca me han censurado nada, de hecho cuando he empezado a hacer los Oxcars el Ministerio de Madrid me ha quitado la subvención, o sea nunca más he recibido, yo nunca he dejado de hacer algo, o sea, yo siempre he hecho exactamente lo que quería hacer. Hasta porno en el CCCB.

G: ¿El CCCB es una institución más abierta que otras?

S: Bueno, ha dependido mucho.... De hecho, cuando yo he entrado, no sé si este, no, el anterior, yo estaba de colectivo estable en el CCCB y cuando ha cambiado de dirección yo ni fui a recoger mis cosas y ni pregunté y ni fui a pedir nada, ya sabía que no.

(Simona habla un poco del 15M)

S: Para mí hay un paralelismo muy fuerte entre el movimiento del 36 de los anarquistas [se refiere a la relación entre el partido Podemos y el movimiento 15M] en la misma creatividad que había un millón y luego los comunistas que eran mil, es lo mismo que el 15M que era muy creativo y el movimiento anarquista con cosas muy diversas y muy tal y luego han venido los comunistas que tenían pasta y han matado literalmente a los anarquistas, han destruido la creatividad, ha vuelto el sistema igual que estaba antes y encima han pedido la guerra. Yo creo que lo mismo lo hacen igual pero no lo hace a tiro, lo hacen a través de la red y la posmodernidad, o sea, la televisión está matando y... Por ejemplo, nosotros somos la organización que tiene a cien banqueros imputados a través.... Entonces ellos no nos reconocen, si no nos hacemos de Podemos, no existimos, que es lo mismo que hacían los estalinistas con los anarquistas, o sea o eres estalinista o te pego un tiro. Ellos lo intentan hacer con Ada Colau, que para mí se lo deja demasiado, porque esto En Común Podemos no hacía falta, bastaba En Común. O sea, es posible que ellos maten todo lo que hay, pero hoy de momento no está todo muerto, hay anarquía, hay muchas cosas que se están haciendo.

G: ¿cómo llegaste a trabajar con anticorrupción y filtraciones?

S: Esto viene de Xnet, porque Xnet es la mamá de todos estos dispositivos, del partido X, del 15M y más cosas, nosotros también trabajamos el tema de filtraciones, documentos filtrados, entonces nosotros también hemos filtrado los correos de Blesa y las tarjetas negras. Entonces, una mezcla de todo eso. Entonces, digamos, somos especialistas de temas de corrupción a nivel ciudadano, sobretodo de cómo la gente está denunciando y los dejan tirados, nadie los ayuda, y nada.... Digamos que muchas veces son gente que están solas, porque denuncian, entonces se quedan en una mierda horrible, hasta su familia les planta, porque ha metido a todo dios en un fregado, y además encima no llega a la opinión pública porque no llega a la prensa y etcétera. Y se quedan destrozados. Y entonces nosotros les damos un poco lo que hemos aprendido nosotros a hacer, porque nosotros éramos muy buenos, porque llega una gente y dice: vamos a denunciar a Rodrigo Rato, entonces les damos herramientas, les hemos organizado y ahora estamos haciendo campañas. Hay muchas cosas que hacemos, soy un poco hiperactiva, no he tenido hijos, entonces es tiempo que me he ahorrado, entonces soy un poco hiperactiva. Porque hacemos el buzón de filtraciones, entramos a la gente, les damos asesoramiento a las oficinas y etcétera, el buzón que ellos hacen respecto al anonimato, damos entrenamiento a los periodistas para que su comunicación sea protegida y no delate las fuentes, porque nos hemos dado cuenta que era un desastre, cuando damos nosotros la información el periodista no protege para nada. Por suerte nos protegemos nosotros, sino ya estaríamos todos en prisión. Entonces, si esto nos pasa a nosotros, que nos sabemos espabilar, imagínate a los que no saben de tecnología.

G: Me parece increíble que alguien que esté involucrada con el arte llegue a este camino.

S: Pero es que a mí me ha venido todo muy natural hasta ahora. ¡Hostia, viene una crisis! Y la crisis quién la ha hecho: Rodrigo Rato, ¡Vamos a por él! Yo creo que tengo un poco un rol de liderazgo porque esto me ha dado mi formación artística. El hecho de que veo una cosa y lo que se me ocurre hacer con esta cosa no es lo más normal, o sea tengo una visión en seguida de decir qué se puede hacer que no se ha hecho nunca con esto. Entonces esto me permite adelantarme a muchos acontecimientos. O sea, yo tengo un poco ese rol de liderazgo en el diseño creativo de la acción civil.

G: ¿Es el activismo un gran herramienta para parar en neoliberalismo? ¿Cómo lo ves?

S: Nosotros decimos: el mal triunfa y el bien avanza, o sea, el mal siempre va a ganar. La cuestión es joderlo el máximo, hacérselo pasar lo peor posible. Y yo creo que no hay otra esperanza.

Asimov explica una cosa muy interesante que... Yo creo mucho en internet, yo pienso que internet es realmente perfecto y pienso que tenemos que defender internet porque con internet saldremos de esa movida, si dejamos joder internet como se ha hecho con la televisión estamos acabados como especie humana.

Asimov explica que nosotros cuando no éramos agricultores, cuando éramos pastores, éramos mucho más listos porque estábamos mucho rato debajo del árbol con las cabritas que comían, y podíamos adelantarlo y como que somos naturalmente creativos, entonces éramos mucho más creativos, éramos mucho más autónomos. Luego ha venido la agricultura que es un trabajo físico de sol a sol, entonces no tienes tiempo de pensar solo curras como un cabrón y durante cinco mil años nos hemos vuelto lo que somos ahora, que somos adolescentes, que necesitamos un líder porque somos incapaces de gestionar nuestra libertad, nuestros pensamientos y nuestro tal, entonces internet está rompiendo, nos está dando la posibilidad rápidamente la capacidad de pensar y de crear una autonomía. Si no, no somos capaces de crear individuos autónomos y lo de

Podemos lo ha demostrado. O sea, si todavía después de hacer una revolución viene un cretino en la televisión y nos lo creemos, es que todavía no estamos preparados para ser autónomos, porque mira que dice cada burrada que es que ¿cómo te lo vas a creer? O sea, es muy majo, muy simpático, pero quiero decir, se dice Podemos básicamente. Entonces, quiero decir, no estamos preparados, o nos damos... yo para mí o nos damos la defensa de internet, la libertad de expresión, la libertad de información, de que el internet se mantenga neutral, porque eso rápidamente nos hace individuos más autónomos, entonces posiblemente cuando se revise esta revolución consigamos proponer una estructura como es la estructura como la que proponía el Partido X que es una estructura sin partidos pero con una responsabilidad social distribuida. De momento no estamos preparados. Pero yo espero verlo antes de morir, porque como no tengo hijos no me interesa que lo vean mis hijos, por tanto quiero verlo yo.

G: ¿WikiLeaks es importante dentro de todo eso?

S: WikiLeaks filtra, el Partido X construye también.

WikiLeaks es el gran maestro de todo eso, es él que nos ha enseñado a filtrar dentro de todo eso, pero en la defensa de internet, lo que hace Xnet que defiende la neutralidad de la red, un internet igual para todos como acceso fundamental...

G: ¿El espacio liberado ahora está en internet?

S: Yo creo que sí. Sí, que tenemos que defender a internet como sea porque recuperaremos estos cinco mil años, en menos tiempo, porque va más rápido internet, si lo mantenemos así, debemos recuperar cinco mil años de que la gente se ha vuelto adolescente, se ha vuelto incapaz de decidir por sí sola, ha tenido jefe, ha currado como un cabrón, ha tenido un jefe que le decía lo que le dice Dios y... entonces ahora tenemos posibilidad de contrastarlo porque pensamos, cuando tenemos una duda tenemos un sitio donde ir a preguntar, porque antes sólo podías preguntar al cura, al policía y a la prensa.

Entonces ahora puedes preguntar a [incomprensible]... Esto nos permite ser individuos autónomos y empoderados, sin esto seguiremos tragando por Pablo Iglesias o Rivera o quien venga... O sea, de momento el mal triunfa y el bien avanza, y a ver si algún día...

Le agradezco por su tiempo y generosidad y nos despedimos.

Entrevistado: Jorge Ribalta (J.R.)
Entrevistadora: Gisele Freyberger (G)
Fecha: 07/12/2016

(Observación: Jorge Ribalta estaba muy reticente sobre ofrecer la entrevista para esta investigación. La entrevista fue bastante tensa).

G: Enciendo la grabadora mientras le explico la investigación (inicio de la grabación): el fin de esta entrevista es únicamente de investigación académica...

J.R.: (...) Lo que te iba decir es que creo que uno de los problemas historiográficos, por así decirlo, que planteas, es el de la cuestión de la periodización, y por qué empiezas cuando empiezas y por qué acabas cuando acabas. Te mencionaba la exposición, porque era una exposición, porque para mí era una exposición sobre las relaciones sobre la fotografía entre el Pla Cerdà y el Fórum. Para mí, el punto de inflexión sobre toda esta relación entre movimientos sociales y representación, el punto de inflexión, son los años 1970 con el surgimiento del movimiento vecinal que es lo que va a determinar en el futuro la forma urbana de Barcelona en los años 1980, que va a determinar en el periodo ya social demócrata y todo lo que ocurre con el movimiento vecinal en Barcelona es súper importante, quiere decir, toda la relación del Lefebvre y del 1968 francés en Barcelona a través de Jordi Borja, Castells, toda una crítica urbanística, creo que este es el momento inicial de la Barcelona contemporánea y sobretodo de la relación con gobierno y movimientos sociales tal como se están planteando desde entonces, creo.

Este es el momento clave, los años 1970 y la constitución del movimiento vecinal y de la prensa del movimiento vecinal, es muy importante, tú sabes la prensa vecinal es muy importante en Barcelona en los 70, están publicando sobre cincuenta revistas de barrio. ¡Cincuenta! Es decir, no es un movimiento menor, es un movimiento. ¿Conoces un libro de Marc Andreu sobre el movimiento vecinal? Creo que es muy

importante. El libro de Marc Andreu creo que es muy importante, él plantea el movimiento vecinal de Barcelona como uno de los movimientos fuertes de los 1968 en Europa, no es solamente Francia, hay situaciones interesantes en Alemania, en Italia y en España el caso de Barcelona, según Marc Andreu, que yo creo también idealiza la situación de Barcelona. En todo caso es un punto de vista y creo que hay que tenerlo. Si hay que poner un origen entre gobierno municipal, o institución y movimientos sociales creo que es ahí. ¡No en los noventa! Creo...

G: Pero, digamos que, el MACBA es un ejemplo de movimientos sociales, institución y arte. Este es el cruce. ¿Por qué en los 1970 también hay este cruce con el arte?

J.R.: No. En los 1970 no hay ningún museo y no hay ninguna institución artística como tal.

G: ¿En estas revistas se manifiesta alguna forma artística?

J.R.: Por ejemplo, la revista Gramma es muy importante, es una revista de barrio que sintoniza mucho con la prensa radical italiana. Es una revista mucho más radical que cualquier otra revista, digamos, que la contracultura artística, *underground*, suele estar sobretodo en Barcelona, miras a Gramma y da vueltas a todas en la parte visual y evidentemente en cuanto a contenido. Es una revista muy potente, la revista Gramma. Es Eugenio, que después estará en La Vanguardia, quiere decir que de ahí hay un movimiento y lo que ocurre es que la gente que aparece en el movimiento vecinal en los años 1980, ¡aparece dentro de las instituciones! En el ayuntamiento o en la prensa maestran. Es interesante. Porque lo que pasa en los 1980 en Barcelona es lo que pasa en los 2010 con la entrada de Ada Colau como alcaldesa municipal. Es un proceso que tiene algunos paralelismos. Hay gente que viene del movimiento social que entra en la institución. Creo que el paralelo de los 1970 con la situación actual es pertinente. Y esto

también era algo que se planteaba en la exposición. Por eso te digo que era interesante verlo. Simplemente te digo lo que permiten las exposiciones, que puedes visualizar de una manera muy rápida algo que es difícil de explicar y que explicar lleva mucho más trabajo que simplemente ver como efectivamente hay una continuidad interesante.

G: El centro de la investigación es el ejemplo de Las Agencias desde el taller de La Acción Directa como una de las Bellas Artes, si puedes decirme lo que pasó desde el principio de la concepción de ese evento.

J.R.: La historia que yo te voy explicar es un poco la que está recogida en el texto que tú ya conoces. Se trataba de entender la institución como un espacio de experimentación con los movimientos sociales que empezó con el taller y empezó también con el contacto con Jordi, en un momento, que tú sabes, en Barcelona era el 1999, es decir, justo después de Seattle, es decir es un momento de recepción de todo lo que entonces se llamó El Movimiento Antiglobalización y que en Barcelona pues comporta el sufrimiento pues de muchas cosas, y... Desde el museo, pues había este interés por experimentar, por abrir, es decir no era programática, es decir, la experimentación es una experimentación donde no sabes exactamente lo que haces. Es seguir la intuición de que había un espacio ahí... y hacerlo.

G: Es especialmente potente este proyecto. Yo no estaba. Desde mi punto de vista, no sé, todo el movimiento que generó en la ciudad y también... Bueno, hay dos momentos que si me pudieras aclarar... uno, hay fotos en tu texto en las que la policía está persiguiendo en el MACBA, o sea que el MACBA está, se posiciona como una institución que está junto a estos manifestantes y después en 2006 el propio movimiento ataca el MACBA, hace un ataque al MACBA como institución gentrificadora, o sea todo ese conflicto desde el nacimiento del MACBA como institución que gentrifica un barrio y todo, hacen un trabajo a partir de la crítica institucional y trabajan con los

movimientos sociales y después se da la vuelta y los movimientos sociales atacan el MACBA, me parece muy interesante este camino.

J.R.: Me parece que banalizas.

G: No la quiero banalizar.

J.R.: Las Agencias y Acción Directa eran parte de algo más amplio y me parece que hay una tendencia a mitificar a la experiencia de Agencias que fue muy importante, pero, quiero decir, que esto formaba parte de algo más, y... Hay toda una parte de actividad del museo, que esto, que nunca ha sido representada... Que quiere decir una parte invisible de actividad y.... Me parece que no se tiene en cuenta y que creo que es igualmente importante, quiero decir, hay algo que encuentro muy insatisfactorio en el relato que hace Jordi, que hace Leo, que hace una experiencia muy pobre, un modo de mitificar el propio movimiento y banalizar el museo, o entender que la institución era un espacio estúpido, quiero decir, que los listos eran los movimientos Jordi y Leo y el museo era idiota, era tonto, creo que esta lógica empobrece y hace con que su lectura sea muy pobre. Tengo la impresión de que es poco productivo pensar en esos términos. Entonces me interesa pensar la institución de una manera mucho más compleja, y pensar en esta experiencia como parte de algo donde había más elementos, talleres y actividades y que después que el propio movimiento fue evolucionando. Ese movimiento social en Barcelona en 2001 y en 2004 es muy diferente y que las formas de alianza son muy diferentes. Y me parece que el papel de la policía es anecdótico, es decir, ¿por qué es importante la policía?

G: Es algo que llama la atención, qué la policía intervenga en una actividad del museo.

J.R.: En el texto no hay imágenes de la policía atacando el museo... No me gusta esta discusión.

G: Vale. Lo que yo quería entender es: dentro de un proyecto mayor está el proyecto de las Agencias... ¿Y por qué generó una participación tan grande y todo eso?

(Silencio)

J.R.: ¿Cuál es tú pregunta exactamente?

G: Vale. Quiero que me cuentes lo que pasó. La idea de la tesis es contar esa historia desde los varios puntos de vista. Me interesa tú punto de vista como estabas en el medio de la institución.

J.R.: No entiendo lo qué me dices cuando me dices cuéntame qué pasó...

(Silencio)

G: Bueno... si puedes contarme cómo la institución gestionó este taller y la relación con los movimientos sociales... era algo, desde mi humilde entendimiento, era algo muy nuevo, era... se hacía el taller fuera del museo, se involucró mucha gente. Bueno, era algo bastante diferente de lo que se hacía dentro de los museos, o sea, me interesa este cruce entre los movimientos sociales y este cruce con la institución museística.

¡No lo sé!, ahora me he puesto un poco nerviosa porque no quiero perder esta oportunidad porque entiendo que eres una persona clave, estabas allí, dialogando desde la institución con los activistas haciéndoles entender como institución... digo, que yo veo de la parte de ellos, cuando hablo con Leo y con Jordi, su punto de vista como activistas. Marcelo, cuando hablé con él, me ha puesto un poco más el punto de vista de

la institución y, bueno, me gustaría completar con tu punto de vista el punto de vista desde la institución. Por ejemplo, Marcelo no me ha llamado la atención sobre el conjunto de los proyectos que se hacían en el museo. Hemos centrado la conversa en Agencias como un proyecto excepcional. Igual él estaba más involucrado con este proyecto que con los otros proyectos del museo, no lo sé.

He entendido que era contigo que dialogaban... Me parece que hoy día sería interesante ver qué puntos positivos se pueden extraer de esta experiencia, cómo fue esta relación, cómo el activismo dentro del museo... No lo sé... Hacer una reflexión sobre esto. La tesis es un poco esto, cómo pueden dialogar los movimientos sociales e institución artística, o sea... No lo sé.

Realmente hay un poco de morbo, esta cuestión de la policía genera curiosidad, la gente se pregunta: pero, ¿Qué pasó? ¿La policía entró, no entró? ¿Cómo era llevar todo eso? Son cosas que me interesan, ¿Sabes? Incluso en tu texto me llamó la atención que dices que en este periodo de 2000 a 2004 esta relación con los movimientos sociales y la institución artística se habrían que trabajar más y profundizarlos...

(Silencio)

G: ¿Es un tema que no te gusta mucho hablar este de Las Agencias?

J.R.: No me estás planteando las preguntas adecuadamente.

G: Bueno, vale...

(Silencio)

J.R.: No es que me guste o no me guste hablar de este tema, es que me estás haciendo un planteamiento tan general, que no sé qué decir. Decir que... Por otro lado, yo soy una persona, no soy una institución...

G: Yo sé...

J.R.: Yo he trabajado en el museo en cierto periodo y estoy muy contento y creo que el museo ha sido una institución experimental expresamente por mi trabajo, pero todo esto es muy general... Es decir, que tienes que ser mucho más específica en tus preguntas, no te entiendo porque tenemos que empezar esta conversación hablando de la policía, por ejemplo.

G: No, no, no. Comencemos hablando del taller y cuáles fueron las ideas que llevaron a plantearlo.

J.R.: Yo también te pediría, claro... Y esto, yo lo que no quisiera es repetir, si nos hablamos para que hablemos de cosas que no se reflejan en el texto, es decir, no me digas que repita, no me digas algo que ya lo tengo escrito, que has podido leer y el génesis de este taller está documentada, sobre esto sólo tienes que leer el texto, lo que tengo que decir es lo que está en el texto, es decir. ¿Cómo funciona esta relación?, pues coges llamas a la gente, ¡no sé cómo funciona esta relación! Vas, hablas, vamos a hacer esto, vamos hacer aquello...

G: Era por tener más detalles.... bueno, si quieres contarme algo, sino... no lo sé, toda gente me contestó con gusto estas preguntas, lo siento si no lo sé plantearlo mejor.

(Silencio)

G: Bueno, lo que te comentaba, cómo es que en 2000 el MACBA está en la vanguardia haciendo un proyecto tan osado y en 2006 es atacado por los movimientos sociales. ¿Cómo es que se gira esta relación?

J.R.: La relación no se gira, ¿por qué dices esto? Es una acción puntal de unos tipos, qué tiene que ver eso con el movimiento social. No es nada. Es una anécdota.

Lo que es interesante es que de pronto, digamos, el MACBA se convierta en un elemento, un referente para los movimientos sociales en términos de institución. No creo que haya por parte de los movimientos sociales ningún pensamiento específico en referencia a los significados de la institución.

Porque no me gusta en cierto modo lo que me estás planteando, porque creo que partes de una serie de a priores que no me convencen, que pasas por alto, es decir, que la relación del museo con los movimientos sociales, no son solamente con los movimientos anticapitalistas. Por ejemplo, el movimiento vecinal, con otro tipo de organizaciones...

G: Es verdad que estoy muy centrada en los movimientos anticapitalistas. Incluso me llamó la atención el proyecto de La Mina y entorno del Fórum de las Culturas y el Besos, no lo conocía... Realmente, esta visión de este proyecto como parte de un proyecto mayor, no lo tenía presente. Tal vez puedes hablarme de esto.

J.R.: Proyecto. Hay toda una dimensión empírica, no tiene sentido hablar de proyecto, es una situación mucho más difusa que..., es decir que hay una voluntad de experimentar con la institución como espacio público y hay toda una serie de movimientos sociales con los cuales hay la posibilidad de hablar y ¡hacer cosas! Entonces, proyecto, no sé...

G: ¡Ah! Vale.

J.R.: Es que hay una dimensión de experimentación y empírica que no se puede decir que este era un proyecto donde vamos hacer tal y cual. Como explico en mi texto, creo que hay que atender también como el movimiento social evoluciona en estos años y como también alguien te ha dicho, que Ada Colau formaba parte... Es decir, lo que, en

2000, 2001 era un movimiento claramente anti-institucional, ya no lo es tres años más tarde y años más tarde incluso se plantea entrar dentro del gobierno, igual esta es una evolución que también hay que documentarla. Cómo va cambiando la experiencia del movimiento social y cómo el propio movimiento social demanda estructuras en contra el MRT primero, y otras organizaciones, se plantea, es decir, algo que podemos decir que es institucionalizarse, entonces yo creo que esto es interesante también.

G: Esta es una cuestión que permea la tesis, bueno, era como que Las Agencias fueron un primero contacto de esos movimientos sociales con una institución potente y que permitió un montón de acciones y a partir de ahí hay una parte del movimiento que cree en pactar con las instituciones y construir con estas instituciones y otra parte del movimiento que va por otra línea, como una necesidad de permanecer en contra del estatus quo, digamos, ¿no?

Cuando yo pregunto lo qué paso, es la voluntad de entender como las relaciones interpersonales dentro de este experimento...

A ver si intentamos recomenzar con buen pie... Al hablar con otras personas, me ha llevado a entender que estabas en el ojo del huracán, dialogando tú, desde la institución con los activistas y...

J.R.: ¿Y qué?, yo estaba ahí. De acuerdo. ¿Y qué? ¿Cuál es la pregunta?

G: Vale.

J.R.: Yo no tengo nada que contar en la realidad. Tu sabes que era un museo por hacer, que se fundó en el año 1995,1996, entra Manolo como el nuevo director en 1998, 1999 y yo entro en el 1999, es un poco una situación nueva de, bueno, vamos hacer un museo, no hay ninguna idea a priori, vamos a inventar algo, vamos a hacer un espacio complejo, es decir, ni Manolo, ni yo somos gente que venimos de la cultura oficial de Barcelona. Venimos de la calle. Yo vengo, en los años 1990 yo había estado trabajando

en..., bueno, los años 1990 son importantes en España por todos los movimientos de los artistas, hay toda una articulación de movimiento fuerte en Barcelona, hacemos un libro para pensar la pluralidad cultural desde los movimientos de los artistas y yo hice un libro específicamente sobre eso... Y es una situación, yo no sé cómo decir, es decir, ¡cuando hablas de institución parece que hablas de un mundo cerrado!, ¿no? Es decir, es un museo que es nuevo, estamos ahí gente nueva y partimos de cero, vamos a inventar algo, no sé, no, no, no... No hay ninguna condición predefinida, todo se puede hacer... por eso cuando hablas de institución....

G: Vale, yo entendía como algo más cerrado, más disciplinado.

J.R.: Me parece que establece una especie de rigidez y oposiciones que en este momento yo no las veo de esa manera.

G: Pues me interesa mucho saber más.

J.R.: Es decir, por ejemplo, con el movimiento vecinal del Besos yo voy a las asambleas, yo formo parte del movimiento, yo no entiendo esta dicotomía, es decir, estos proyectos son posibles porque yo formo parte de estos movimientos. Yo soy movimiento, yo trabajo en la institución, pero yo soy movimiento, entonces esta oposición a mí no me sirve.

G: Vale, vale. Eso también era así, o sea, ¿también eras, te identificabas de esta manera con los movimientos que eran parte de las Agencias?

J.R.: Claro.

G: Esta es una perspectiva que nadie... que yo había entendido la institución era mucho más cerrada, claro. O sea, también te involucraba, ibas en las reuniones, ¿hacías parte?

J.R.: Exacto

G: Desde el taller de las Bellas Artes... ¿Fuiste al taller también?

J.R.: Claro. Actividades fuera del museo es algo que hicimos siempre, es decir, entendíamos que el museo no es el edificio, es la actividad, y esta actividad se produce en muchos sitios, y que los talleres no tenían por qué hacerse en el museo, es obvio.

G: Pero esto sí se inaugura un poco con el proyecto del MACBA, ¿no? ¿Lo de hacer actividades del museo fuera del museo?

J.R.: Sí, pero yo empiezo a trabajar en el museo en el año 1999, estamos hablando, yo acabo de entrar en el museo, es decir que para mí es normal que eso ocurra fuera del museo, para el museo no es ningún problema eso.

G: No había una necesidad de hacer los talleres en el museo.

J.R.: No.

G: ¿Y el hecho que se produjesen críticas a las políticas gubernamentales desde las producciones de esos talleres no era algo problemático para el museo?

J.R.: Mira, nosotros el primer seminario que hicimos antes de Agencias se llamaba *Propiedad Inmobiliaria*.... Era precisamente sobre las relaciones y sobre las

cuestiones de la gentrificación y de cómo la economía urbana utiliza las instituciones culturales para promover operaciones urbanísticas, ¿de acuerdo?

G: Sobre gentrificación.

J.R.: Nuestro primer seminario en el año 1999, o así, el primero que organizamos cuando yo entré, antes de Agencias, antes de todo eso, es decir, desde el punto de vista del museo, la relación problemática del MACBA en el barrio y todo este tipo de cuestiones de utilización de la institución por intereses especulativos y tal, era algo que estaba sobre la mesa siempre, es decir, nuestro planteamiento era decir, bueno el museo ¡es el monstruo!, es el punto de vanguardia del capital financiero para intervenir en la ciudad, y cómo desde dentro de esta situación acabamos de una manera que no simplemente reproduzca la lógica del capital, sino que reproduzca espacios de emancipación, de voluntad, de etcétera.

G: O sea, vosotros ya como equipo tenían la idea de...

J.R.: ¡Obvio! Obvio.

G: Nosotros venimos a trabajar en un espacio que generó todo un proceso de gentrificación y nosotros mismo vamos reflexionar y criticar desde este espacio.

J.R.: ¡Cómo desde dentro hacemos otra cosa!

G: Vale. Ya que esto está, pensar cómo podemos aprovechar esta estructura.

J.R.: ¡No! ¡No! No aprovechamos nada. Es decir, nosotros formamos y tú también formas parte de una maquinaria capitalista, entonces la cuestión es cómo

actuamos dentro de esta maquinaria. ¡No aprovechamos nada! Es decir, ¡estamos dentro!

G: Esta es una cuestión importante. Y desde este planteamiento vosotros fueron creando estos talleres. Este planteamiento de vosotros nace de la crítica institucional, ¿y de estos referentes?

J.R.: ¡Yo no sé de dónde nace! Yo qué sé. Es absurdo. Esta pregunta es absurda.

G: *Okey.*

J.R.: Es absurda, ¿Nace? ¿De dónde nace? Es decir, es absurdo, nace pues de tu vida, no es una cuestión programática, abstracta, puramente intelectual, es de tu vida, de lo que tú vives y de lo que crees que hay que hacer, ¡Yo que sé!

G: Vale, vale. Y desde este planteamiento de colaboración y de trabajar de una forma constructiva, como me has explicado, desde la estructura capitalista, desde la institución... Lo que llama la atención en la tesis del trabajo con Las Agencias es la gran movida que genera en la ciudad, como por ejemplo el ShowBus y la manifestación hacia la plaza Cataluña. ¿Desde el museo cómo se veía esto?

J.R.: No sé lo que quieres decir con: “desde el museo”.

G: Que a partir de este proyecto de Las Agencias genere tal movimiento, un gran actividad, ¿Desde el museo cómo se veía esto?

J.R.: No sé, esta pregunta es absurda, pregúnteselo al museo. [risas] No sé qué piensa el museo de todo eso.

G: Vale. ¿Personalmente cómo lo veías? Era algo muy grande ¿no?, mucha gente involucrada.

J.R.: Me haces la pregunta cómo si yo fuera algo externo a eso.

G: Vale. ¿Cómo persona parte del movimiento?

J.R.: Esa pregunta no se la haces a Marcelo, no se la haces a Jordi, no se la haces a Leo. ¿Por qué me la haces a mí?

G: Yo... Bueno, es que yo les pregunté qué pasó y me contaron toda una historia [risas]

J. R.: De acuerdo.

G: La verdad es que yo les decía: “Cuéntame qué pasó”, y estaban una hora, una hora y media o dos hablando, o sea, tal vez me está costando plantear preguntas por eso. Así que te pregunto: como persona dentro de este movimiento tan grande, ¿cómo lo veía la institución?

J. R.: Fue un proyecto exitoso, es decir, que realmente consiguió articular una situación en la ciudad de una manera muy eficiente y creó un cierto modelo de trabajo institucional, es decir, fue exitoso, y cambió maneras de pensar dentro del propio movimiento, como utilizar la dimensión estética, audiovisual, lo performativo. Fue un momento de éxito, un momento de gran abertura y realmente fue un proyecto pertinente que respondía perfectamente a una situación de abertura muy grande. Fue un proyecto de gran éxito.

G: Eso lo veo. No conozco otro referente de una participación tan grande.

J. R.: Yo tampoco. No existe otro. ¡No existe otro! Ningún otro museo ha hecho algo así.

G: Es algo muy difícil lo que consiguieron.

J. R.: Pero, ¿por qué esto ocurre? Pues porque es el momento. Evidentemente esas cosas no se prefabrican, es decir, es un momento de abertura, una institución nueva, un movimiento nuevo que no estaba todavía criminalizado, es decir, que la policía, lo que es significativo de la presencia de la policía ahí, es cómo pasa de por un proceso de criminalización en muy poco tiempo. Digamos, es una coincidencia afortunada entre una institución en un momento que puede hacer eso, con la gente que puede hacer eso y un movimiento social haciéndolo.

Entonces, por eso es exitoso. Por eso es irrepetible, porque, digamos, depende de la situación de una ciudad y de un movimiento, ¡no se puede volver a hacer! Porque, tú sabes, la experimentación ocurre o no ocurre, el momento ocurre.

Por otro lado hay una cuestión muy importante, y es que, los momentos de abertura, de libertad, son muy cortos, es decir, una de las cuestiones que se plantea es entender cómo es que el proyecto fracasó: ¡No fracasó! ¡Es un gran éxito! La prueba del éxito es que la alcaldesa actual de Barcelona sale de ahí. ¡Ha sido un gran éxito! Fracasó, se dice, porque después no siguió, se interrumpió, no fue posible seguir, no sé qué, es decir, ¿Por qué no fue posible seguir? Porque es la propia lógica de la experimentación ser corta, es imposible continuar. El propio movimiento ya está muerto, la propia experimentación ya está muerta en el plazo de meses. En el verano del 2001 Las Agencias estaba acabado como proyecto. Esto no te lo dirán ellos, ¿eh?, pero es así. Es decir, la fase de abertura y experimentación real se había terminado. Lo que venía después era institucionalizar sin más sentido, fosilización.

La experimentación se termina, es inmediato, es un *flash*, y eso ocurrió y se terminó, porque es la lógica de la transformación social, una revolución ocurre y se

acaba, lo que viene después es otra cosa porque ya no es la revolución. Esta es una lógica muy importante, es decir, las lógicas de transformación son muy cortas. Agencias por eso tenía que ser corto. Es un momento. Ese momento cambia todo.

G: Yo lo veo como un gran éxito.

J.R.: Exacto. Yo también.

G: Además, desde una perspectiva histórica es muy importante, o sea, de hecho, hoy mi tutor me decía: es el centro, ha sido muy importante, también, para todas las personas que han participado.

J.R.: Sí, para las personas. Y pienso que en términos de la historia política de esta ciudad es un momento de inflexión también, ¿verdad?, entra en esta larga historia que yo te decía antes. Tienes que comenzar en los 1970 y ver esta larga historia, y tienes que ver esto, el gobierno municipal actual y lo que esto produzca lo más probable es que el gobierno actual fracase completamente, probablemente fracasa, Ada Colau probablemente fracasa.

G: Lo intenta hacer bien.

J.R.: Sí, sí, está bien. Yo pienso que tienes que ver todo ese periodo largo y dentro de ese periodo largo probablemente 2001 es un momento clave donde Agencias interviene de manera muy corta.

G: Otra cosa que me comentaron los otros entrevistados es que había un conflicto en entender el museo en los movimientos sociales vecinales, les costaba aceptar trabajar con un museo, no sé si hubo esta resistencia también en el proyecto del

Besós y de la Mina. En las Agencias lo dicen, ¿no?, cuando decían que venían de parte del museo, pues no querían hacer nada.

J.R.: Sí, sí, sí, de eso se habla, es decir, los movimientos, el movimiento vecinal, no se plantea el museo, se plantea una persona, yo voy allí, vamos hacer esto, soy yo, no es el “museo” ahí arriba soy yo, vamos hacer tal proyecto, vamos hacer tal exposición, vamos hacer un seminario, vamos hacer el debate del patrimonio industrial, vamos hacer acciones contra el Fórum, es decir es otra escala no estamos hablando de abstracto, es una institución, son proyectos específicos con gente específica, ese es el trabajo.

G: Ya venías de una trayectoria de hacer proyectos.

J.R: No a esa escala, no de esa manera, no de esa manera (enfatisa).

G: Pero, ¿ya tenías la experiencia del trabajo con asociaciones de vecinos?

J.R.: Pienso que también en la genealogía de este proyecto tienes que incluir también a la Fundación Tàpies, en los años 1990, fundada en 1990, la actividad de Manolo en la Fundación Tàpies es muy importante.

G: Sí, la exposición *La ciudad de la gente*.

J.R.: Sí, *La ciutat de la gent* de Craigie Horsfield, pero otras cosas que pasan después, que a lo mejor no pasan por la forma de exposición sino por una especie de espacio de debates. Digamos, hay toda una dimensión de la institución que no está representada en ningún sitio, que son pequeños seminarios, que son pequeños debates, pequeños grupos de trabajo, quiere decir, eso es la institución también, pero eso no está representado.

G: Siempre se ve las exposiciones y los grandes eventos, ¿no? El PEI [Programa de Estudios Independientes] es un ejemplo de eso.

J.R.: El PEI es la consecuencia de eso.

G: Sí, pero a la vez es un ejemplo de esa extensión del museo. O sea o PEI nace a partir de eso.

J.R.: Sí, Pero años después. Es decir, nace en 2005 o a partir, después de las experiencias de diferentes talleres, de cuatro o cinco años previos. Agencias es una de las pruebas también. Es decir, el PEI nace ya con una estructura previa de trabajo previo, insisto, de talleres, de actividad con diferentes orientaciones, evidentemente.

G: Para mí la diferencia desde mi vivencia, mi formación como latinoamericana, brasileña, el trabajo del museo con movimientos vecinales, con movimientos sociales, bueno, un museo de la dimensión del MACBA, en Brasil, estaba mucho más centrado en la burguesía, en la elite, en talleres para otro público, o sea, a mí realmente me llamó mucho la atención ese planteamiento, bueno, después paso a entender un poco que Barcelona tiene esa historia. Pero aun así me llama la atención ese planteamiento. ¿Eso ya estaba en la Fundación Tàpies también?

J.R.: Sí, sí, sí. Bueno, en el libro Conversaciones, de Marcelo, está esto.

G: Sí, pero en el libro Borja se muestra un poco frustrado, dice que era como traer los indígenas a la corte, ¿no?

(Nos interrumpe la camarera pidiendo para que cambiásemos de mesa. Le contestamos que enseguida acaba la entrevista.)

J.R.: Eso es anecdótico, es decir, me parece que la actividad en la Tàpies, en términos de seminarios y demás en los años 1990 fue muy importante y el proyecto de Craigie Horsfield fue importante, es decir, puedes criticarlo, puedes decir que fue malo, puedes decir que era una esquizofrenia, puedes decir lo que quieras, pero abre un espacio de pensar la institución de otra manera y es un precedente, en el 1996, es decir, yo creo que es importante eso, ¿no?

Yo hice una exposición de comisario, fue en 1994, una exposición en Santa Mónica que se llamó Dominio Público⁵⁷ era expresamente sobre formas de... proyectos colaborativos y, digamos, trabajos que donde la forma colaborativa y el trabajo artístico proponían formas de interrelación artística diferente, en 1994, creo que también es una exposición que introduce en Barcelona un tipo de formas de politización del arte que no se estaban representando en las instituciones. En el año 1994, antes de que estuviera en el MACBA.

G: ¿Era como la antesala del MACBA.?

J.R.: No. No era la antesala. Quiero decir simplemente que ahí había un trabajo, una reflexión sobre las relaciones entre el estético y lo político. En este momento, insisto, en Barcelona esto no se había producido.

G: ¿Crees que es en Las Agencias que se produce la junción de la función estética con la función política?

J.R.: No, no diría algo así. Creo que es una experiencia que es muy importante y muy influyente. Que genera muchísima tensión y que es muy influyente, pero no diría que es ahí cuando se produce, creo que es un ejemplo exitoso.

⁵⁷ Domini public: exposición, Barcelona, Centro de Artes Santa Monica, 15 de marzo-15 de junio 1994

G: Claro, claro, porque hay todo un contexto. Y en este sentido de participación de movimientos y de vecinos, que lo encuentro muy potente el evento de Las Agencias, me intento poner en este sitio y en este momento y veo una efervescencia muy grande, mucha gente participando, una gran movida entorno al museo, muy innovadora. Por ejemplo en Brasil eso ocurría de forma, digamos, completamente no institucional, en espacios como las universidades y tal, pero eran movimientos independientes, que yo creo que había muchos similares alrededor del mundo. Bueno, que me impresionó mucho ver eso canalizado en un evento aquí, es el mismo tipo de movimiento que había en mi universidad en Brasil, pero allí, al contrario, nunca una institución te iría apoyar... era lo último. ¡Ni la Universidad!

J.R.: Claro. En realidad la Universidad es mucho más institución en el mal sentido que el museo, en Barcelona funciona así. El espacio de libertad que teníamos en el MACBA en este momento era mayor que Manuel Delgado en la universidad, nunca ha hecho nada así, supuestamente él es un radical pero su posición en la universidad, dentro de su propia institución, es totalmente anti-radical.

G: Claro, porque no le permiten.

J.R.: No le permiten o vete a saber por qué, hay muchas razones, pero es verdad.

G: Pero, ¿esto también no es resultado de un trabajo en equipo? Juntos, podían...

J.R.: No sé, no sé...

G: Bueno...

J.R.: En realidad, en el MACBA no éramos tantos, éramos un equipo muy pequeño y el MACBA como museo es un museo pequeño.

G: Por eso lo digo, si es un equipo pequeño y todos estáis de acuerdo, vamos a experimentar por aquí, vamos a hacer por allí, esto también lo hace más posible, ¿no?... Pero vosotros, después, tenían que dialogar con otras instituciones mayores ¿no?

J.R.: Yo no, Manolo. Él hacía su trabajo, claro. Él hacía muy bien su trabajo, claro, claro. Evidentemente no era una cosa pacífica. Él tenía, cuando el movimiento se empieza a criminalizar, ahí está la policía que no solamente está entrando con cargas en el 2001. La policía también está vigilando, y la policía también está informando a los poderes que están por encima de Manolo y Manolo recibe también presiones y diferentes versiones del proceso desde arriba y él tiene que negociar y apagar muchos fuegos para permitir que eso siga existiendo, claro. Pero eso es su trabajo, hacerlo bien, es decir. Él lo hizo muy bien.

G: O sea en este momento el MACBA es una puente de diálogo entre los movimientos y...

J.R.: Diálogo no es el término, es un punto de encuentro, de confluencia, una institución, es decir, la institución en abstracto no sé qué es. Es una institución y un movimiento social, es decir, ojo con estas grandes palabras: la institución, el movimiento social, es decir, cuidado con estas grandes generalizaciones.

G: este diálogo es muy importante, como tú decías antes la universidad al final no te da tanta libertad como una institución artística, ¿no? O depende de la institución artística...

J.R.: Yo hablo de un museo concreto en un momento concreto. No iría mucho más allá de eso.

G: Es la oportunidad de ese momento, antes de que se criminalice...

J.R.: Y con un equipo concreto, con un director concreto, en un museo concreto. Es decir, que eso no lo hace cualquier director.

G: El equipo era Borja-Villel , Marcelo Expósito...

J.R.: ¡No! Marcelo no era equipo, Marcelo ni siquiera vivía en Barcelona en este momento, vivía en Valencia. Él estaba, él apareció al final de Agencias.

G: Vale. Yo entendí que él estaba en la concepción de Agencias.

J.R.: No. Él vino después.

G: O sea, el equipo que estaba en el museo en este proyecto ¿quién era?

J.R.: ¿Por parte del museo?

G: Sí, por parte del museo.

J.R.: Por parte del museo éramos Manolo y yo.

G: ¡Realmente un equipo pequeño! Montaron muchas cosas. Es algo muy grande, es decir, yo lo veo muy grande [risas].

J.R.: Sí...

G: O sea, a partir de las experiencias en la Tàpies, o de las exposiciones que has hecho antes, tuvieron la idea, esta idea, ¿Manolo y tú?, yo siempre pensé que Marcelo también estaba desde el principio. O sea, hablaron con él después para dialogar con estos movimientos.

J.R.: Sí. Marcelo en el 2001 era comisario de una exposición de Pere Portabella que fue un poco antes, el 2001, sí, y... Marcelo, insisto, vivía en Valencia y fue más o menos hacia el final de las Agencias cuando él se quiso involucrar más con Agencias. Quiero decir, yo había conocido a Marcelo en los años 1990, precisamente por un movimiento de artistas y después con Marcelo qué hicimos... hicimos Portabella... y... no me acuerdo, hubo el...

G: ¿En la Tàpies también había hecho algo?

J.R.: No. Él no vivía en Barcelona. No me acuerdo. Pero Marcelo era alguien externo al museo y él se incorporó en el PEI, hicimos algunos seminarios, hicimos alguna actividad puntual, sí. Pero él no trabajaba en el museo.

G: Cuando le entrevisté tuve la sensación, como él explicaba de una manera tan involucrada, que estuviera desde el principio.

J.R.: No.

G: O sea, la elaboración y el concepto eran de vosotros dos, veían a estos movimientos y les invitaron a hacer algo en el museo.

J.R.: Sí.

G: y... ¿Tenían alguna otra referencia de museos que habían hecho algo similar?

J.R.: No.

G: ¿Trabajabas con Borja-Villel antes en la Tàpies?

J.R.: No. Yo empecé a trabajar con él en el MACBA.

G: Vale.

J.R.: Yo le conocía de antes de la Tàpies y, sí, yo participé en algunos seminarios de la Tàpies, sí, sí, y en la Tàpies yo era público. Yo era admirador del trabajo de la Tàpies y el trabajo de Craigie Horsfield fue muy importante para mí. Los seminarios que hacían en la Tàpies estaban muy bien. Cuando él empezó en la Tàpies hacía una actividad muy interesante. En Barcelona era el mejor espacio, quiero decir, en los 1980 el mejor museo en España es el IBAM, en Valencia, en los 1990 es la Tàpies, en España, digamos, quiero decir, institución de arte contemporáneo la mejor es la Tàpies, porque hace el mejor programa y hace buenos seminarios y conocía a Manolo de ahí.

G: Y después el MACBA y ahora es el Reina Sofía, o sea, él trabaja muy bien.

J.R.: Disculpa. Yo no te sirvo para nada.

G: No te preocupes. Yo igual, no soy buena entrevistadora.

J.R.: Creo que no hemos conectado, no... no tenemos el lenguaje en común y también ha pasado mucho tiempo, y yo estoy un poco aburrido de...

G: ¿Te preguntaron mucho sobre esto?

J.R.: Sí, sí... y yo estoy un poco aburrido. Creo que es desmitificar e insisto que estas oposiciones institución / movimiento... Y no me agrada mucho ser interpelado como institución. Lo siento pero no te he servido de nada. En verdad yo no tengo nada que decir.

G: Bueno, la verdad es que yo he entendido muchas cosas. Te soy muy grata. No, no, de verdad. Porque hay cosas que me has revelado mucho.

(Cierro la grabadora. Empezamos a nos despedir y Jorge Ribalta vuelve a hablar y le pido por favor para poder encender la grabadora nuevamente)

J.R.: ... Un radicalismo así que hay que, es verdad, es verdad, es [incomprensible]... pero hay que poner en la balanza, es duro, cuáles han sido los logros, cuáles han sido los fracasos, ¡los logros son más! El logro de abrir. Lo más importante... Hay situaciones que son idiotas, que no tienen importancia... lo que es importante es que abre la mente, que haya roto las reglas. Y después las cosas han cambiado ya nada va a ser igual después. Ese momento de ruptura es muy difícil, eso es incuestionable. Esa es la grandeza, la problemática es estúpida, ya está, y está bien decirlo. Y el problema con Leo es que vive de rentas de ese momento, de lo que yo te decía antes, que la innovación es un segundo. No la puedes alargar el resto de tú vida, ya estás haciendo parodia de ti mismo.

G: Bueno, ya, cada uno vive como puede, la cosa está muy difícil también, entiendo que tire por ahí, ¿sabes?

J.R.: Sí, es una manera de crear economía, está bien, es legítimo. Pero, hay que reconocerlo. La ruptura ya pasó hace quince años. Eso ya, ahora, es digamos kitsch, kitsch político. Es decir, Agencias es kitsch, pero tienen el mérito de la ruptura, entonces

cuando esa ruptura existe es válido, cuando esa ruptura ya ha terminado es solamente kitsch. Por eso tenía que acabar, es muy corto, muy corto.

G: Fueron once meses.

J.R.: No, menos, esto terminó pronto, en realidad fueron apenas seis meses. Seis meses muy importantes en el museo, en la ciudad. Quizá los seis meses más importantes de la historia del museo. Y de la ciudad en muchos sentidos, son seis meses claves del movimiento social tal y como lo entendemos ahora, que da lugar al gobierno municipal actual, seis meses, entre enero y junio del 2001, ahí pasa todo. Son muy importantes en esta ciudad.

G.: A partir de este diálogo entiendo ahora que hay que centrar en la cuestión de la ruptura.

J.R.: Claro.

G.: De la ruptura y de la innovación en aquel momento.

J.R.: Exacto.

G: Por la circunstancia irrepetible que puede ser aplicada, o mejor, que puede ser un ejemplo para experiencias en otras instituciones...

J.R.: No, no hay ejemplo, no hay modelos, hay que leer la especificidad de cada situación. Y hay que tener la suerte de estar en un momento así. Son momentos que no se construyen, que ocurren, que no dependen de ti. Imposible que esto vuelva a ocurrir. No va volver a ocurrir, ya está, ya pasó. Y no volverá. Ya terminó. Está bien, no es ni bueno, ni malo, no sirve como modelo. En cada momento hay que saber encontrar las

líneas de fuga y los espacios de libertad. No están en todas las partes, no hay modelo, no sirve. El modelo MACBA no sirve, no es nada, no hay ningún modelo, es una experiencia.

G: Una experiencia. Y después de esto continuaron experimentando.

J.R.: claro, claro. De otra manera, ya reconociendo que ya no era un momento de ruptura. Que la ruptura ya se había acabado. Eso es importante. En 2004 ya no había ninguna ruptura.

G: vosotros ya eran conscientes en aquél momento de que el momento de ruptura había acabado.

J.R.: Claro. Incluso para mí fue una cosa física, para mí en 2004 fue muy claro, en 2004 mi cuerpo me decía que la ruptura tenía terminado. A mí me pasó y creo que a mucha gente.

G: ¿Te generaba un sentimiento de decadencia?

J.R.: No. No. Simplemente reconocer que ya no había las condiciones que hubo en el 2001. No es triste. No es triste ni es alegre. Reconocer cómo los momentos históricos ocurren.

G: Lo tienes muy claro, quiero decir, que otra persona podría vivirlo como decadente después de vivir un auge como lo del 2001.

J.R.: Fíjate en la trayectoria, incluso de Jordi, o de todo el mundo. De pronto hay, o Brian Holmes, por ejemplo, en 2004, de pronto nuestras preocupaciones habían pasado a lo que yo te decía antes, en el caso de los movimientos, lo que te decía antes,

que la pregunta respecto a la continuidad en 2004: en 2001 no existía, a nadie le importaba la continuidad, es decir, lo que importaba era el momento. En 2004 importa seguir, en 2004 nos importa, a muchos, la cuestión más histórica. De pronto nos situamos como una perspectiva más de historia, de historiar, de crear una memoria, no sé cómo decirte, somos conscientes de que la ruptura terminaba y todo este trabajo consiste más en el ámbito, digamos, histórico. También pienso que para Manolo el paso al Reina Sofía estaba un poco en la misma lógica. De pronto, la necesidad de un marco histórico más amplio, pasar del arte contemporáneo al arte moderno, de trabajar así en los años 1930 con la historia... Nos dijo, aparte, que constataba que ya habíamos pasado a otra etapa.

G: Y que la etapa de él en el MACBA había acabado...

J.R.: La ruptura había acabado. La ruptura. Esto no quiere decir que ya no haya nada que hacer.

G: No, no, no.

J.R.: Es otra cosa, otros términos. Es otro horizonte, es otro...

G.: Me has ayudado mucho.

J.R.: Lo siento si he sido agresivo...

G: No, no te preocupes. Estoy aprendiendo mucho.

Entrevistadora: Gisele Freyberger (G)
Entrevistado: Martí Perán (M)
Fecha de la entrevista: 06/06/2018

G: Si te parece empezamos por Ariadna Pi, que es donde estoy ahora.

M: Ariadna Pi es un colectivo que yo conozco sencillamente porque me llega información de los distintos actos que organizan. No actos, sino acciones, sencillamente tengo información de que Ariadna Pi, este colectivo con un nombre que... no recuerdo ahora, pero que era la supuesta amante de Bataille cuando estaba en Barcelona, un personaje fantasmagórico que nadie sabe si existió de verdad o no. Y mi relación con Ariadna Pi es cero, sencillamente es un colectivo del que me llega información de que hace una serie de acciones.

En el momento de desarrollar el proyecto *Post-it City*, entonces sí que, ahí, articulamos hasta diez grupos de trabajo en Barcelona. Diez grupos de trabajo que estaban compuestos por gente de arquitectura, bellas artes, de distintas aéreas y cada uno de estos diez grupos hacían una pesquisa, una investigación sobre el fenómeno *post-it* en Barcelona, absolutamente específica. Dentro de este grupo de trabajo, que éramos mucha gente, diez grupos, eran tres, cuatro, cinco personas en cada grupo, por tanto había mucha gente trabajando. Hubo un grupo al cual le pedí que hiciesen un trabajo más de documentación. De documentación de iniciativas desarrolladas en Barcelona, estos últimos años, que fueran susceptibles de ser clasificadas como acciones *post-it* en la ciudad. Tipo las acciones de Ariadna Pi. Entonces hicieron una especie de documental, cartografiando distintas iniciativas de este perfil. Y ahí fue donde entraron en contacto con Ariadna Pi. Y se les pidió material para que de este material documental de sus acciones pudiéramos armar este pequeño documental.

Entonces, mi interlocutor con Ariadna Pi: “que sí”, “que claro”, “que cómo no”, pero en cualquier caso por lógicas de organización interna eso se tenía que someter a discusión del propio colectivo. Pudiera ser que el colectivo no estuviera interesado en

participar en una exposición, a pesar del interés del tema que planteaba la exposición. Había una especie de código ético interno en el que eso tenían que discutirlo.

Y la verdad es que me pareció muy bien. Pero, la verdad es que no sé qué es lo que pasó en este proceso de discusión interna. Lo que he interpretado, pero es un interpretación. No le doy más veracidad que cualquier otra versión. Es mi interpretación de los hechos. Eso que yo fue capaz de reconstruir, estamos hablando de más de diez años atrás, justo diez años atrás, diez, once años, lo que yo puedo reconstruir es que a pesar de que el colectivo dijera: “no. No nos interesa participar”, quien en ese momento era mi interlocutor, quien a priori tenía que facilitar el material, decidió operar motu proprio, facilitar igualmente el material y hacerlo a título individual. Esto es lo que yo he podido reconstruir a posteriori.

Lo cual generó, a posteriori, evidentemente, un pequeño conflicto interno, supongo, ¿no? Un debate interno. Que por lo que confirmaron después eso aceleró la propia disolución de Ariadna Pi. Pero esa es la historia, a mi lo que me interesaba de Ariadna Pi eran las acciones que habían realizado hasta la fecha. Dar constancia de ellas, documentarlas, subrayarlas.

Acciones entre las cuales, yo mismo, ya muy tardíamente, participé en dos de ellas: la de armar una hoguera de San Juan entre [calle] Aragón y el paseo de Gracia, que esto funcionó de un modo muy fácil. La consigna era encontrarse en los alrededores media hora antes, cada uno con un madero. Y a la hora confluída todos conveníamos rápidamente en esta esquina, entonces se prendía la hoguera, hasta que llegaron los bomberos y la apagaron. Era un gesto probablemente de los más inocuos en la medida que hacían las hogueras de San Juan en un momento que todos los protocolos de seguridad ciudadana, pues, prohibían las hogueras por paranoia securitaria, ¿no? Entonces era una reivindicación de la hoguera callejera. Se prendió, quemó lo que quemó, hasta que llegaron y apagaron.

Y en la otra participación fue en la ocupación del Liceo, en una suerte de homenaje, evidentemente lo que escondiera de esta irrupción en el templo clásico histórico de la burguesía local por parte de la ciudadanía, ¿no? Soltando desde la platea,

pues, unas gallinas. Y en eso también participé. Y nada, muy divertido, simplemente también la consigna de encontrarnos en los alrededores del Liceo en la hora convenida. Y en el momento que se abrían las puertas al público para quien habría adquirido la entrada en taquilla y ahí van ingresando, e irrumpíamos de golpe y entrábamos, entrábamos, entrábamos hasta la boca del teatro, soltando las gallinas.

Son las dos únicas acciones en las que yo estuve presente. E, insisto, para el proyecto Post-it City, la idea era subrayar que este tipo de acciones inmediatas, *post-it* con una clave simbólica política, muy clara, muy explícita, incluso con unas dimensiones de creatividad, de ingenio muy Provos digamos, ¿no? Pues, habían tenido lugar. Lo que lamento es que después esto generara una suerte de debate interno que se complicó, en el que yo nunca participé, en este debate.

G: Para mí es interesante porque el CCCB es una institución más abierta para lo que es la cultura, diferente de lo que es el MACBA.

M: Bueno, supongo que hay opinión para todo, yo no creo tampoco que la diferencia entre MACBA y CCCB sea tan evidente, son dos contextos institucionales, son dos contextos que forman parte de las herramientas de las que disponen un estructura de poder también para producir y canalizar, como gobernar determinados imaginarios, imaginarios críticos, y con independencia de que fuera CCCB o que fuera MACBA, el asunto de Ariadna Pi, que es una interpretación, sencillamente es una apuesta muy sencilla por la acción directa, sin ningún tipo de interés, sino todo lo contrario, militando en el rechazo explícito hacia la mediación directa, para que fuera sometido a procesos de mediación, de decodificación estética, de decodificación expositiva, entendiendo que todo eso podía juzgarlo y convertirlo sencillamente en pretexto para generar otras facciones en un circuito régimen de visibilidad, ¿no? Cuando lo que les interesaba era la eficacia de la acción directa.

Tanto que el debate me parece un debate absolutamente lícito, el que tuvieron. Y si hubieron dicho en su momento, no hubiera habido ningún tipo de conflicto interno:

“no, no queremos participar.” En términos curatoriales hubiéramos aceptado esta decisión lamentándola en favor de los contenidos del proyecto, pero se hubiera aceptado, naturalmente, sin ningún tipo de problema.

G: Otra pregunta que tengo es si en tu opinión, las ocupaciones como Can Ricart, La Escocesa, entre otras, colaboraron a que se llevara a cabo el proyecto de fábricas de la creación.

M: No, yo creo que no. Porque lo de las fábricas de creación es un modelo que puede tener algún elemento de singularidad, incluso algún elemento de valor, respecto a la disgregación de la oferta de equipamientos para equilibrar el territorio de la ciudad, distintos campos, distintas disciplinas para que sus vasos comunicantes se multipliquen, etcétera. Pero, más allá de toda esta retórica que puede ser interesante hasta cierto punto, lo de la reconversión de lo de la arquitectura del urbanismo industrial en espacios culturales es un fenómeno global que en Europa, desde los años 1980, fue absolutamente en auge, y que es muy fácil de interpretar. O sea, en el momento que desaparece la economía industrial, digamos, la economía fabril, ¿no? La economía fordista, la producción fordista, y el capital se va desplazando hacia el trabajo inmaterial, el paradigma está evidentemente en la creatividad. Por tanto, que las nuevas *factory*, las nuevas fábricas sean fábricas de creación no es más que una evidencia absolutamente transparente de cuál es la lógica de la producción y cuál es la lógica del capital en estas últimas décadas, ¿no? Tanto las fábricas de creación en su propio enunciado, así que deberían avergonzarse un tanto. Porque ponen muy en evidencia que están respetando esa mutación desde la fábrica fordista a la nueva fábrica post-fordista.

Otra cosa es que precisamente porque ya existe esta dinámica de reconversión de los antiguos espacios fabriles en espacios culturales, precisamente porque ya existen desde las propias estructuras de poder, iniciativas como Escocesa, etcétera, fácilmente, después de al final de unos procesos que son complejos, de negociación muy difícil,

fácilmente dispongan de cierta permisividad para que se incorporen en esta dinámica, que precisamente es la dinámica oficial.

G: Sorprende que, ya habiendo estas dinámicas y otros ejemplos, no hubiesen pensado esta utilidad para algunas fábricas del Poblenou, digo yo.

M: Bueno, Hangar era eso desde un primer momento. Luego, el destino que se editó para el Poblenou no estaba alejado de eso, ¿eh?, porque convertir el Poblenou en el 22@, el distrito tecnológico, donde en efecto hay, donde hay las empresas de tecnología ahí afincadas, incluso medios de comunicación importantes, tenía que ver con eso. No solo se tenía que convertir en un barrio de oficinas, oficinas corporativas, sino también de espacios de producción de estas empresas mediáticas ¿no?

Entonces, por ejemplo, yo estuve vinculado de algún modo años, estaba dirigiendo el proyecto de construcción del parque científico de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Barcelona, un parque científico que finalmente la crisis paró y todavía no ha prosperado, pero se estuvieron barajando distintas ubicaciones. Primero tenía que irse a la Zona Franca, las antiguas dependencias de la Seat, una fábrica, y finalmente el arranque de este proyecto aún muy incipiente está ubicado en Poblenou.

G: Está en Can Ricart.

M: En Can Ricart y en unos espacios muy cercanos. Y me remito a eso porque una de las cosas que iba a albergar este parque científico en primera estancia era específicamente, era trasladar la escuela de cine al parque científico, la escuela de cine que está en Terrassa ahora, vinculada a la Universidad de Barcelona, para levantar unos platós y esos platós ponerlos a disposición de la propia empresa privada, instaladas en Poblenou. Es decir, que ya el 22@ no dejaba de ser un barrio creativo en la idea florida que apareció un poco más tarde de las ciudades creativas.

G: Porque unas de las reivindicaciones de todos los colectivos que estaban allí, en lo de Can Ricart, era de que no estaban contemplados.

M: Bueno, porque estamos hablando de colectivos que no generan ningún tipo de beneficio, y de lo que se trataba era de hacer una apuesta explícita por una cultura con capital de redito, con capacidad de beneficio.

G: ¿Puedes hablar un poco del proyecto APTM del cual participó Santiago Cirugeda?

M: Este fue un proyecto muy interesante, muy a pequeña escala, pero muy interesante, yo creo que tuvo un par de ediciones, fue un proyecto que se hizo en Cajamadrid, en el centro cultural Cajamadrid, que ahora es una tienda, no, en un momento era un espacio cultural de esta entidad financiera que cayó con la crisis, no, esquina rambla Cataluña, plaza Cataluña y el proyecto se llamaba *Corner* y se trataba de proponer a distintos artistas que hiciesen unas intervenciones en los escaparates de este espacio. Eran cuatro escaparates que daban directamente a la calle de una cierta magnitud, y por tanto interesante, interesante porque enfrentaba directamente sus propuestas con los transeúntes. Entonces ahí yo llevé el primer ciclo. Se hizo uno más y ya terminó ahí. Yo llevé uno en el que se hizo unas acciones que fueron un tanto relevantes ¿no?

Por ejemplo la intervención de María Ruido que fue censurada, que duró solo un día por Cajamadrid porque la intervención consistió en instalar de cara a la calle, evidentemente, en estos escaparates, un led con un mensaje en que se daban cifras reales del volumen de capital hipotecario que Cajamadrid estaba manejando en estos años, el volumen real de dinero con el cual estaba especulando la propia entidad financiera. O sea, toda una serie de datos que ponían de relieve el papel protagónico de la misma entidad financiera que estaba acogiendo la exposición en la especulación inmobiliaria.

Esto se inauguró a la siete de la tarde y a las ocho de la tarde no se volvió a prender. Duró una hora, pero es una intervención interesante de Arte de Agencia.

En el mismo ciclo Pep Dardanyà hizo una intervención que yo creo que es muy interesante, sobre todo para hacer una lectura con el tiempo, estamos hablando de 2004, momento del *boom* inmobiliario y antes de la crisis y etcétera.

G: Pero, ¿Fue post-Fórum?

M: Inmediatamente post- Fórum. El Fórum fue ese verano terminado hasta octubre y esto era a partir de octubre-noviembre, inmediatamente post-Fórum, sí, sí, efectivamente.

Y el Pep Dardanyà hizo una intervención muy interesante, muy bonita, que consistió en recuperar una fotografía de época de este mismo edificio, en la que en este mismo edificio desfilaban voluntarios del frente popular, iban hacia el frente, hacia el frente de guerra. Una foto además en la que este edificio era un café, uno de los distintos cafés del radio que poblaba plaza Cataluña, recordaba que este café en este momento fue un espacio colectivizado, por tanto un espacio asambleario, y lo que hizo Pep fue intentar inyectar sobre la memoria del edificio este episodio y convirtió los escaparates en *speaker corner*, en espacios colectivizados digamos, puestos a disposición del público para que mediante un sistema de señalética pudieran entrar dentro del escaparate y ahí había un sistema de megafonía instalado hacia la calle con el que podían hacer prácticas hacia el espacio público, decir lo que les pareciera al espacio público.

Ahí también tuvimos una censura de volumen el primer día, se nos hizo bajar el volumen rápidamente, apelando que por motivos de seguridad viaria podían distraer a los conductores de la plaza y se bajó mucho el volumen, lo cual era un elemento importante. Pero a mí lo que más me sorprendió es que el proyecto entre comillas fracasó porque la gente que entraba y utilizaba este dispositivo para hablar al espacio público, en abierto, sin ningún tipo de censura previa, básicamente cosa que sería muy distinta en estos últimos años, esos últimos diez años hubiera sido absolutamente,

radicalmente distinto. La gente utilizó esa oportunidad para lanzar prácticas y jergas anti clericales básicamente, chistes pornográficos y poca cosa más, ¡poca cosa más!, estoy hablando de 2004. De un momento en que dabas un micrófono al transeúnte para que hablara al espacio público y sus relatos se desplazaban muy fácilmente hacia terrenos, se me permite decirlo, de una cierta banalidad. Cosa que cuatro años más tarde, probablemente hubiera sido, ha cambiado completamente el código de esas tomas de la palabra.

Bien, en ese contexto de los de *Corner*, donde hubo el trabajo de María y el de Pep fue donde también invitamos al Santi Cirugeda, y la operación del Santi fue muy interesante. Eso ya era de cara a primavera verano, mayo o algo así, la cuestión es que coincidía en calendario con la feria Construmat. La feria Construmat es la feria, en la Fira de Barcelona, más importante de inmobiliarias. Insisto en que estábamos en los años del boom. Entonces lo que hizo Santi fue proponer lo siguiente: si me estáis proponiendo hacer una intervención en Cajamadrid que es la principal entidad financiera en crédito hipotecario y, además, en Construmat me han invitado, porque era un momento del gobierno Zapatero, en el que incluso existía una ministra de la vivienda que tenía incluso como un cierto, sentía una cierta incomodidad por las evidentes dificultades de acceso a la vivienda por parte de los jóvenes ya con la especulación y los implementos de precio, entonces en Construmat propusieron a distintos arquitectos, las propias constructoras, propusieron a distintos arquitectos que hicieran distintos prototipos de vivienda de bajo coste, y uno de los arquitectos que invitaron fue al Santi Cirugeda.

Entonces Santi dijo, los constructores me invitan a su feria a hacer un prototipo de bajo coste, Cajamadrid me invita a hacer una intervención en la fundación cultural, que es la entidad financiera de mayor crédito hipotecario, aquí solo falta un ingrediente que es el suelo, el propietario del suelo que es el Ayuntamiento. Entonces negoció con el Ayuntamiento la cesión de un solar para plantear una operación a tres bandas: en Construmat tu podías ver un prototipo dentro de una feria de inmobiliarias, el Ayuntamiento le cedió un solar al lado de la prisión de Wad Ras y allí levantó otro

prototipo con los mismos fondos que los de Construmat, en Construmat le daban cien, él dijo: por cien yo te hago tres. Uno, no. Te hago tres prototipos. Por tanto, con los mismos fondos construyó uno en suelo público cedido por el Ayuntamiento, y en Cajamadrid lo que hizo fue dentro del propio escaparate armar una oficina real, una consultoría real, donde gente del equipo de Santiago atendía al público y atendía al público desde la lógica de Recetas Urbanas, que es el despacho de Santiago. Que Recetas Urbanas consiste en esto, en dar soluciones, en dar recetas a problemas específicos, a problemas reales. Por tanto la gente acudía para decir: “pues yo tengo este poco dinero, y sólo tengo la azotea de la abuela”, “¿qué podríamos hacer con este poco dinero y la azotea de la abuela?”, ¿no? y le daban las posibles recetas. Y asimismo, desde ahí se armaban visitas al prototipo de esta vivienda de bajo coste que se había levantado en suelo público junto a la prisión de Wad Ras.

Por tanto, fue un proyecto que tanto inmobiliarias, Ayuntamiento, como propietario del suelo y Cajamadrid ponían sus recursos a disposición de una respuesta alternativa a sus propias políticas.

G: Y provocativa también, porque era un absurdo.

M: Claro, estaba revertiendo el papel de los tres agentes responsables del desastre inmobiliario. Estaba revertiendo su papel. Fue un proyecto muy, muy, muy interesante.

G: Y ¿Es un buen ejemplo de arte político?

M: Es un buen ejemplo de, es una denominación que yo ahora mismo ya no sé hasta qué punto ha tenido más o menos fortuna, es un buen ejemplo de lo que podría entender, interpretar como arte de agencia, ¿no? En el sentido que básicamente se trata de eso, de ofrecer servicios. Unos servicios reales.

No ofrecer unos servicios reales todavía preñados de la dimensión metafórica importante, es decir, del artista que pone su dimensión, su creatividad al servicio de una serie de demandas para generar escuetamente, pues, la gráfica de estas reclamaciones, sino por el contrario una agencia de servicios en el sentido literal de proponer soluciones factibles en términos materiales, en términos económicos, etcétera.

G: ¿Podrías hacer una reflexión acerca del proyecto de Agencias?

M: Yo con Las Agencias coincidí de un modo puramente logístico cuando estaban trabajando en MACBA en un espacio en la calle Joaquín Costa. En este momento, Jorge Ribalta estaba llevando el programa de actividades públicas, los programas públicos, y me invitó a hacer un taller de crítica de arte, y mientras yo estaba desarrollando el taller de crítica de arte simultáneamente Las Agencias estaban trabajando allí y en alguna ocasión habíamos compartido espacio en esa nave que en su momento alquiló el MACBA en Joaquín Costa. Por tanto hubo con Las Agencias esa relación de vecindad. De mesas de trabajo colindantes, ¿no?

Después tengo otro episodio en relación con Las Agencias que es más espeso, porque Las Agencias estamos hablando de 2001, y estamos hablando de un momento en que se intentó armar la bienal de arte de Barcelona.

G: Barcelona Art Report.

M: Barcelona Art Report.

G: Pero ellos eran parte de esta bienal.

M: A eso voy. Entonces yo ahora no recuerdo en que medios escribí unos artículos muy críticos con la bienal, y sobre todo muy crítico con algún elemento que participaba de la bienal, por ejemplo episodios que gravitaban alrededor del círculo

Agencias y textos por ejemplo del Brian Holmes, que estaba muy vinculado con el propio proyecto de Agencias y que por extensión acabo también involucrado en algún episodio de la bienal Barcelona Art Report. Y yo escribí un artículo muy crítico y Brian Holmes se enojó muchísimo, bueno, y a partir de ahí también viene otro episodio curioso y es que yo en esa misma época hice en Castellón una exposición que se interpretó de un modo un tanto mecánico, como un intento de la exportación aquí de la estética relacional, y evidentemente los artistas agencias, digamos, el cenáculo Expósito, Claramonte frente el arte relacional, eran tremendamente críticos, deudores de la lectura de Claire Bishop frente el arte relacional interpretado como una falacia de museo: eran muy, muy críticos.

Yo creo que esto contribuyó a la discusión, de algún modo Martí era el que estaba armando aquí una importación del modelo de una estética relacional. Además está haciendo un artículo muy crítico con la bienal diciendo por qué en la bienal proyectos como los de Las Agencias... Y ahí empezó, bueno, un enfrentamiento que como suele ocurrir al final, tampoco trascendió más, pero como suele ocurrir siempre, acontece entre cercanos, ¿no? Con quien no te peleas es con quien está muy lejos, ¿no? Está en otra película absolutamente distinta, ¿no? Pero, sí, sí, sí.

Entonces yo con Las Agencias, a toro pasado, y a toro pasado, yo creo que es un episodio importantísimo en Barcelona, en tanto que fue el episodio más denso en el esfuerzo con sus errores y sus aciertos por reinventar los roles de la institución museo, más allá de la fortuna de las acciones de Las Agencias, más allá de la eficacia de esas propuestas, más allá del valor estético político de cada una de sus actuaciones, yo creo que es crucial en la historia reciente del sistema arte en Barcelona de evocar Las Agencias como el episodio fundamental para sacudir el rol de la institución museo y abrir la brecha a que en efecto pudiera acometer funciones que hasta ese momento, se presuponía que no le correspondía en absoluto.

¿Qué ha pasado con esas expectativas desde entonces? Mi idea es muy clara respecto que han sido neutralizadas, han sido convertidas en lo políticamente correcto. Ahora casi que sucede todo lo contrario, ¿no? O sea solo puede armar una programación

que gravite alrededor de ese relato convertido básicamente ya en un relato más que en una acción directa cómo una de las Bellas Artes.

Pero Las Agencias evidentemente representaron en ese momento un episodio fundamental para que el museo hoy sea lo que es, incluso en el despropósito de haber contribuido a convertir todo ese relato político en lo políticamente correcto.

G: ¿Cómo ves el proceso que llevó a estos artistas activistas a llegar al poder político? ¿Y el papel del arte de acción política en este proceso?

M: Yo creo que una de las cuestiones pendientes y que probablemente es de muy difícil resolución... o sea, el arte activista, por sus propias genealogías, por los antecedentes que ha evocado, por la tradición a la que apela e intenta incorporarse, sobre todas estas bases, todo este arte político, este arte activista de algún modo está insinuando que para hacerse coparticipe de la misma ilusión de disolución del arte para que él ingrese en las dinámicas de la vida cotidiana y sobre todo por la lucha por el derecho a la vida en un sentido ordinario y cotidiano. Pero si esto es así, si es verdad que este arte político en el fondo amaga ese secreto de disolución del arte, entonces lo que queda pendiente por resolver es por qué gestiona de un modo tan hipócrita la relación con el mundo del arte en tanto que campo profesional, es decir, intentando reconocer que los artistas han de ser validados como tales, cuidados como tales, protegidos como tales. Por qué no acelerar procesos mediante los cuales esa suerte de disolución del arte a que hacía referencia pudieron consumarse de alguna manera. Y esa paradoja es evidente que es una paradoja muy compleja y casi que de imposible solución. Pero esa paradoja se mantiene ahí de un modo muy enojoso desde mi punto de vista, ¿no?

Cuando Barcelona En Comú consigue la alcaldía, más allá de promover una serie de iniciativas que quedan a medio camino entre el modelo tradicional de la gestión cultural y las ideas novedosas respecto de cómo deberíamos entender la relación entre arte, cultura y ciudadanía, en lugar de buscar soluciones que intenten equilibrar estos dos extremos, pues yo no sé porque no se han ensayado mecanismos más radicales. Y

mecanismos radicales, los hay. Pueden pasas perfectamente por formulas tan aparentemente descabelladas como abandonar la política de la subvención a la producción de obra de artista y sin embargo dar un salario a una colección de artistas para que desarrollen una tarea pedagógica en estancias escolares y formativas y proporcionarles un salario durante un par de años para que su trabajo consista en estar en las escuelas contando otras maneras de pensar, de hacer y de concebir, ¿no? En lugar de continuar apoyando ese sistema del Barcelona Producció, ¿no? por ejemplo. Que insisto, tiene su sentido, ¿no? Pero yo he echado mucho de menos el coraje y la valentía de en este territorio donde precisamente los márgenes de precariedad son absolutamente deleznable y denunciables en alguna virtud es que en precario es donde es más fácil ensayar formulas radicalmente otras.

G: Yo he leído todo el programa de Barcelona En Comú acerca de la cultura, proponen más transparencia, menos precariedad...

M: Yo no entiendo que sea este el programa. En verdad, desde la comuna de París, es que esta paradoja se arrastra desde la comuna de París. Courbet es el presidente de la asociación de artistas vinculados a la comuna y de algún modo lo que reivindica es el derecho a que los artistas sean reconocidos como tales dentro de la comuna que es donde podría, pues, precisamente plantearse esa aniquilación de la figura del artista como alguien singular en el interior de esa comuna, entonces insisto esa paradoja es puramente estructural e irresoluble, ¿no? Pero yo insisto, o sea, Barcelona En Comú ha demostrado con la cartera de cultura que no tiene política cultural, que no tiene ideas reales al respecto porque la ha utilizado como moneda de cambio en los pactos con otros grupos municipales y porque no abandona esa retórica absolutamente ordinaria de que hay que apoyar al sector en el sentido de meramente facilitar sus tareas. Yo creo que esta no es la política que podría dotar la cultura de unos roles francamente novedosos, ¿no? No pasa por ahí, desde mi punto de vista no pasa por ahí.

Porque cuando tuvieron que pactar con el PSC cedieron inmediatamente la cartera de cultura, cuando se rompió el pacto con el PSC la recuperaron, es decir que la han tenido como una cartera móvil en función de coyunturas. si hubieran tenido un programa muy claro probablemente no la hubieran tenido como una moneda de cambio tan barata por así decirlo.

G: Muchas gracias Martí.

Entrevistada: Gala Pin (Gala)
Entrevistadora: Gisele Freyberger (Gisele)
Fecha: 14/06/2017

Gisele: Me interesaba entrevistarte...

Gala: Ya le dije a Joan, no sé si te puedo aportar mucho...

Gisele: Sí, es interesante para esta investigación todo el desarrollo del movimiento okupa. O sea, cuál es la historia y el papel de los artistas activistas dentro de este movimiento. Un poco es, escribir como actuaron, qué hicieron dentro de este movimiento. Entonces, esta entrevista se centra en la historia de Miles de Viviendas. Hasta ahora no he podido hablar con nadie sobre exactamente este tema. He leído la tesis de Muna Makhoulf, sé que has tenido la oportunidad, digo oportunidad porque creo que ha sido realmente una vivencia preciosa participar de esto, no sé, yo estaba en contacto con movimientos así de Brasil, soy de Brasil, pero allí no había movimientos así, bueno, allí no había okupación, es totalmente diferente de Brasil, pero sé que tipo de ambiente es este.

Gala: Qué ambiente, qué tipo de dinámica, ¿no?

Gisele: Sí, por ejemplo, hoy reví los videos que hablan de la Universidad Pirata y cosas así y me imagino que ha sido una gran oportunidad, una gran vivencia. Le tengo mucho cariño a esta parte de la tesis porque me identifico mucho, entonces, sería sobre eso. Si quieres, yo prepararé algunas preguntas para guiar, pero es muy libre. Por ejemplo, en Miles, cómo fuiste a parar allí, no sé si estuviste antes en [calle] Cerdeña...

Gala: O sea, Miles de Viviendas nace... yo llego en septiembre de 2003 a Barcelona y Miles de Viviendas nace antes, nace en febrero, el germen es en febrero de

2003 con las grandes movilizaciones en la ciudad contra la guerra de Irak. Donde hay unos grupos más ligados a la autonomía, a la tradición más libertaria, bueno, más autónoma. Bueno, que lo que plantea también es: ¿cuál es tú guerra? Para señalar también que hay un modelo de ciudad que también hace la guerra de alguna manera, en el día a día de la ciudad, que cuestiona el modelo de ciudad. Y básicamente lo que se hace en este momento es -lo que me han explicado a mí, yo en ese momento no estaba-, es cada gran manifestación se acaba okupando un espacio municipal. Eran okupaciones muy efímeras para poner en cuestión el modelo de ciudad. Porque también eran partidos que estaban en el gobierno que hacían parte de la plataforma Aturem la Guerra, la plataforma en contra de la guerra, y era un poco también poner en cuestión de que hay al final una parte de la guerra cotidiana que tiene que ver con el modelo de ciudad, pero que también hablaba de la industria armamentística que hay en la ciudad. También era un contexto previo al Fórum de las Culturas.

Entonces, yo llego en septiembre de 2003 justo antes de que hagamos la primera... bueno, aquí se hace una reflexión de que, era la gente que hacía parte de Miles en este momento, que para mí era una mezcla muy curiosa y muy interesante porque había gente que venía del mundo antiglobalización, había gente que venía de Agencias, Agencias era que era una experiencia que nace del MACBA y del activismo...

Gisele: Sí, este es uno de los centros de mi tesis...

Gala: Sí, del activismo como el séptimo arte de las Bellas Artes. Gente de Agencias, de la antigua organización del militarismo, hay gente que está más vinculada a la okupación, hay gente que está vinculada a Can Masdeu, que es una okupación más desde un punto de vista más sostenible y tal. Además, Miles y Can Masdeu suponen una ruptura desde el punto de vista del movimiento okupa que hasta ahora había sido muy anticapitalista y muy libertario y ya está, y Miles y Can Masdeu tienen un cuestionamiento más situado del modelo de ciudad, y Can Masdeu es un sitio más

medioambiental y Miles es más, también, vinculado al tema de cultura libre, a la libre circulación de personas y demás.

Entonces, yo llego en septiembre de 2003. Bueno, básicamente a través de un amigo empiezo a participar de las asambleas de Miles, justo antes de que se okupe el primer edificio que se okupó a..., es el de Turó de la Peira.

Esta okupación respondía más a mucha de la gente que hacia parte de Miles de Viviendas, gente que ya venía del activismo previamente pero que participaba; y aquella gente que ya estaba okupando, que eran pocos participaban en colectivos, pero tenían su casa y demás y eran un poco: “queremos hacer política de manera cotidiana”. Y además era una okupación que también se vincula con, es que ahora mismo, poniendo el derecho a la vivienda encima de la mesa, no sólo como una herramienta anticapitalista, sino la okupación como una forma de cuestionar el modelo de ciudad y aquí dentro también la vivienda. Bueno, esta okupación dura poco pero también sirve para cohesionar el colectivo. Hay una segunda okupación que se da en Cerdeña, en la calle Cerdeña 43, que era propiedad de una inmobiliaria que era Metrovacesa, que en ese momento era la tercera inmobiliaria más importante del estado español. Donde, además, en este edificio aún quedaban algunos vecinos, en este momento aún no se habla de *mobbing* inmobiliario. Pero sí, estuvimos acompañando a los vecinos, porque en este momento ellos querían marcharse por la relación que tenían con la propiedad, pero hubo esta convivencia con vecinos y demás.

En Cerdeña estuvimos solo nueve meses, pero fueron nueve meses muy intensos. Y ahí empieza. Yo creo que Miles siempre ha tenido diferentes capas, diferentes niveles: uno era un nivel de cotidianeidad, el trabajo con aquello muy próximo. Que era, por ejemplo, todo el taller de costura, toda la gente de Agencias, algunos de los grupos que venían de Agencias montaron un taller de costura, pues, que era una taller de costura donde, eso, se enseñaba a hacer, pues, vestidos para las manifestaciones, la idea del Prêt-à-Revolver, o bolsas dentro de la campaña Yomango, pero que también era la costura como un elemento que facilitaba también acercase a un determinado tipo de vecino. Ahí también se hacen las primeras jornadas de cultura libre de todo el Estado

Español, en Miles, ¿no?, cuando se empieza a hablar de licencias Creative Commons, Culturas Libres y demás, cuando EXGAE comienza a salir, pero aún no era un tema que estuviera muy encima de la mesa. En realidad es un año muy productivo, por decirlo de alguna manera...

Aquí también se hace la acción *Paterem el Fórum*, de ir al Fórum en pateras, que venía de un colectivo pequeño de artistas que no estaba en Miles...pero que nos venía a proponer. Eran, pues, bueno, acciones creativas...

Gisele: ¿Esta idea viene del colectivo Ariadna Pi?

Gala: ¡Sí!... ¡No! De Ariadna Pi, no. Esto viene de una artista serbia, que antes tenía mucho contacto con ella, pero ahora ya no me recuerdo su nombre. Bueno, ellos tienen la idea, pero nosotros la hacemos muy nuestra. Bueno, pues Miles tiene una forma de hacer que no es la forma de hacer, que no es la forma de hacer clásica del movimiento okupa, sino que intenta tener un tono más amable, hay una parte de humor y también una parte de creatividad en la protesta social. Desde cosas como... fuimos a desmontar la sede de Indra, vestidos con Monos Blancos y demás, fue bastante divertido... a partir de ahí empezamos a pensar también en la oficina de okupación, no sé si has visto, hay varios vídeos, así todo con un tono más amable y también... ahora tengo muchísimas cosas en la cabeza...

Vale, o sea, Cerdeña dura nueve meses, es muy intenso, hay una película que se llama Squat, la ville est à nous! es este trozo de Cerdeña básicamente. Si la buscas, de Christophe Coello. Christophe hace su relato de Miles, yo creo que en Miles había un relato por cada persona que estábamos allá, pero seguramente te ayudará para entender. Seguramente, toda la parte más creativa y artística a Christophe le interesaba poco, por lo tanto, se refleja poco en el vídeo, pero seguramente te dará pistas.

Una vez ahí, el desalojo de Cerdeña, estamos varios meses a la deriva y el siguiente espacio que okupamos es el de [avenida] Juan de Borbón, el de Barceloneta, que ahí de alguna manera sí que nos consolidamos, porque estamos tres años allá.

Además, Juan de Borbón tiene una visibilidad que permite, o sea, aquí se continua el trabajo con la cultura libre, continua el taller de costura, siempre como cualquier centro social okupado, conciertos, *jam sessions*, espacios más de experimentación con *art ruin*, eso, con electrónica libre, cosas que en ese momento no eran muy conocidas, y continúa siendo, yo creo, un nódulo de articulación de diferentes espacios. Aquí hay por un lado el taller en contra la violencia inmobiliaria y urbanística...

Gisele: He leído el libro [El cielo está enladrillado] ¿Se produce aquí? ¿En Miles?

Gala: Bueno, lo produce el José en su casa, cada uno como puede. En el taller hice un tríptico muy chulo sobre la violencia inmobiliaria que eran los tres cerditos, así, como los tres cerditos del cuento, debe estar en algún sitio en internet, pero que es muy guay el tríptico este que explica, que intentaba explicar de manera simpática qué quería decir la violencia inmobiliaria y urbanística.

Bueno, ahí también empezamos toda la parte del trabajo con las vecinas, los vecinos del barrio con relación con el plan urbanístico que explica la Muna en su tesis doctoral... y para mí es un sitio muy creativo y muy... pues, un ciclo de charlas sobre la historia del barrio, tienes, por un lado “x”, tienes el Taller de Costura que es un taller de costura que también empieza a hacer los disfraces a la gente que va a los cobros, tienes a la gente del Taller En Contra de la Violencia Inmobiliaria y Urbanística, después Desobeim Fronteres que era un grupo que trabajaba inmigración, bueno, el que sería el precursor de Tanquem els CIES.

En Miles también se van haciendo acciones puntuales en diferentes cuestiones, y aquí también, bueno, es cuando se empieza, trabajando con todos los colectivos, pues la Oficina de Okupación, hay muchas clases que trabajan, que se trabajan en red. En el caso de V de Vivienda hay un momento que Miles se..., bueno, hay diferencias, y sobretodo que éramos muchos, y Miles se escinde, bueno, se divide, hay una gente que sigue en Juan de Borbón y otra gente que va a Magdalenes, carrer Magdalenes, que hay

un hotel, bueno, que eran dos edificios, Magdalenes y Amargós, que también tenían vecinos con *mobbing*. Y se hace lo que llamamos en este momento la PHRP, la Promoción de Habitatge Realment Públic. Pensamos, bueno, si la administración pública no hace realmente su..., jugamos mucho con la idea de *fake*, de hecho, en este momento, hay también,... después nace V de Vivienda, y también antes, supongo que no te recordarás, pero la Ministra Trujillo, creo que era la Ministra de Vivienda, como política para que los jóvenes pudieran sacar, pudieran conseguir casa, sacó unas zapatillas que se llamaban Keli Finder. En argot madrileño, de chulo madrileño, la casa es la keli, pues la Keli Finder. Te regalaba unas zapatillas para que te patees, para que caminaras toda la ciudad, era como una especie de insulto. Entonces hicimos uno, eso como ejemplos, pero organizamos un footing contra el *mobbing* que íbamos todos, inventamos Keli Finder, bueno... unos corrían, otros no corrían, y luego hicimos un *fake* del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, EZLN, nos hicimos unas capuchas, pero así muy cucas, con lazos y tal, hicimos un manifiesto desde la selva inmobiliaria, hicimos cosas así más medio creativas, un poco y como usando... sí que yo creo que siempre hay como varias líneas, una es el tema de la vivienda y el modelo de ciudad; otra es el tema de fronteras; y otro es el tema cultura libre y luego, hay gente que trabaja más el tema tecnología; hay gente que trabaja el antimilitarismo y demás, pero estos tres ejes son como los ejes más... No sé si te sirve...

Gisele: Me sirve mucho. ¿Entre Magdalenes y Miles había alguna diferenciación ideológica?

Gala: No. Había una parte del debate..., bueno, aquí cada uno de nosotros tiene su propia interpretación, por tanto, esto no quiere decir que no hay, yo creo que hay una parte del debate que formalmente se orienta a lo que en unas asambleas se *anomona* [se llama] la política con mayúscula y la política con minúscula. La gente dice que hay que trabajar mucho en proyectos muy pequeños vinculados a la casa: pues el taller de costura, la tienda gratis, tal... Y otra gente que dice hay que hacer incidencia política,

¿no?, pensar cómo hacer incidencia para cambiar el modelo de ciudad, el tema de la vivienda. Hay mucha gente que estamos en medio, que decimos: una cosa es hacer trabajo a pequeña escala, a nivel de barrio, otra cosa es que trabajemos a nivel de ciudad y que no es incompatible, pero supuestamente este sería como el argumento fuerte de la división, o de ... que no es como una ruptura, tampoco, es más como un *forc* [substantivo catalán que significa la distancia entre los extremos de los dedos pulgar e índice formando ángulo recto, la cual sirve de medida], en código libre es como un *forc*.

Yo creo que también hay una diferente forma de entender lo doméstico, ¿verdad? que hay una gente que decimos, bueno, teníamos siempre un espacio común que era el comedor y la cocina y la cafeta, la parte de abajo, y una sala de reuniones de informática, así, también, común. Y luego, todos vivíamos en pisos con habitaciones, yo compartía piso con dos personas, teníamos nuestra cocina, nuestro baño, nuestra ducha, no siempre usábamos la cocina colectiva ni... y es verdad que los que hacíamos política de ciudad estábamos en época súper activista y no mirábamos los espacios colectivos, no es tan importante si reciclamos o no, yo prefiero ir al mercado a comprarme la comida, hacerme una comida rápida y poder irme a la asamblea que tengo por la tarde y no tanto todo este proceso de recicle, por ponerte un ejemplo.

Entonces, yo creo que hay una parte de esta separación que tiene que ver con cómo se entiende lo doméstico. Que algunos entendíamos que tiene que haber un espacio colectivo, pero que cada uno tenemos que tener nuestra vida autónoma individual y hay otra gente que lo entiende de una manera mucho más comunal, por decirlo de alguna manera, por decirlo de alguna forma. Pero yo creo que yo que sería de las que estaba en la parte de la alta política. Me quedé en Miles y me quedé muy a gusto y muy bien, y de hecho estuve viviendo un tiempo en Magdalenes, había como varias gentes que estuvimos a medias entre los dos sitios y evidentemente seguíamos colaborando con los dos espacios, había una parte que teníamos peticiones de gente que quería entrar a vivir a Miles, y formar parte de Miles de Viviendas y que el espacio no daba más de sí, esto era un elemento no menor tampoco, ¡el que el espacio no da más de sí para que viva más gente!

Pero, básicamente yo no diría que no fue así, una gran ruptura.

Gisele: ahora entiendo que las dos okupaciones eran parte de lo mismo.

Gala: Sí, eso, la PHRP Magdalenes se centró mucho más en el tema de vivienda, y en cambio, en Miles, yo es que estaba bastante a caballo entre los dos, alguna gente estábamos muy implicados en la lucha del barrio, pero que trabajábamos conjuntamente fácilmente. Y es verdad que otra gente se quedó en Miles haciendo proyectos pequeños, pero que también pasó luego en Magdalenes.

En Magdalenes, cuando surgió V de Vivienda, se empezó a reunirse en Magdalenes, ahí es donde se empezó a reunir, además también con esa frescura que tenía V de Vivienda, había mucha gente que no habían estado politizados previamente... no sé, me acuerdo que hacíamos talleres que les llamábamos Pinta y Colorea, que era quedar para hacer material, auto-producirse, con mucha frescura, con mucho sentido común y con un lenguaje que para nosotros fue importante y tal, que fueron varios momentos de discusión con el movimiento okupa, con quién evidentemente colaborábamos pero con quien teníamos varias tensiones.

Una era la relación con los medios de comunicación, que nosotros éramos partidarios de trabajar con los medios de comunicación, había programas a los que les decíamos que no, pero sí que pensábamos que los medios eran una forma de hacer incidencia política también, porque al final tú haces política para transformar la sociedad, la realidad, y es uno de los canales que tienes. En este momento, y ahí, había un sector del movimiento de okupación que no veía claro la relación con los medios de comunicación que había que hacer la comunicación directa. Bueno, nosotros hacemos las dos cosas. Somos la primera casa okupa que tiene una web muy chula [risas]. Que era muy chula para su época. Hacemos el boletín del barrio con los vecinos, bueno, hacíamos el Miles News que era un periódico de difusión de lo que hacíamos, y reflexión que era impreso, hacíamos por la iniciativa de una vecina del barrio que era la Marina, hicimos también lo que se llamaba La Ostia TV, era la tele del barrio.

Gisele: ¿esto lo trabajabais con la asociación de vecinos la Ostia?

Gala: Bueno, la Marina era como un ente autónomo. Una vecina del barrio, pero que estaba muy vinculada a la Ostia y sí, bueno, eran entrevistas y programas sobre el barrio que, básicamente, lo que hacíamos era, como en este momento tampoco estaba tan extendido de que todo mundo tuviera internet, lo que hacíamos eran copias en DVD y lo llevábamos a los bares y a una hora se ponía siempre. Era chulo.

Gisele: ¿Este trabajo con los vecinos era una cosa innovadora de Miles?, ¿o todas las okupaciones lo hacían?

Gala: Bueno esta era una de las fricciones que teníamos con el movimiento de okupación, otra era que en Magdalenes empezamos a negociar con el Ayuntamiento para que allí no se hiciera un hotel y para que se realojara los vecinos. Un poco desde de la idea de que la okupación es una herramienta. Nosotros, aquí, o sea allí, teníamos tres familias que eran vecinos que vivían antes, que queríamos que se realojasen porque la propiedad les estaba intentado echar, y, por lo tanto, priorizamos que esta familia pudiera tener un sitio, nosotros lo que queríamos es tener un centro social, nosotros no estábamos interesados tanto en tener una vivienda para nosotros, como por tener un centro social. Que la Negreta, un local que hay en Nou de Sant Francesc 24, que esta la asociación de vecinos del Gótico, es fruto de esta negociación con el Ayuntamiento. Y el movimiento de okupación sí que tenía muy, era un debate que se había hecho muchas veces y que se había decidido que no se negociaría con el Ayuntamiento, un poco para evitar lo que pasó en Berlín, que hay una parte de captación y demás. Y la otra era también toda esa parte más alegre y como de usar cómo, que sí que había un sector de la okupación que lo veía y otro que no.

Gisele: O sea, ¿sobre el arte activista?... Este “más alegre es el arte activista”, ¿no?

Gala: Sí, hay un sector que piensa que es frívolo, que hay que ser mucho más duro con el capitalismo y demás, y hay otro sector que lo usa mucho: Can Masdeu... ahí nos entendíamos mucho con Can Masdeu, que son como nuestros primos hermanos, por decirlo de alguna manera, pero también estuvimos mucho trabajando con la gente de las Naus, que era una casa okupada que estaba en Joanic, básicamente de artistas... Por ejemplo, yo, cuando llegué estaban reproduciendo una obra de teatro de la Simona Levi, *Femina ExMachina*, se hizo tres veces en las Naus y toda la recaudación que se hizo fue para Miles, ¿no?

O la peña de la Makabra que era una casa okupada más circense. Después en Miles también había Costellá, que después se había convertido en Augusted, que era una especie de discográfica de cultura libre, de licencias libres y demás.

Y, en relación al trabajo con los vecinos, en realidad Barcelona tiene una tradición de okupación que existe mucho antes de Miles, yo sí que diría que hay okupaciones en Sants, o Can Vies, o la Hamsa o okupaciones más pequeñas como la Bleva, y tal, que tienen un trabajo vecinal importante, que es gente que está muy arraigada en el tejido asociativo, y en tejido vecinal del barrio. La gente de Can Masdeu, que tienen los huertos comunitarios, y nosotros venimos más de esta tradición, por decirlo de alguna manera. Entonces... La parte del trabajo con los vecinos es... yo creo que también responde a varias cosas. Una es, que nosotros lo teníamos claro, una es esa crítica al modelo de ciudad. Otra es, si quieres más a nivel personal, pero también, esa sensación de que a veces el mundo de la okupación es como una burbuja en sí misma, que es necesario salir, o sea que al final tú puedes estar todo el rato en un grupo en el que todo el mundo está de acuerdo con todo mundo, vas a un sitio donde la gente es diversa y tienen opiniones y demás y para mí era mucho más real, el trabajo con los vecinos tenía una parte... había una parte que tenía una calidad humana muy chula.

Te he puesto estos ejemplos de Sants y Can Masdeu, pero yo creo que ha habido mucho, pues en Gràcia también ha habido un trabajo más vecinal, en Poblenou también, que ha habido mucha tradición de casas okupadas de gente trabajando con los vecinos. De hecho, yo creo que más bien se ha perdido ahora esto, también porque la diversidad del movimiento okupa, también porque hay mucha menos okupación de la que podría haber antes.

Gisele: Antes hablaste de un grupo que trabajó en contra de los CIES. ¿Miles participó en esta okupación de los CIES?

Gala: Sí. Hum...Esto son 2006, uf... Se me ha olvidado... Hay parte de la gente de Miles, o incluso se nos acusa a Miles de tener influencia de toda la tradición de los Tute Bianche en Italia, en Italia se habían hecho varias acciones de desmontar Centros de Internamiento. Nosotros hacíamos un encuentro Estatal aquí sobre Centros de Internamiento, no me acuerdo, había algún elemento, algún encuentro formal, algún encuentro Estatal o institucional, que no me recuerdo cual era, que venía gente de Málaga, de Madrid, de diferentes partes del Estado, de Valencia y así, ese fin de semana a Miles, ay...No, a Barcelona, para trabajar el tema de fronteras y demás. Entonces se estaba construyendo el de Zona Franca y desde los diferentes, no era solo Miles, había gente de Miles vinculada ahí, pero sí que había un trabajo muy en red y que era un movimiento mucho más diverso.

Unos años antes, el año que se murió el Papa, de hecho, el día que se murió el Papa también nos encadenamos en la Verneda, el Centro de Internamiento antes estaba en la Verneda. Dentro de esta red de gente que trabaja en tema de las fronteras, Desobeïm Fronteres, Tanquem els CIES y así, era un 2 de abril, nos encadenamos en la Verneda, no nos recogió ninguna prensa porque claro se había muerto el Papa y era más importante que nosotros encadenados en la Verneda. Y luego para este fin de semana se pensó esta acción simbólica de desmontaje del Centro de Internamiento con gente que

venía de otras ciudades, y que al final acabó no siendo tan simbólica porque [risas] nos detuvieron y pasamos todo el día en la Verneda, justamente.

Gisele: [risas] La Universidad Pirata, ¿Qué era eso?

Gala: No era uno de los proyectos en los que yo estaba. Lo que hace es que aprovecha que mucha gente que tenemos en el entorno son profes, o tienen conocimientos, y con la idea de qué conocimientos no reglados no reconocidos son útiles para la vida y que también son útiles para la crítica y para la acción política, y también un poco hay una parte implícita también de crítica a la Universidad Pública que no es gratuita. Pero sí que lo que intenta es sistematizar toda una de saberes que estamos compartiendo en espacios informales o de manera puntal porque alguien organizó un taller, o porque alguien organizó una charla, quiere decir, pues en base a las líneas que trabajamos. Y que las cosas que nos vengan también que creemos esta Universidad Pirata que todo lo que hará será en licencia libre, de alguna manera todo el mundo puede participar, hacíamos la broma de que el césped delante de lo que era Miles era el campus de la Universidad, así, y eran básicamente talleres, cursos y así, alguna gente le daba un enfoque de una manera pedagógica no clásica, pero básicamente eso, era como una recopilación, dirigida por decirlo de alguna manera, los talleres, las charlas y todos los ciclos, y las propuestas que llegaban sí que intentaban articular entorno a varios ejes que uno era el modelo de ciudad, otro era la cultura libre y el resto no me acuerdo.

Gisele: ¿Qué relación tenía Miles con este Colectivo Dinero Gratis? Porque he visto una película...

Gala: El taxista Full.

Gisele: Que se ha hecho en Miles.

Gala: Sí. Había gente como Pinto, Miguel Ángel o así, que era más mayor, que formaba parte de Espai en Blanc, que era antes el Fórum...

Gisele: Oficina.

Gala: Sí. Oficina 2004, de hecho, gente que venía, tipo Gloria, Jimmy y así. Por ejemplo, Jimmy era alguien que no vivía en Miles pero que estaba muy vinculado. También venían de estudiar filosofía con el Santi Lopez Petit, que a partir de ahí habían empezado con temas de movimientos y demás, y que habían participado, pues, en las campañas de Dinero Gratis, de ¡Pasta Ya!, una crítica al trabajo que en este momento tenían así, para mí un poco demasiado nihilista, pero que es una crítica al trabajo que la idea está fundamentada a una crítica al sistema capitalista, ¿no? Y a la forma de reproducción de capital y de reproducción, también desde la idea de, bueno, de que la ciudad genera valor sólo por el hecho de que la habites. Pero sí, Dinero Gratis, básicamente era una crítica al trabajo. Entonces, hay peña pues que viene de la Uni que ya estaba con el Santi a lo mejor ya hacía muchos años, a partir de ahí había llegado a la Ofi, luego hay gente que estamos entremedio, que no habíamos estado en la Ofi y demás, que también habíamos sido alumnos de Santi, pero que en realidad nos interesaba más...

Gisele: ¿Habías sido alumna de él también?

Gala: ¡Sí! Pero, Santi a mí me gusta más políticamente que filosóficamente. Bueno, hay como un conglomerado de gente, algunos vienen de la Oficina 2004, otra gente que siempre hemos tenido una relación que, una relación con la gente de la Oficina, de hecho, cuando se plantea hacer el Taxista Full y poder usar Miles como espacio, porque uno, como el Marc, el que hace de joven, el Marc vive en Miles, yo creo que el Jo Sol, yo no seguí mucho la producción de la peli, el guion, pero entiendo que el Jo Sol, el Jordi Soler, piensan, los de la Oficina piensan el guion, piensan también que

está bien que, lo que quieren contraponer es esta persona que quiere trabajar sí o sí, que de hecho llega a robar para poder trabajar, a esta persona que en realidad está diciendo, me creo una zona temporalmente autónoma dentro del sistema, dentro de este mismo sistema, que sería un poco el Marc, en la figura del okupi así.

Gisele: Este camino desde V de Vivienda, la PAH y ahora tu trabajo aquí, no sé si puedes hacer una reflexión, porque yo veo este camino desde el activismo, no sé si puedes hacer una relación sobre las diferentes posibilidades de los diferentes espacios...

Gala: Yo creo que es importante tener en cuenta cómo los contextos que son muy diferentes, el contexto crisis al contexto posterior a la crisis, o el contexto de plena burbuja inmobiliaria y donde se supone que todo aquí va ser maravilloso para los siglos de los siglos. Yo, un poco, cuando me auto explico mi trayectoria de manera resumida, siempre la vinculo mucho al derecho a la ciudad, es decir, de hecho, pienso que empezamos ahora a hablar de capitalismo. De hecho, en 2003, cuando decías anticapitalista, sonaba como del pasado, del bloque soviético o algo, yo me acuerdo. ¡Ah! desde Miles también montamos el primer May Day, que yo creo que el primer May Day fue muy chulo. Era el espacio de articulación, luego había colectivos de todas las partes.

Gisele: Fueron muchas acciones.

Gala: Sí, sí. Estábamos como medio enloquecidos allí. Sí, sí. Fueron años muy intensos.

Entonces eso, yo siempre me he explicado con un relato con el derecho a la ciudad, que al final Miles tenía una parte de crítica al modelo de ciudad, esa vinculación también con el movimiento vecinal de la Barceloneta, que es no tanto ir a la contra, sino es también reivindicar el modelo de ciudad que quieres. El V de Vivienda, la PAH, el derecho a la vivienda es un eje central, eso, por un lado. Luego, por otro lado, otro

elemento del relato sería más anticapitalista en el sentido de podemos estar en alternativas. Y luego evidentemente hay una parte más biográfica. Creo que ahora no haría la misma política que hice cuando estuve en Miles, porque tenía un punto muy “activista-gueto”. De hecho, la evolución tiene más que ver para mí en ir caminando hacia más diversidad, quiero decir, de la okupación al movimiento vecinal, a la PAH, al 15M, a la PAH, al Ayuntamiento, como que vas ampliando el tipo de gente con la que trabajas.

Para mí, todo han sido escuelas políticas, donde he aprendido todo lo que sé ahora y muchas de las cosas que no sé reconocer. Pero... Y otro de los ejes conductores, es apropiarse de la propia vida, que aquí tiene diferentes fases en las que okupar, tiene que ver mucho con eso, la disposición de tu tiempo, okupar te permite tener trabajos precarios para no tener que pagar el alquiler y dedicarte a cosas. Dicen: ¡es que no trabajáis! No, yo curro mucho, lo único es que no curro de manera remunerada.

Eso, hay una fase más individual si quieres. Y luego el derecho al barrio, de decir ¡ostras!, si se transforma urbanísticamente un barrio no pensando en los intereses de quien vive aquí, sino en unos intereses inmobiliarios, financieros, al final estas modificando mi vida también. Mi vida en colectivo, por decirlo de alguna manera. El derecho a la vivienda es evidente de qué manera, la vivienda es el eje, es la espina dorsal de la posibilidad de proyectarte individual y colectivamente. Y de alguna manera, la política institucional es también como un ir más allá, como decir, cómo podemos hacer una vida más amable o más soberana, desde lo municipal... no sé...

Gisele: Es difícil, es un desafío... yo pienso, ¿no?

Gala: Sí, pero yo pienso que el hilo conductor del derecho a la ciudad ha estado ahí de manera latente. Ese derecho a la ciudad, ese derecho al barrio se puede haber reflejado más en la parte de derecho a la cultura, bueno todo el trabajo que se ha hecho con la cultura libre o la neutralidad de la red, o con la libertad de movimiento de las personas y fronteras o con toda la parte de movimiento vecinal de la Barceloneta.

Gisele: En todas esas acciones, como antes hablamos la okupación de Iniciativa,

Gala: ¡Ay sí!, perdona....

Gisele: o el May Day, por ejemplo, ¿cómo ves el papel de los artistas? O de los creativos... o era gente que estaba implicada tanto políticamente o creativamente a la vez, o era un poco separado, no sé, ¿cómo era ese contexto?

Gala: Aquí había una parte, creo que había diferentes niveles, había gente que tenía una vertiente más creativa, más artística, que vivía en casa, que estaba más en los colectivos que estaban implicados en las acciones, que aquí siempre era: no era cómo usamos el arte, sino, era que directamente esta creatividad se ponía a servicio de ese objetivo político que fue marcado, y no era: ¿cómo hacemos para que esto sea una acción artística? Si no era, esta acción queremos que sea cuanto más amplia mejor, ¿no?, que interpele, que sea divertida, que tal... o sea aquí la creatividad es que en la composición dentro del mismo grupo ya había gente que piensa desde este espacio, este es un nivel. Otro nivel es cultural por decirlo de alguna forma, pues en el May Day empezaron a formar parte también lo que eran las Ctrl+i, que era un grupo de trabajadoras del MACBA que estaban en contra, y ellas ya tenían incorporada la parte... Y el colectivo... No me acuerdo como se llaman... De técnicos del espectáculo o como así... Gente que venía más del ámbito de la cultura. Y luego había otro nivel, no diré conflictivo, pero que no era el más fácil de transitar que era cuando venía una artista hacer una propuesta en relación a con esto que vosotros están haciendo y quiero hacer un proyecto artístico... O he tenido una idea... Y que aquí siempre tenía como una fricción de decir, es verdad que el arte permite llegar a otros públicos y tiene un potencial transformador, pero tenía fricción muchas veces porque este artista venía de manera individual para sacar un crédito individual... Y entonces decíamos, vale, tú haces esto, pones en tu currículum, pero no hay una devolución al colectivo, no hay un retorno

oficial... Más allá de estas diferentes fricciones sí que hacíamos diferentes cosas con diferentes personas que nos proponían hacer, colectivos que nos proponían hacer... Eso, cuando no, una aportación con la gente de la Makabra que era una casa okupada en una línea menos política o menos politizada, pero que colocaba que “nosotros lo que podemos aportar es esto, es hacer circo, tal” ¿no? Y luego, para mí la otra parte en que los artistas eran más útiles, para decir algo, de alguna forma, era en el tema de fronteras o de cultura libre, esa capacidad de pensar herramientas más tecnológicas, o más de visualización de algunos problemas, o de algunos temas, que era como una capacidad en sí misma, aquí desde Telenoika, a Fadaiat, a... No sé, había muchos colectivos...

Gisele: El V de Vivienda era muy performático y a la vez una campaña estructurada con imágenes...

Gala: Sí, pero esto tenía más que ver con que había gente en V de Vivienda, estaba Simona, estaba Leo, estaba Oriana, estaba Judith, gente que ya venía del mundo del arte y que tenía la capacidad de... o el Mario, gente que venía ya del mundo del diseño y que no estaban allá como artistas, sino que estaban como activistas, pero una de sus aportaciones, no la única, era esa capacidad de creatividad. Yo creo que en el 15M se reproduce un poco, ¿no? Es como toda la parte gráfica del 15M, que es un figura clásica, pero que interpela mucho en este momento y es porque la comisión de comunicación de Democracia Real Ya estaba llena de gente que se dedicaba al diseño y gente que se dedicaba al arte gráfico y demás...

Gisele: Pero están allí como activistas, contribuyen con su capacidad, pero están allí...

Gala: No se lo plantean así exactamente, sino: yo estoy aquí y no pienso si estoy aportando como activista o no, me sale esto. Aquí la parte interesante, es decir: yo esto me lo creo y este tema se hace mío y esto es lo que hace con que aporte lo mejor de mí

mismo. Es diferente de llegar y proponer, es decir, son dos formas de trabajar. Y aquí sobretodo es esa parte de decir: cuál es el retorno, eso no artivismo ni... Pero por ejemplo yo creo que, en otro nivel, con la asociación de vecinos, nos pasó mucho que de repente teníamos a muchos estudiantes que querían entrevistarnos y que querían explicarnos cosas y la que mejor lo hizo fue Muna. Porque a Muna le dijimos, vale, muy bien, ya ha venido mucha gente entrevistarnos y estudiarnos como conejillos de indias, de hecho se lo dije yo, pero después aquí hay todo un grupo de mujeres que no han acabado el cole, que no tienen un perfil de educación y tal, pero que son súper inteligentes y nadie les explica... O sea, nadie les da un retorno con las herramientas, o sea para que puedan tener más herramientas, y son un grupo de mujeres que no hace falta que hayan ido a la universidad para entender una tesis doctoral. Entonces si vienes a entrevistarte y tal y luego tienes que implicarte y tienes que hacernos un retorno, y Muna se pasó dos años currando y después luego primero nos presentó la tesis a nosotros y luego la presentó y aquello fue muy útil, fue muy chulo. Que eso hace que la gente que nos viene a entrevistar nos sirviera... ¿no? Porque también lo que hacíamos nosotros, la gente que teníamos más discurso, era intentar ayudar, pues, para decir, que las entrevistas las haga otro para que también haga el ejercicio de tener un relato, de tener una narrativa. Y con los artistas pasaba un poco lo mismo. No es lo mismo estar dos años, me arremango, que sería la gente del taller de costura, de agencias y demás, que vivía en casa o que participaba activamente de Miles de Viviendas y de V de Vivienda, que aquellos que venían de fuera, que muchas veces eran útiles y tal y que generaban sinergias chulas y así, y que otras veces había fricción, pero siempre... Yo no recuerdo ningún conflicto.

Gisele: Si me puedes comentar algunas acciones como la okupación del Liceo y de la sede de Iniciativa o esta otra de la cual se habla e en el libro de Chabolear Barcelona.

Gala: A sí, Chabolear Barcelona fue muy guay. Hummm, me confundo con las fechas.

Gisele: no te preocupes, después las busco.

Gala: La de la okupación del Liceo yo llegué tarde, pero estaba el Ariadna Pi que estaba el Andrés Antebi, el Manuel Delgado el Alberto López Bargados, puedes hablar con ellos, que es más un grupo de antropólogos que de alguna manera reivindican tradición, memoria, desde un sitio muy provocador, de hecho, la okupación del Liceo, para ellos, era “tomamos el Liceo”.

Gisele: No he podido hablar con nadie de Ariadna Pi, es difícil, ellos son como muy...

Gala: Sí. pero, yo lo que haría sería, no pediría hablar con ellos como Ariadna Pi, sino como más como antropólogos, y a partir de aquí te explican.

Eso que hay como una parte de reivindicación de memoria, de tradición, así, por ejemplo, si no recuerdo mal, la del Liceo era así, vamos allá, okupamos el Liceo con las gallinas, o sea, pensemos también en la elitización cultural que supone el Liceo, no es solo tener cultura en la ciudad, sino que podamos tener acceso a la cultura y a una cultura en la que nos reflejemos. O con Ariadna Pi también hicimos el aniversario de la okupación en el Ritz. Sabes ¿no?, que en la república se ocupó el Ritz y era un comedor popular. Nos vestimos todos, o sea, nos vestimos con el mejor vestido de la tienda gratis que encontramos, porque evidentemente no teníamos... y fuimos con carmañolas, con *tuppers* a hacer una merienda popular al Ritz. Y yo me lo pasé bomba. Y era como una forma muy divertida de reivindicar, de señalar, de recordar que había esto, y además que era una realidad que fue posible.

La de Chabolear Barcelona coincidía con un evento que no recuerdo cual es...

Gisele: Con un evento inmobiliario...

Gala: Sí. Con el Meeting Point. Era el Meeting Point que se celebra en Barcelona, la feria inmobiliaria más importante, mientras hay un problema importante de vivienda en Barcelona. Era justo cuando el taller de la Violencia Inmobiliaria y Urbanística había sacado la carta contra la violencia inmobiliaria y urbanística. Que yo creo que esta, es un poco también una lógica precursora de la PAH, que lo que dice es: primero te dice que tienes que hacer tú contra la violencia inmobiliaria y urbanística, que tienen que hacer la administración local, que tiene que hacer la Generalitat y que tienen que hacer el Estado. Hay como demanda a los diferentes niveles y te da herramientas, hace una declaración, primero la carta, ¿no? Y luego da herramientas para la persona que lo sufre y luego exigencias a las diferentes administraciones. La idea era, esta carta colgarla en la puerta del Parlamento, eso... Y mientras el Meeting Point, pasar los dos días denunciando eso, que, si la vivienda está de la manera que está, seguramente acabará siendo una chabola, nosotros construimos chabolas y demás en las puertas del Parque de la Ciudadela. De hecho, me acuerdo de esta noche Gerard, Ada y Gloria leyendo la carta en contra de la violencia inmobiliaria mientras yo estaba haciendo no me acuerdo qué, porque había un mundo de problemas, a mí me ha tocado interlocutar con la policía, ahora me acuerdo, sí.

Gisele: O sea que ¿cerraron las puertas del Parque de la Ciudadella?

Gala: Sí. Para que no entráramos.

Gisele: ¿La feria era dentro del Parque de la Ciudadella?

Gala: No. La Feria era en la Plaza España. Fue el Ayuntamiento que cerró las puertas. Eso era también una manera creativa, divertida para señalar el tema de la vivienda.

De hecho, como anécdota, me acuerdo que íbamos evitando los mossos para llegar hasta el Parque de la Ciudadella. Era un día que mi padre estaba de visita, que no había venido aún a la casa okupada. Íbamos todos con nuestras chabolas de cartón y me decía: “Gala, ¿con esta gente es con la que quieres cambiar el mundo?” Con nuestras cajas de cartón pintadas, que se desmontaban, decía: “¿Seguro que quieres cambiar el mundo con esta gente?”

Gisele: [risas].

Gala: Eso, que había una parte que era que nos pasábamos muy bien.

Gisele: ¿Y la okupación de Iniciativa?

Gala: Estoy intentando acordarme de cuáles son los motivos de okupación de Iniciativa. Por un lado, Can Masdeu estaba en amenaza de desalojo, éramos Can Masdeu, Miles, la Hamsa. No, la Hamsa ya no, no sé, éramos como varios centros sociales que estábamos amenazados de desalojo, algunos de estos [inmuebles] donde estaba implicada la administración, Can Masdeu, en parte es público, o tenía una parte pública, no me acuerdo exactamente. Miles era del Ayuntamiento, bueno, era del Puerto, pero con administración pública. Can Vies era TMB. Bueno, éramos varios centros sociales de referencia en este sentido de trabajos en la ciudad y demás. Era eso por un lado y la otra era la presentación de la Oficina de Okupación también, que en este momento estábamos también con el tema de la Oficina de Okupación. De hecho, si te fijas, en la acción llevamos todos camisetas de “okupa tú también”, etcétera. Y responde a eso también. La okupación de la sede de Iniciativa, es como Iniciativa de alguna manera siempre se le criticó porque era socio de un gobierno del que se decía: “el que fa l’Ajuntament es especular i desallotjar”, que tenía planes urbanísticos que habían destrozado o que habían generado mucha especulación, que también se habían hecho también pensando en cómo expulsar la población para provocar una regeneración social.

Y cómo Iniciativa si no era participe, como mínimo era cómplice. Luego, estando yo aquí dentro he entendido más la complejidad de esto. Pero sí que, de alguna manera, porque Iniciativa tenía más el discurso muy “buenista” y muy en pro de los movimientos sociales, pues era decir, ¡pues queremos esto!

Gisele: ¿Última pregunta, por acaso tienes algunos de estos carteles o periódicos?

Gala: Yo creo que en archive.org puedes encontrar algo, o Espai Obert, o está en la directa.

Gisele: ¡¡Muchas gracias!!

Entrevistada: Pep Dardanyà (P)
Entrevistadora: Gisele Freyberger (G)
Fecha: 22/04/2015

G: ¿Puedes comenzar hablando del proyecto de Can Xalant?

P: El proyecto se acabó en diciembre de 2012, por tanto tenemos de hablar en pasado. Fue un proyecto fruto de un convenio entre la Generalitat de Catalunya y el Ayuntamiento de Mataró y era un proyecto que se titulaba: Centre de Creació i Pensament Contemporani de Mataró.

Centre de Creació porque era un centro básicamente de producción de proyectos. Y Pensament Contemporani porque era un lugar donde se intentó generar relaciones entre la creación, la producción de proyectos y la producción en el ámbito del pensamiento contemporáneo en el ámbito de otras disciplinas académicas como podría ser la antropología, la filosofía, la psicología. Por tanto, digamos que el objetivo era vincular los procesos de producción artística, o sea del ámbito de las artes visuales, con otros ámbitos profesionales más de carácter reflexivo, político o cultural.

Por tanto podemos decir que en su momento fue un proyecto, en su momento, pionero, sobretodo aquí, en Catalunya. Formaba parte porque la innovación -la abertura, no innovación propiamente dicha-, sino la abertura del centro fue en noviembre de 2005. Tuvo una vida intensa de siete años.

Fue un proyecto, como dije antes, fruto de un convenio entre la Generalitat de Catalunya y el Ayuntamiento de Mataró pero que de alguna manera respondía a toda una serie de demandas del sector desde hacía mucho tiempo, sobretodo del sector organizado dentro de las artes visuales contemporáneas de Cataluña, representado básicamente por las asociaciones profesionales de artistas visuales, críticos, etcétera, etcétera, que habían hecho ya sus propias reflexiones y que de alguna manera creían como una vía, digamos, necesaria de apoyo al talento de los artistas visuales. Que ya

tenían una carrera ya desarrollada, pero sobretodo las gentes que estaban saliendo de las universidades como Massana en Bellas Artes tuvieran plataformas, no solo de formación continuada, sino también plataformas de apoyo a la producción, soporte a la producción de sus proyectos.

La reflexión venía, como decía antes, de antes, porque tenía que ver con una experiencia de mapeado del territorio y con una experiencia de desarrollar proyectos de estas características no solo en la ciudad de Barcelona sino hacerlas accesibles al resto del territorio catalán. Como un proceso de democratización de la cultura. En aquél momento se hablaba en estos conceptos.

Era un proyecto también que tenía que ver con una concepción específica de las artes visuales contemporáneas. Del artista como un productor de proyectos. Donde el proceso tiene una importancia capital. Entonces fue un proyecto que se desarrolló desde estos parámetros, estas premisas. A través de una serie de estrategias concretas de gestión de un centro de estas características.

G: Sería interesante que explicarás que tipos de conflicto llevaron al cierre del centro. Si prefieres comienza explicando qué tipos de proyecto se hacían y después por qué se cerró el centro.

P: Sí, mejor, porque de alguna manera gestionábamos -yo hablo en plural, porque realmente fue un proyecto muy plural, muy colectivo-. Colectivo en primer lugar porque la gestión era una gestión colectiva. Era gestión compartida entre una empresa de gestión cultural y una asociación sin ánimo de lucro de Mataró. Era un proyecto colectivo porque había un tipo de dirección muy amplio, una manera de trabajar también muy horizontal y creo que esto fue parte del éxito del proyecto de Can Xalant y que nos permitió también establecer una red de colaboradores fruto de esta propia idiosincrasia del proyecto que nos permitió generar una serie de relaciones: local, internacional.

Teníamos solamente cinco programas. Uno que le llamábamos el Laboratorio. Me parece que era el programa fundamental, la columna principal que aguantaba todo el

proyecto. Creo que es importante reforzar la idea de laboratorio no solo vinculado a las artes visuales contemporáneas, sino también a las producciones culturales en general, porque es un concepto que se utiliza mucho en el ámbito de la ciencia naturales, de las ciencias aplicadas, pero en el ámbito de la cultura se utiliza poco. Me parece que es fundamental porque laboratorio implica experimentación, implica riesgo, y sobretodo implica la posibilidad del fracaso. Creo que esto tiene en el ámbito de las artes visuales más sentido que en cualquier otro, incluso más que en el de la ciencia. También porque desde el ámbito público, desde las instituciones públicas me refiero, y Can Xalant era una institución pública, digamos fruto de un acuerdo entre instituciones públicas, pues la idea de la experimentación, la idea del riesgo, tiene que ser implícita en este tipo de proyecto.

Entonces, el concepto de laboratorio nos parecía muy pertinente, porque representaba además a una forma que queríamos que Can Xalant se convirtiera en un lugar de trabajo de experimentación, de riesgo y, porque no, también del fracaso, donde el fracaso forma parte intrínseca del proceso de producción y de creación. Aquí te puedes imaginar lo que hacíamos, un proyecto muy simple. Lo que podría ser un “Hangar de provincias” por decirlo de un forma irónica. Lo que hacíamos, por soporte a proyectos concretos: teníamos talleres de vídeo, de audio, de *final cut*, de programas informáticos para ofrecer formación continuada a los artistas, teníamos talleres que alquilamos de manera puntual o a largo plazo a artistas emergentes del territorio. Hacíamos *workshops* internacionales con artistas ya conocidos internacionalmente, etcétera, etcétera.

Luego, teníamos un programa que lo definíamos como un programa de residencias. O sea, generamos todo una serie de relaciones internacionales que nos permitía tener intercambios de artistas a través de residencias, o sea, un lugar donde habitar, Can Xalant. O sea, un apartamento donde nos permitía tener gente en un proceso permanente, durante un tiempo, durante dos a cuatro meses.

Otro programa de intercambio, o sea que generamos toda una serie de relaciones con centros de otros lugares, por ejemplo: el MIS (Museo de la Imagen y del Sonido) de

São Paulo, o el Centro Ibero Americano de Medellín, o el CRAC de Valparaíso... La mayoría de estos proyectos sigue funcionando y hacían proyectos similares a los que podíamos realizar nosotros. El intercambio consistía en que a través de una convocatoria pública se hacia la selección de un artista y ese artista se enviaba a hacer una residencia de intercambio con el otro centro, y el otro centro hacia absolutamente lo mismo. Por tanto teníamos de manera permanente, pero puntual, artistas en residencia en Can Xalant. Eso era muy importante porque generaba -yo le llamaba dislocación de escalas-, dislocación de escalas, que quiere decir que en un mismo centro coincidían artistas internacionales muchos de ellos con un recorrido internacional ya totalmente consolidado con artistas emergentes del territorio. De manera que generaba relaciones muy enriquecedoras sobre todo para los artistas más emergentes y locales que podían entablar conversación y podían realizar incluso proyectos de colaboración con artistas ya de nombre reconocido, con mucha experiencia profesional acumulada. Esto me parecía que era una parte muy importante del proyecto.

Luego teníamos otro programa que llamábamos el de actividades complementarias, o curatorial también, en algunos momentos definíamos como curatorial, donde realizábamos todo tipo de actividades desde seminarios, conferencias, actividades más de carácter teórico o reflexivo entorno a proyecto, a conceptos a relaciones entre diferentes disciplinas, como por ejemplo las artes visuales y la arquitectura, hicimos un simposio sobre esto. De alguna manera detectábamos temas que pensábamos que interesaba a parte del colectivo. O veíamos que había muchos artistas que estaban reflexionando sobre aquellas cuestiones: pues organizábamos una conferencia, un seminario, unas mesas de debate etcétera, etcétera.

No hacíamos exposiciones de manera permanente, o sea que no era un espacio expositivo, creo que esto es importante recalcarlo. Sí que teníamos un programa de comunicación, sí que creíamos que era importante comunicar todo aquello que hacíamos. Comunicarlo de diferentes maneras. La exposición era una de estas maneras, la exposición externa en colaboración con espacios expositivos, evidentemente con los museos de Mataró, que era donde estaba Can Xalant. El Can Palauet, Ca L'Arenas, que

son los espacios expositivos de la ciudad de Mataró pero también con el CCCB y el MACBA, con el Santa Mónica, con la Fundació Tàpies, con el Bòlit de Girona. O sea, con espacios expositivos ya totalmente consolidados y con los que a través de una colaboración fructífera pudimos desarrollar, o con La Capella aquí, de Barcelona, pudimos desarrollar procesos expositivos. También teníamos un espacio expositivo muy pequeño en la ciudad de Mataró donde íbamos mostrando de manera, digamos, puntual, proyectos de artistas en residencia en Can Xalant.

Por tanto era un proyecto realmente muy completo. Con esas cinco estrategias bien, bien estructuradas y bien consolidadas, todavía soy incrédulo de porque el proyecto se acabo, dijeron que no era viable.

G: ¿Una cuestión económica?

P: Digamos que los políticos que entraron con el cambio político decidieron que no era un proyecto viable. Ellos evidentemente dijeron que era por cuestiones económicas, aprovechando la excusa de la crisis porque estamos hablando del año 2008, 2009. Cuando empiezan todos los discursos por parte de algunos grupos políticos del Ayuntamiento de Mataró y también de la Generalitat de que proyectos de este tipo no son sostenibles y este discurso va cuajando hasta que estos grupos políticos llegan al gobierno y deciden aplicar los discursos que habían desarrollado. En el caso de Mataró es muy evidente porque el grupo CIU acabó cerrando Can Xalant, llevaba en su programa electoral que si ganaba las elecciones cerraría el centro como un acto de austeridad económica en un momento en que estos discursos cuajaron totalmente. Yo creo que eran cuestiones ideológicas básicamente porque en primer lugar, luego se ha visto como han ido aplicando políticas tanto en Barcelona como en la ciudad de Mataró, que tipología de producciones culturales les interesan a estos sectores más conservadores de la política. Que es otro tipo de planteamiento. Sobre todo en relación a las arte visuales contemporáneas que ven como algo minoritario, elitista y superfluo. Van más a una tipología de producciones culturales más relacionadas con las industrias

culturales con la rentabilidad económica, con un modelo, podríamos decir, más neoliberal de lo que suponía proyectos como los de Can Xalant, que se planteaban desde la conciencia de que la cultura tiene que ser un servicio público y no un recurso económico relacionado con el turismo, que es lo que está pasando básicamente aquí en Barcelona actualmente. Entonces, claro, un proyecto laboratorio con todo lo que supone lo que he explicado antes no les interesaba, no tenía que ver con sus expectativas con respecto a las artes visuales. Ahí se generó un debate muy intenso, a veces tenso, que desembocó en que el Ayuntamiento de Mataró y la Generalitat decidieron acabar con el proyecto.

G: ¿Este fue un debate a puerta cerrada?

P: No, no, fue un debate, digamos, público. Y, realmente, el cierre de Can Xalant fue el segundo. El primero fue el Espai Zero de Olot, que era también un espacio que funcionaba muy bien en la ciudad de Olot. Y luego han venido una serie de cierres como el Bòlit, el Bòlit no ha cerrado exactamente, el Bòlit de Girona, sino que hubo toda una reconversión. El Centre de Arte de Tarragona.

Ha habido también un recorte muy importante de las dotaciones que daban a las instituciones públicas a proyectos de lo que era la Xarxa Aprop, es una red de centros de producción de Cataluña. Entonces, creo que ha habido toda una acción política de desgaste y de recorte muy importante a este tipo de proyectos, no solo por una cuestión económica sino también por una cuestión ideológica. Ha habido un cambio en el apoyo a las instituciones públicas con respecto a este tipo de proyectos.

G: ¿Hay algo que puedas destacar de la relación entre arte y activismo dentro del proyecto de Can Xalant?

P: Hay un aspecto muy importante a destacar, que es el hecho de entender las producciones culturales como un servicio público o como un recurso. Creo que Can

Xalant se posicionaba evidentemente en esta manera de entender las producciones culturales desde el servicio público, que las instituciones públicas tienen que dar soporte a este tipo de proyectos, que son proyectos que si no tienen este tipo de soporte, dinero público... Nosotros no utilizábamos el concepto de subvención sino que utilizábamos el concepto de inversión. Una inversión en creatividad, en pensamiento y creo que hay muchos proyectos y muchos artistas que están trabajando en estas dinámicas, el arte como no sólo una producción de objetos, más o menos impactantes estéticamente, sino que lo entienden como un proceso de reflexión de carácter cultural, político, social. Incluso de acción social. Muchos, no todos, pero muchos de los proyectos que desarrollamos, de los artistas que vinieron en residencia, son artistas que se posicionan en este lugar. Por tanto, hicieron proyectos donde implicaron a las asociaciones de Mataró. Hicimos un proyecto con una artista senegalesa que implicó toda la comunidad senegalesa de Mataró. Hicimos un proyecto con una asociación de mujeres del barrio. Bueno, este tipo de proyectos en que el contexto del territorio, las relaciones sociales, la ideología, porque no: la política, forman parte de todo el proyecto de producción y evidentemente de las intenciones del artista a la hora de generar reflexiones de este tipo de acciones.

G: ¿En tú obra también se observa un claro posicionamiento político?

P: Depende de cómo entendamos el concepto de política. Yo siempre me acojo a un concepto político muy amplio. O sea, decidir ser artista es un acto político. Inevitable. Porque la política en concepto genérico es aplicar el hecho de ser ciudadano. O sea, El artista no sólo es un ciudadano, sino que además se manifiesta públicamente y por tanto públicamente ¡haga lo que haga!, o sea, posicionarse en este momento como pintor abstracto, por decir algo, es un acto político, porque es posicionarse a la contra de la mayoría de proyectos que se están realizando, por tanto, es un acto político. Ser pintor abstracto en la Rusia de Stalin era un acto político que además te podía suponer incluso

ir a la cárcel, porque se suponía que era un acto anti-revolucionario, por tanto esto es muy relativo.

Pero sí que entiendo que mi trabajo se puede definir como político por el hecho que reflexiona sobre cuestiones de carácter social y político que están de alguna manera presentes en los medios de comunicación, podíamos decirlo así. Y que me interesa de alguna manera el tomarlos y hacer una reflexión desde otra mirada, la mirada desde las artes visuales contemporáneas, por decirlo así. Pero digamos que mis proyectos, aunque formalmente en algunos casos se parecen poco a proyectos artísticos como se desarrollan en el ámbito, en el contexto del arte, son artísticos.

G: ¿Podían ser proyectos sociales?

P: El concepto de social no me gusta demasiado aplicado al arte porque confunde, el arte siempre es social de la misma manera que siempre es político, siempre es social porque es un acto de comunicación social.

Lo que pasa es que se viene hablando de arte social, definiendo a una serie de proyectos, de artistas que de alguna manera sus proyectos reflexionan de una manera más directa sobre fenómenos sociales concretos y que tienen que ver con una serie de problemáticas sociales más o menos actuales. Bueno, desde esta perspectiva, sí. Porque algunos de mis proyectos han hablado sobre la prostitución, sobre la inmigración en algún momento, pues, como yo decía, son cuestiones de carácter social. Y que de alguna manera son temas que no sólo me interesan a mí. Interesan a muchos artistas y que, me parece lógico, fenómenos, llámalos como quieras, que tienen una importancia brutal en estos momentos. Y a través del arte, o del contexto del arte se pueden ofrecer reflexiones complementarias y a veces antagónicas a las que ofrecen los medios de comunicación. Yo creo que éste tiene que ser un posicionamiento por parte de los artistas, de ofrecer estas miradas, digamos, como alternativas o antagónicas a las miradas oficiales de las instituciones y de los medios de comunicación.

G: ¿La institución puede neutralizar un mensaje político?

P: Esta es una de las grandes discusiones, es decir, un artista que trabaja críticamente no puede trabajar con instituciones públicas porque automáticamente el discurso queda devaluado. No tendría por qué ser así, porque las instituciones públicas son instituciones públicas, como dice muy bien su nombre, ¿no? O sea, de todos. Pasa que están administradas de manera puntual por una dirección o por una institución que la administran, pero en principio no tendría por qué ser así.

De hecho, yo creo que estos tipos de proyectos que tienen un calado más crítico o un calado más social o político, el lugar idóneo para que se manifiesten tienen que ser las instituciones públicas. Tendría que ser así, ¿no? O sea, no debería ser una contradicción implícita, sino todo lo contrario.

Yo creo que a través de la institución arte, el campo arte, llámalo como quieras, que es muy difícil de acotar por el estatus propio que tiene nuestra sociedad, te permite hacer cosas que en otros ámbitos no podrías hacer. Y hay muchos artistas que están utilizando estas fisuras, podemos decirlo así, del propio sistema o del estatus que supone el hecho de ser artista para realizar proyectos de calado político, social o ideológico. Es muy fuerte, ¿no? Y creo que está bien utilizar esto. También te permite realizar proyectos muy críticos en ámbitos que son relativamente conservadores, cosa que no deja de sorprender, ¿no? Bueno, en estos momentos esta relación se está rompiendo y genera muchos conflictos. Últimamente han surgido muchos conflictos relacionados con este fenómeno. De la relación del arte más crítico, social, político y las instituciones públicas el caso MACBA, el caso Laboral, muchos casos que están saliendo últimamente en que este conflicto se manifiesta de maneras diferentes.

Uno de los proyectos que hicimos fue We Can Xalant, que parte del proyecto fue rehabilitar una *roulotte*, una caravana y convertirla en una prótesis nómada de la propia institución, esto fue un proyecto que se hizo a través del proyecto Disonancias, que se hizo desde el País Vasco, que implicaba la relación entre artistas visuales y empresas. A través de este proyecto, a partir de este proyecto hicimos una convocatoria que la ganó

un colectivo de arquitectos que se llama A77 de Buenos Aires juntamente con Pau Faus que es un arquitecto aquí, de Barcelona. Hicieron un proyecto en Can Xalant que consistió en rehabilitar una estructura arquitectónica de Tadashi Kawamata, un artista japonés, que había sido destruida y la rehabilitaron con la incorporación de estas *roulottes*. Una se quedaba fija y permitía hacer proyectos relacionados con las residencias de algunos artistas y otra la legalizamos como roulotte y nos permitía hacer proyectos hacia fuera de la institución. O sea, con un marcado interés de utilizar el espacio público como un espacio de producción y de exposición.

Con el proyecto Idensitat que dirigía Ramon Perramon también hicimos un proyecto con la *roulotte*, una convocatoria que ganaron precisamente unos alumnos de aquí de la escuela Massana que se llamaba Camping, caravaning, architecturing, muy interesante.

Era un tipo de objeto que se ofrecía para hacer muchos otros tipos de proyectos más de carácter social. Asociaciones de vecinos, por ejemplo, que estaban en el barrio donde estaba Can Xalant, la utilizaron para hacer proyectos propios.

G: Todo el trabajo con las asociaciones genera un trabajo político importante.

P: Sí claro, en este sentido sí. En este sentido de establecer relaciones con asociaciones y entidades que sí que tienen, pues, una responsabilidad política directa. Pero estas relaciones venían propuestas por los propios proyectos de los artistas, creo que esto es importante de puntualizarlo. Porque había artistas que proponían hacer un proyecto en colaboración con aquella asociación, con aquella entidad, con aquel grupo. Nosotros como gestores de aquel centro hacíamos posible aquel tipo de relación.

G: ¿Qué ha pasado después del cierre Can Xalant?

P: La regiduría de cultura de Mataró, para no perder la subvención que daba la Generalitat -porque la Generalitat daba una subvención anual para desarrollar el

proyecto de Can Xalant-, pues se reinventó un proyecto que ellos decían que era la continuidad de Can Xalant, que lo titulaban MAC, Mataró Art Contemporani, y que simplemente ha sido dar continuidad a los programas expositivos del Ayuntamiento a través de Can Palauet y Ca l'Arenas y básicamente están poniendo este dinero en poder realizar las exposiciones. No está mal, Mataró tiene que tener unos espacios expositivos, pero no tiene nada que ver con las premisas de Can Xalant. Ni con dar soporte a la producción de proyectos, ni con la cantidad de actividades que hacíamos relacionadas con la formación continuada, con la formación a través de cursos de especialización como de vídeo, audio, etcétera. No tiene nada que ver con esto, ni con las residencias internacionales, por ejemplo.

No hubo ningún proyecto que fue específicamente polémico en relación al Ayuntamiento o a la ciudad. No, este caso no, sino que incomodaba la propia dinámica y las premisas que de alguna manera defendía y en las que se posicionaba el propio proyecto de Can Xalant.

Estoy convencido, y cada vez más, que los artistas tenemos que tener un posicionamiento político no solo a través de nuestro trabajo. A través de nuestras actividades, un artista no solo tiene porque dedicarse a producir su trabajo, también puede perfectamente hacer otras cosas como dirigir un espacio como el de Can Xalant o como dar clases y manifestarse públicamente y políticamente de maneras muy diferentes. De alguna manera definiendo este posicionamiento a través de mi actuación profesional, este posicionamiento del artista como gestor. Es desde este lugar desde donde mi posicionamiento crítico toma más presencia.

Le agradezco y nos despedimos.

Entrevistado: Rubén Martínez (R)
Entrevistadora: Gisele Freyberger (G)
Fecha: 27/05/2016

G: ¿Cómo comenzaste a involucrarse con un posicionamiento más crítico? Y ¿Cómo fue que nació Y Producciones?

R: Hice Bellas Artes. Había gente, hicimos buenas migas en este proceso de formación menos convencional. Entre otros estaba Miguel Noguera, *ELI LLOVERAS*, Jaron Rowan, toda una serie de gente. Seguimos en contacto y en particular con Jaron Rowan, Eli Lloveras y también con otra persona que no salió de la facultad pero que formó parte, montamos el inicio de Y Producciones. El germen del inicio de la empresa viene de la facultad, que fue al salir, creo que fue en el 2003, como Producta, que venía como una especie de broma de la Documenta, *low budget* y estaba centrada no tanto en la idea de creación, sino en la idea de producción. Era como intentar poner en el escenario el ámbito artístico. En el fondo, más bien, lo que interpelábamos era la cultura, no tanto el arte. Poniendo en la mesa la idea de producción, los modos de producción, como había sido en las ciudades el cambio a la tercerización, los servicios, el post-fordismo, este tipo de procesos, y esto se hacía con una serie de eventos, de debates, etcétera. En torno a esta idea, como modos de la producción, son cambios que tienen que ver con el modelo de ciudad, con el tipo de producción cultural artística que se puede hacer, etcétera.

Fue a raíz de esto que, en el 2004, con Rowan, con Eli, con Clara no, pero luego se involucraría, que montamos esto de Y Producciones. En este momento está el Javi Cameron... de entrada no sabíamos muy bien lo que queríamos hacer, sí que sabíamos que queríamos trasladar algunos debates de los estudios culturales anglosajones al contexto barcelonés y nuestro objeto de estudio era la experiencia vivida en la ciudad, o sea, en Barcelona. Y la primera acción que hicimos en términos de investigación cultural fue un libro, el Producta 50, que era una introducción a la economía de la

cultura. El libro era una recapitulación con una serie de temas que luego trabajaríamos bastante sobre el modelo Barcelona, el papel de la cultura en el modelo de gobernanza de la ciudad, cómo la cultura sirvió como un mecanismo, un pretexto para la culminación de procesos económicos y políticos, más que como una inversión como, yo que sé para enaltecer el espíritu o algo así, la cultura como pretexto, como recurso con la lógica esta que trabaja Yúdice y Toby Miller.

A partir de ahí montamos Hamaca, una distribuidora de videoarte junto a la Asociación de Artistas Visuales de Catalunya. De hecho, la iniciativa era de Asociación de Artistas Visuales de Catalunya, pero nosotros lo que hicimos básicamente era poner en marcha el proyecto. Hablar con Vegap, la entidad de gestión derechos de autor de los artistas visuales, hablar con museos, centros de arte, artistas, etcétera.

(...)

Roman y yo dejamos Hamaca y nos centramos en la figura del emprendedor cultural y la idea de innovación en el ámbito cultural, que fue cuando sacamos otro libro, lo editó Traficantes de Sueños en Madrid, que se llamaba Innovación en cultura [Traficantes de Sueños, 2009].

(...)

A partir de ahí fue que comenzamos a trabajar en la economía política de la cultura, quiere decir, cómo la cultura se imbrica en un engranaje económico, un modelo de ciudad, esto implica también que se produce, que se distribuye, que narrativas de ciudad se homogenizan, que narrativas de ciudad se quedan fuera, cómo esto sirve como un espacio también, no solo desde la mirada determinista, no solo desde las estructuras relacionadas, también de agencia, de la capacidad de acción que pueda haber. Lo que pasa que creo que uno de los virtuosismos Barcelona en su gobernanza, es la capacidad, no tanto de cooptar, que creo que no es una palabra buena, sino por asumir la crítica e introducirla en sus ámbitos institucionales de una manera automática.

Pero intentamos a partir de esta idea de la ciudad que produce una economía a través de la cultura la idea de que, otra vez también a motivo de la Asociación de Artistas Visuales y este tipo de sectores, la idea de que la cultura tenía que producir su

propia economía. Ahí sale la figura del emprendedor, la figura de la innovación, la figura de todas las externalidades positivas que genera la cultura y que esto tiene que alimentar el sector creativo. Sin que nunca, yo creo, haya habido entre el sector cultural y creativo un discurso muy fuerte y menos en términos organizativos respecto a la precariedad del trabajo.

G: Ni formativo, ¿no? En las universidades de Bellas Artes se habla poco o nada sobre esto.

R: En 2006 o algo así nos pidieron que hiciéramos unas jornadas de tres o cuatro días, y claro, nos pidieron que hiciéramos unas jornadas sobre las salidas laborales de estudiar Bellas Artes. Lo que hicimos fue aprovechar esto para hablar en el fondo de todo este tipo de cuestiones, de la economía en la ciudad, cómo la cultura genera un impacto ahí. De la falta de organización del ámbito del trabajo, y la figura del emprendedor como una empresa de ti mismo, que tiene que garantizarse a través de buscar producirse y producir en el mercado sus propios derechos, todo esto....

Y más allá de la voluntad individual de algún profesor por introducir esto en su temario... Porque yo, por ejemplo, cuando estuve en la facultad, estaba Marcelo Expósito y Marcelo siempre situaba este tipo de cuestiones, muy centrado también en cómo se había producido cierto tipo de activismos dentro del ámbito artístico. Desde una perspectiva, desde mi punto de vista un poco postmoderna, con esta idea de que el hecho de performar ciertas cosas sobre la ciudad ya es una forma de realización política, yo no soy mucho de esta perspectiva, en cualquier caso, es discutible.

Marcelo era quién introducía este temario dentro de la facultad. También estaba Leo. Leo Martín, de Enmedio, o María Ruido, o Banni de Influencers, que a veces también... A no ser que sea que, si no es por este tipo de perfiles que ya tienen, digamos, una práctica artística más comprometida, la universidad no genera itinerarios sobre este tipo de cuestiones.

Bueno, para cerrarlo, YP, sacamos el libro de Innovación en cultura: una genealogía crítica de los usos del concepto, hicimos un estudio sobre nuevas economías de la cultura.

Hicimos trabajo de campo en Brasil, para otros modos culturales, hicimos como un vaciado de toda tradición de un modelo cultural de una estructura, digamos, más francesa del Ministerio de Cultura centralizado y tal. Luego, del Arts Council británico, porque era algo que se estaba poniendo en marcha aquí con el Conca, Consell de Les Arts Catalá [Consell Nacional de la Cultura i de les Arts] y lo que intentamos ver era si había algunos tipos de procesos de gestión pública de la cultura más descentralizados.

(...)

La idea era hacer un análisis histórico de los modelos de gestión pública de la cultura, hacer una crítica a las industrias creativas que se estaban instalando también por aquí. Intentar buscar modelos más descentralizados de gestión de la cultura y que tuvieran también una imbricación en el territorio más allá de esta centralización típica de los modelos franceses, español y tal. De ahí salió un último trabajo que llamamos las Empresas del Procomún que nunca llegamos a desarrollar. Empezamos en el Medialab-Prado Madrid y esta fue nuestra última investigación, que nunca acabamos, porque no encontramos financiación y fue un poco... Bueno, fuimos un poco desordenados al final y cerramos.

G: Puedes comentar si en tu opinión tuvo alguna relación que el proyecto de la Barcelona Olímpica fuese seleccionado en relación a tener la cultura como estrella del proyecto.

R: Creo que esto se hace explícito en el Fórum de las Culturas, en el 2004. En las olimpiadas yo no creo que hubiera especialmente un énfasis en la cultura. No. Sí hay un ciclo muy claro. A parte que de los 1980 en adelante, de una construcción continua de equipamientos y tal, pero, si uno mira la historia de Barcelona a partir de sus construcciones arquitectónicas y su transformación urbanística, en el fondo se entiende

muy bien porque cada vez más la orientación de los grandes eventos, o de la proyección hacia fuera de la ciudad, era a través de la cultura. Hay dos respuestas yo creo, una es que, como el modelo de especialización de Barcelona, en términos económicos, estaba dentro del ciclo turístico inmobiliario del resto del levante de España, podemos decir lo del levante del Mediterráneo, sin duda alguna, Valencia, Barcelona, tal... Como esta era su especialización, el ciclo turístico inmobiliario, lo que le permitía los grandes eventos pues era ampliar este circuito de capital, es decir, pues de repente podías pues instalar la zona Olímpica, digamos, higienizar también ciertas zonas, ampliar circuitos para la inversión financiera externa, y esto la cultura también te lo permite, la cultura es un mercado que tiene una proyección hacia fuera, a través de un relato, una narrativa de ciudad mediterránea, etcétera, que atrae turismo y por otro lado también es una forma de construir...

G: ¿Un turismo cultural?

R: No especialmente, porque en el fondo cuando hablo de que se genera una narrativa etcétera, y tal, no es a través de la cultura directamente. Es decir, no es que el MACBA vaya a atraer cierto perfil de turista, pero sí que el MACBA junto con otros equipamientos, junto el Fórum de las Culturas y este ciclo de grandes eventos, lo que hace es situar a Barcelona como una ciudad activa, dinámica, moderna, mediterránea, y tal. Si tienes sol, tienes cultura singular -la catalana, etcétera-, y además tienes eventos culturales: el Sonar, el Primavera Sound, tienes el Museo de Arte Contemporáneo, tienes un arquitecto reconocido, todo esto atrae y todo el proceso se abre a partir de las olimpiadas y eso. Si miras un poco la historia del ICUB, el Instituto de Cultura de Barcelona se ve muy bien, se abre un proceso de festivalización de la cultura ciudadana, o sea, el ICUB comienza a centrarse mucho en dar ayudas a grandes y pequeños festivales de la ciudad, festivales de vídeo, de artes escénicas, performativas, plásticas, etcétera, documental, etcétera. Porque claro lo que necesita en el fondo hacer Barcelona en este momento y ahora también es producir un relato amplio y más o menos

homogéneo que reconozca la ciudad, pero a la vez valore el diferencial. Entonces los festivales te permiten continuamente hacer este valor diferencial, quiere decir que ciertos seguimientos sociales pensados en cierto tipo de producción cultural puedan venir o que cualquier tipo y gente, más o menos interesada en la cultura o no, que cuando vuelva a Barcelona pueda ver la misma ciudad pero encuentra un festival de cultura diferente.

El primer plan estratégico de la cultura es de mediados de los 1980 y luego una renovación de este plan, que creo que es del 1991 o por ahí. Y luego hay otro que es del 2006, un tercer plan estratégico de la cultura. Es alucinante porque hace un poco lo estuvimos mirando, estuvimos algunos de la Hidra colaborando con el eje de cultura de Barcelona En Común y estuvimos una vez más vaciando todo este tipo de informes del momento de políticas públicas que intentaban fomentar un proceso de cambio de modelo de ciudad y si tu miras los planes estratégicos de la cultura de Barcelona son de una honestidad alucinante, honestidad en el sentido más cínico, contradictoriamente, porque tú miras y efectivamente se habla todo el rato de que la cultura es un pretexto para el turismo, la cultura debe fomentar una marca de ciudad, la cultura tiene que... Se dice muy claramente: cultura y turismo, cultura y cohesión social, cultura y marca de ciudad, es súper claro.

Esto sí que va en paralelo a un proceso de un inicio de la época Maragall, de Barcelona ciudad que mira a Europa, no mira a España, mira a Europa, produce su propia identidad a partir de las olimpiadas y todo el que sigue, ¿no? Yo digo esto por lo que decías antes, yo creo que las olimpiadas no son en sí mismo un proyecto que tome la cultura, digamos, de manera... La cultura tiene protagonismo en todo el evento, pero sí que se inician toda una serie de planes estratégicos, planes de construcción de museos, de centros de arte, tal, que en el fondo sí que forman parte de esta construcción de la ciudad capital cultural europea.

G: Estos informes desde el punto de vista de los que lo hicieron son muy honestos es su enfoque de ver la cultura de esta manera.

R: Sí, yo creo que es cínico en el sentido que utilizas la cultura para desconflictuar la ciudad, para pacificar la ciudad. Si tú dices cultura y turismo, cultura y sociedad, todo queda muy desconflictuado, muy despolitizado, la cultura en gran parte sirve para producir consenso. La cultura en Barcelona ha sido un agente de producción de consensos. El MACBA de Barcelona, ¿A qué demanda responde? O sea ¿Por qué se construye el MACBA? A parte de toda la historia que hay por detrás, que es cierta, hay un documental que hizo Jorge Luis Marzo, es cierta, del Fainé que conoce a tal y aquel edificio, vale, muy bien, pero ahí se responde a una demanda, varias a la vez y una de ellas es el acceso a la cultura en un barrio pauperizado, otra de ellas es la necesidad de un edificio, de un arquitecto reconocido y que Barcelona tenga otro icono arquitectónico en la ciudad, otra de ellas es el intento de ennoblecimiento de gentrificación del barrio que luego tendría el resto de su trayectoria con la filmoteca, la Rambla, etcétera. Otra de las demandas que responde, claro, tiene que ver con constituir un modelo de gestión pública nuevo, ¿no? Un patronato privado que es el que invierte dinero en la construcción pública. Otra demanda que responde tiene que ver con el propio modelo de ciudad, la construcción en zonas que, digamos, todavía no estaban higienizadas y el intento de producir esto, una especie de relato de la Barcelona moderna hoy. O sea, en su momento construimos la red de Centros Cívicos y esto era, digamos, un proyecto progresista para la ciudad. Ahora que ya tenemos Centros Cívicos, continuamos con esta línea construyendo grandes museos y el Museo Nacional de Arte Catalán. Es decir, que un proyecto como el MACBA responde a muchas demandas a la vez.

Hay una frase mítica del Maragall con el MACBA, que creo que estaba esperando que alguien en el Ayuntamiento se lo preguntara que: ¿Por qué construyó usted un museo de arte contemporáneo en esta zona, en el Raval? Y él dice: “Porque la cultura tiene que ser para todos”, que qué querían, “¿Que se lo construyera en Sant Gervasi?, yo quiero que la gente del Raval tenga un Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.” Por esto te digo que es muy honesto, pero es muy cínico a la vez.

Yo siempre he tenido dudas si eran más o menos conscientes de eso, pero tú sabes que si montas un gran equipamiento como el MACBA y una plaza dura esto tiene efectos, sube el plus valor urbano, sube el precio del suelo, expulsas a la gente, es un dispositivo securitario, tienes a la policía ahí. Dejan que estén los *skaters*, pero según quien no puede estar por ahí, solo los *skaters* porque molan, entonces nunca llegaron con su proyecto, pero tienen una parte muy cínica. En el fondo, no es democrático montar un museo de arte contemporáneo si además no tienes en cuenta que va tener efectos sobre la vivencia de la gente que va tener que irse o va ser expulsada, que no puede pagar su alquiler, etcétera. Pero que tampoco pasa del todo, en el Raval no hubo gentrificación como puede haber en otras ciudades.

G: Creo que es una cuestión de tiempo.

R: Sí, pero lo que puedes hacer con esto es fomentar un proceso de sustitución social, pero aquí no culminó, aquí hubo mucha resistencia.

G: ¿Por la resistencia no culminó?

R: Claro, claro.

G: ¿Esta resistencia venía también de aquellas personas que de alguna manera están involucradas con el arte y la creatividad?

R: Ahí hubo varios espacios que resistieron. Lo que pasa es que yo no miro con muy buenos ojos el tipo de prácticas artísticas más o menos artísticas que hay en ese momento. Porque yo creo que el ámbito artístico en Barcelona siempre ha hecho este doble juego de denunciar la situación de este uso de la cultura, pero en el fondo las entidades más organizadas que tenían capacidad de interlocución con el ayuntamiento y las instituciones utilizaban ese discurso crítico para hacer un discurso gremialista, de

sector. Básicamente decían que, si la cultura genera tanta riqueza, tantas externalidades y tal, queremos nuestra parte, ¿no? Entonces es como decir, vale, has cogido la parte crítica del modelo, pero en el fondo estás haciendo un discurso sectorialista, gremialista ¿no?

G: ¿Cómo cuales entidades?

R: La Asociación de los Artistas Visuales de Catalunya muy claramente. La Asociación de los Artistas Visuales de Catalunya de hecho hizo mucho trabajo sobre la dimensión económica de la cultura, hicieron varios informes que solicitaron a Altimetría, que es una empresa que se dedica a hacer, a aplicar digamos el método econométrico para calcular cuales eran los efectos de la cultura sobre el valor inmobiliario, sobre el sector servicios, restaurantes, etcétera. Hizo todo, tal, y luego también hizo un estudio de, de qué vivían los artistas, ¿no? Evidentemente salía que la gran mayoría no vivía de su producción artística. Y los que lo hacían solamente revertía en un 30 o 40% de su sueldo y el resto era dando clases, haciendo charlas, tal, tal, tal. Lo cual está muy bien, quiere decir que no hay ningún problema en hacer esto, todo lo contrario, o sea saber las condiciones reales de trabajo que hay en un sector es estupendo y políticamente importante, pero si tu utilizas eso para decir, mira, este es el valor económico que genera la cultura en la ciudad, danos nuestra parte: ¡hombre!, igual no es la mejor manera de atacar políticamente este modelo, diciendo todo bien, pero quiero mi trozo de pastel.

G: No critica el modelo, sino lo que quiere es también acceder a la riqueza.

R: ¡Claro! Demostrar que hay unas ganancias gracias a este tejido artístico cultural que existe y tal... Claro, esto es muy fácilmente absorbible por la administración pública que fue lo que ocurrió, ¿no? O sea, si vas siguiendo un poco las demandas que habían de la Asociación de Artistas y lo que se fue consiguiendo pues es claramente dar

acceso a equipamientos, Hangar que es un centro de producción multimedia y tal fue una exigencia de los artistas visuales y tiene un convenio al que regularmente se da dinero, lo cual no quiere de decir que Hangar sea magnifico que exista, ¡no digo que no sea así! O el proyecto de las fábricas de creación, está la idea de vamos a... Es más retórico que cualquier otra cosa, pero de: vamos a engendrar espacios con más o menos autonomía dentro de la ciudad, son en el fondo las nuevas fábricas de la ciudad transformada, ¿no? Pero no... Por ejemplo, en términos de sindicato convencional, nunca ha habido una práctica política más o menos certera, ¿no? Y ni mucho menos prácticas que creo que eran las más interesantes como las que ocurrieron en Europa en este momento como los intermitentes del espectáculo en Francia, que era: nosotros somos trabajadores de la cultura y nuestra forma, digamos, es flexible, de curro por proyectos, que sea normalizado, y pedimos un estatuto específico. Pero para el intermitente, no para el sector artístico. O sea, estamos reconociendo la precariedad de nuestro sector, y probablemente como habían dicho algunos autores como el Tanwich Apele [no se entiende el nombre de los autores] y compañía esta forma de trabajar del ámbito artístico por un lado responde a una demanda que se hizo durante los 60 y los 70 de la creatividad al poder, ¿no? Y el capital respondió: ¡Pues toma creatividad al poder! pues aquí tenéis vuestros modelos de trabajo flexible, autónomo pero precario, sin condiciones, sin derechos, etcétera. Y responde a eso y lo que hacen los intermitentes del espectáculo, es decir: vale, pues nosotros hemos sido como el laboratorio artístico de producción de este modelo de emprendedor precario y etcétera. Pero este modelo se ha instalado en el resto de la sociedad, nuestra defensa de un estatuto específico con una renta, digamos, básica para cuando en nuestra intermitencia no nos permite trabajar puede tener una cobertura económica. Estas condiciones, estos nuevos derechos que estamos pidiendo no son solo para nuestro sector, sino que pedimos un estatuto para el trabajador o la trabajadora precaria flexible, que trabaja por proyectos, de un montón de ámbitos, ¿no? No solo el ámbito del espectáculo y ellos en concreto trabajaban en la televisión, ¿no? La mayoría trabajaban en televisión.

A mí me pareció un ejercicio como bastante sofisticado en el sentido de que actúas como un sindicato más o menos tradicional, pero entendiendo la singularidad del trabajo que estás haciendo, es decir, el proyecto de los intermitentes, flexible y tal, y dices: yo necesito unos nuevos derechos para esta forma de trabajo más o menos típica del post fordismo...

Eso aquí no se hizo ni por asomo, vamos, era más... las formas de expresión política más parecidas a un sindicato era la Asociación de Artistas Visuales de Catalunya y era esa la idea de ¿qué hay de lo mío? Lo que igual, no sé, igual con la distancia y el tiempo pues...

O también había otras prácticas artísticas por temas políticos por donde estarían Las Agencias y este tipo de iniciativas.

(...)

Digamos que Las Agencias venían directamente de movimientos altermundistas. Antiglobalización, etcétera. Entonces, era también como ellos tenían como unos métodos, unas formas de trabajar, que tenía más que ver con producir un imaginario crítico socialmente a través de campañas, a través de actos performativos, etcétera. ¿No? Y producir esta subjetividad crítica ¿no? Más que una actitud, que ellos en su momento consideraban reformista, pues vamos a lo de la vivienda, vamos a la de tal, era producir todo ese imaginario crítico y el arte y la producción artística incluso la relación con la institución como el MACBA era una forma de intentar producir este tipo de objetivos ¿no? Haciendo experimentos. Lo de Las Agencias en el MACBA fue un experimento bastante loco si piensas ahora, es bastante alucinante.

G: Sí ¡Yo lo veo muy osado!

R: Sí, que ahí Marcelo Expósito explica así, me parecía interesante su enfoque en este sentido, o sea que ahí cuando Las Agencias entra en el MACBA, y todo el periodo de Borja-Villel en el MACBA, Marcelo decía: claro, a lo que constituye el MACBA en términos estructurales, un equipamiento que produce gentrificación, que es

un icono para atraer el turismo, añades otra capa, que es lo que da la complejidad de repente, que es producir contenidos y producir alianzas con autores, espacios y colectivos que constantemente están criticando este modelo. Lo que te comentaba que decía Marcelo que todo este tipo de capas que son más o menos visibles y parte de la estrategia de cultura de Barcelona de citar un museo, de producir gentrificación, bla, bla, bla, o sea, es que hay una capa que, precisamente, los contenidos, las alianzas del museo van a funcionar en hacer una crítica a ese modelo, ¿no? Entonces, claro, se da la situación en la que uno de los mejores textos que jamás se ha escrito desde mi punto de vista sobre el modelo Barcelona que es *El Arte de la Renta*, de David Harvey la primera institución en España a editarlo es el MACBA. Y el MACBA edita un libro en que sale Neil Smith y David Harvey con un prólogo de Borja, que no recuerdo el nombre, neoliberalismo, o cultura y no sé qué... que es un libro así, un ensayo pequeño y luego invita a toda esta gente, invita a Harvey, invita a Neil Smith y tal, viene Lazaratto, viene Negri, ¿no?, lo de Las Agencias.

Se empieza a producir un discurso crítico sobre el propio museo. No solo el museo como artefacto de la ciudad que estructura un tipo de urbanismo, empresarialismo urbano, una ciudad empresa, sino también museo como archivo, museo como espacio de acceso, museo como... ¿No? Entonces, claro, lo que está haciendo el proyecto Borja-Villel no es otra cosa que crítica institucional. Es la crítica institucional del museo como tal, o como espacio moderno que centraliza el acceso etcétera. Y el equipamiento cultural en la ciudad que genera gentrificación, que genera turismo, que genera un icono, tal y no sé cuántos. O sea, hace crítica institucional desde la institución. Claro que esto es muy complejo, porque la crítica que puedes hacer desde fuera es muy sencilla, muy fácil, ¿no? Incluso diría que infantil, ¡ah!, mira, está reproduciendo la institución haciendo crítica institucional... Pero claro, yo creo que la apuesta en este momento es precisamente entender que puedes hacer crítica institucional y generar toda una teoría que, Marcelo también tuvo mucho que ver, de que la propia institución es un espacio dinámico, que la institución en el fondo es la producción de normas ¿no? Una institución social, una institución pública, o del tipo que sea, son normas que de manera

consciente o inconsciente se convienen socialmente para producir una forma de relación en este caso, ¿no? En este caso las formas son muy claras y en muchos casos tiene que ver incluso con definir qué es la cultura, ¿no? Un museo en el fondo no es solo para producir un archivo, un patrimonio, producir una conservación, sino que el elemento, digamos, moderno en el sentido clásico que tiene va a definir qué es y qué no es cultura.

Entonces tú entras ahí y lo que haces es contratar a una serie de gente, invitar a una serie de gente, de colectivos, críticos y tal, que lo que te dicen es que el museo no tiene que definir lo que es la cultura. A mí me parece interesante hacer este ejercicio de crítica institucional. Luego tienes mil problemas ahí, o por ejemplo tú dices: Hay equipamientos en la ciudad, hay ciudades, pues eso que genera una marca, la cultura, es un pretexto. Tú mismo como el interlocutor legítimo, el más importante, que es el director, haces ese discurso e invitas a gente desde dentro, haces y además generas producción crítica, etcétera. O sea, que haces crítica institucional del museo y de este equipamiento dentro de la ciudad. Y digo que la crítica que puedes hacer desde fuera es bien obvia, es como lo típico que ocurre muchas veces en Barcelona, la institución está cooptando la crítica no sé qué, no sé cuánto. Yo creo que esta crítica es un poco pobre. Porque que una institución sea un espacio, digamos que privilegiado no solo en términos de presupuesto, evidentemente que también, pero un espacio privilegiado en anunciación de tener capacidad de narración que a los medios les va interesar, es un altavoz para producir ¿no? Pues que tú utilices toda esta capacidad simbólica y pública para hacer este tipo de discurso crítico, pues yo creo que es un experimento interesante. Que te puede salir el tiro por la culata, que lo de las Agencias tuvo toda una crisis detrás e incluso para el propio movimiento en que figuraba fue un proceso de ruptura entre mucha gente, mucha gente que sigue sin hablarse y que estaba en Las Agencias lamentablemente.

O, por ejemplo, una de las crisis de este modelo de crítica institucional ocurrió precisamente con la gente que trabajaba de manera precaria en el museo a partir de la subcontratación de una ETT, una empresa de trabajo temporal, de la cual no recuerdo el nombre, y toda una serie de gente del propio museo se organizó, montó un sindicato, se

llamaba Ctrl+i, no sé si has oído hablar de ellas, básicamente era un grupo de chicas que hacían visitas guiadas. Y el equipo de Borja-Villel no supo muy bien qué hacer con esto. Porque claro, en el fondo Ctrl+i denunciaba desde dentro del museo como trabajadoras del museo, que el museo estaba hablando de la precariedad hablando del modelo, tal, pero que las condiciones que el propio museo generaba dentro, a través de una ETT, eran muy poco emancipadoras, todo lo contrario. Entonces, claro, aquí la cosa comienza a complejizarse, porque por otro lado el museo tenía muy pocas competencias a la hora de decidir con que empresas subcontractaba o no subcontractaba, porque esto lo decidía el patronato privado, el Ayuntamiento. Había otro entramado institucional, pero como tú eres el altavoz, la voz legítima del museo ¿A quién van a acusar?, a ti. Vas cuestionando esas formas de producir precariedad, de modelo ciudadano y no sé cuántos, pero tu creas estas condiciones. ¿Qué hizo el museo? Las invitó a hacer una charla dentro del museo contra la precariedad. ¡Ctrl+i dijo que ni de coña iba hacer eso! Entonces, también era un proceso de agotamiento de esta crítica institucional, si tú no generas condiciones materiales ¿no? Si estás todo el rato produciendo una forma política simbólica, digamos que en lo simbólico, en lo discursivo y tal, y no produces ciertos avances en las condiciones materiales, infraestructurales, de trabajo hay una agotamiento de la crítica institucional ¿no? Creo que hay un agotamiento. Y no digo que el MACBA o el proyecto de Borja-Villel en el MACBA se caracterizaran por agotar la crítica institucional, pero tuvo muchos momentos de crisis como por ejemplo éste. Donde veías que había límites en los que cierta forma de incidir políticamente, por cuestiones que eran fundamentales, eran limitadas incluso para la propia institución, eran limitadas.

G: Y sigue así ¿no? Porque los trabajadores de museos son muy precarios.

R: Mucho y, además, bueno, hacía mucho que excepto por Barcelona En Común y tal, pero hacía mucho que no escribía sobre cultura y tal. Pero, un artista, Antoni Ortega me pidió si podía escribir en un catálogo y tal que había sacado sobre el

concepto de autogestión. Y aproveché para hacer un texto que en el fondo no hablaba solo de autogestión, sino como la propia autogestión había calado mucho, ahora, en este nuevo ciclo, la crisis del 2008 hasta ahora, en los colectivos jóvenes de artistas que se auto gestionaban sus proyectos propios y tal. Eran mucho de autogestión, pero en ningún caso se habría puesto sobre la mesa una vez más las condiciones de trabajo dentro del ámbito artístico y como la autogestión, sin esta capacidad de organización política en la esfera productiva, lo que estaba haciendo la autogestión era incluso era auto explotar y precarizar más la gente ¿no? Y probablemente el mensaje un poco tramposo del texto y que iba por ahí es que o se producen formas de nuevo sindicalismo social como lo ha hecho la PAH, es decir formas imaginativas a la hora de organizarse, de producir una subjetividad amplia, ¿no?, no sólo de activistas para defender un derecho como la vivienda pues cual sería un sindicalismo o un experimento parecido a la PAH en el trabajo, a lo mejor estaría bien que los propios artistas que se les considera como imaginativos, creativos incluso para las cuestiones organizativas, no solo para plasmar con un material algo sino también para organizarse. Estaría bien, y ahí viene la trampa, en lugar de dedicar su energía a auto gestionar proyectos, que dedique la energía a organizar políticamente este espacio este espacio ¿no? Y yo creo que esto ni existe ni ha existido nunca ¿no? No sé muy bien por qué. No sé, por qué no hay una tradición muy fuerte, precisamente porque en Barcelona hay una tradición no sólo en el ámbito vecinal, activista, digamos y también a nivel artístico, hay una tradición de asociacionismo y colectivismo ¿no? O sea, que los espacios artísticos de producción artística y cultural en Barcelona, o colectivos que han tenido una incidencia fuerte tanto a nivel de video arte, de documental de las artes plásticas a partir de una acción colectiva han sido un montón, pero a la hora de organizar políticamente algo tan trascendente como es las condiciones de vida a través del empleo, del sueldo o lo que fuera, nunca ha sido un tema demasiado trabajado ¿no?, ¿sabes?, curioso...

G: Volviendo al MACBA, ¿en tu opinión los responsables de seleccionar a Manolo Borja-Villel para ser director del MACBA lo hicieron estratégicamente para pacificar conflictos?

R: No, no, yo creo que Manolo tenía una particularidad, que era un tipo que dentro del propio ámbito artístico también tenía mucha legitimidad, es decir, había estado en la fundación Tàpies, había pasado por diferentes espacios que le habían dado ese reconocimiento, era... no sé cómo decirlo, era como hacer el fichaje del director o comisario que era más importante, que tenía una proyección internacional más fuerte. También hay que ver cómo, en ese momento, el arte político dentro de la esfera más legítima de..., por ejemplo, la Documenta, el arte político comienza a tener mucho interés a mucha gente, va generando como el marco, el paradigma de cada ciclo en ámbito artístico, sin pensar que hay alguien que está en una habitación oscura pensando cual será el siguiente, o sea, se va generando esta idea, claro, que en lo político se están produciendo cosas muy interesantes sobre todo en su capacidad de alianza, precisamente, con gente que no es artista y que se producen cosas, ahí, más profanas, que ya no tienen que ver con esta idea del artista como vanguardia y tal, sino del artista como una especie de mediador de la realidad social y de... Entonces hay como todo este paradigma dentro del ámbito europeo y Manolo Borja-Villel es una de las personas que más interlocución, más conexión y que más empatía en términos de contenido tiene con ese escenario, entonces se elige a Manolo Borja-Villel, yo creo que hay mil cosas a la vez. Pero una es: persona con más proyección internacional, más legitimidad internacional y tal, más allá del lío de experimento que luego va hacer en el MACBA, además en alianza y compromiso con un equipo de gente mucho más grande. Está Jorge Ribalta, está Marcelo. Hay toda una serie de gente que ha ido construyendo esta idea, y que la han ido acompañando. Además, creo que hay una producción súper interesante ahí. Han ido acompañándola con una producción teórica muy rica sobre crítica institucional, sobre esta idea complicada que es la de la institución monstruo. La institución monstruo fue un concepto que usó Marcelo, Raúl Sánchez Cedillo y toda una

serie de gente utilizó mucho para hablar de esta idea de que una institución pese a que es un conjunto de normas que tienen que preservar un orden social concreto. La institución monstruo es un proceso de institución instituyente, eso quiere decir que se repiensa todo el rato, y es monstruosa por esto.

Esto quiere decir que cuando Borja-Villel entra en el MACBA hay todo un espacio de contexto crítico, de producción teórica, de prácticas artísticas que acompañan esta entrada en el museo ¿no? O sea, como que confluyen varias cosas. Su legitimidad, su engarce con la gente del contexto. La producción teórica que hay detrás. Es súper interesante las entrevistas que hace en este momento Borja-Villel, que son muy parecidas luego a las que hace en el Reina Sofía, que él habla casi en términos foucaultianos, de hecho cita a Foucault, ¡yo creo que fue la primera vez que en La Vanguardia yo leí Michael Foucault! Ahí estaba en La Contra de La Vanguardia, la parte de detrás de La Vanguardia, que tienen mucha popularidad y él hablaba de este dispositivo, digamos, biopolítico en el que Foucault situaba también las instituciones, es decir, gestionar las vidas de las personas como una forma de gobernar mejor, del arte de gobernar de los estados ¿no? Y que la cultura era un elemento más dentro de eso. En términos foucaultianos, él decía: “si queremos hacer que estas instituciones de normalización, de producción de cuerpos normales, cuerpos homogéneos y tal, lo que tenemos que hacer es ir al ADN, al código genético de las instituciones y cambiarlo ¿no? Es la única manera que vemos que realmente hay que experimentar con las instituciones”.

Lo cual es curioso y creo que es bastante coherente que alguien como Marcelo estuviera ahí y hoy está en el Parlamento ¿no? Es decir, que creo que ha habido un salto de escala a las instituciones que hay que cambiar ¿no? Yo creo que hay una idea muy similar... Incluso gente que venía del ámbito artístico cultural, aunque hay bastante en Barcelona en Común de esta época más activista, pero gente que venía del movimiento altermundista, Indymedia, de todo este proceso más performativo de la política, como por ejemplo Ada, forman parte de este proceso de Barcelona en Común, de pensar una vez más que la manera de cambiar el orden social, más complicada, pero a la vez es un

experimento que vale la pena llevar a cabo, que ésta institución por ejemplo hoy son los ayuntamientos, ya no son los museos, sino que saltamos de escala y vamos a una institución todavía mayor ¿no? Y creo que no es casualidad que sea ésta la gente que está ahí en este momento.

G: ¿El MACBA ahora ha vuelto a la “normalidad”?

R: Sí, ahora hay un nuevo director Ferrán Barenblit. Es muy convencional. Le conozco de la época que estaba en el Santa Mónica, hacía mucho que no nos veíamos que estaba en Madrid y vino y me preguntó: “¿Qué hacéis? ¿Qué tal? ¿Qué no sé qué?” Y me dijo algo que me pareció súper curioso que era que toda la herencia de Borja-Villel todavía está muy presente en el MACBA ¿no? Por ejemplo el PEI, el Programa de Estudios Independientes, ¿no? Que es un programa espectacular, que es muy bueno este programa, que ha tenido algunos problemas de gestión y tal y creo que se ha ido deshaciendo pero... Bueno, lo que me decía Ferrán que me parecía muy interesante es que este rumbo del Programa de Imaginación Política, que en su momento se llamó así, Programa de Imaginación Política de Borja-Villel yo no lo voy a cambiar, no quiero cerrar este legado de Borja-Villel ¿no?

Claro, por un lado le dije a Ferrán, ¡hostia! Si tú quieres cambiar el museo tienes que cerrar esto y abrir un nuevo ciclo ¿no? A mí el PEI me parece espectacular que siga, pero yo poniéndome en su cabeza como un director de museo no sé qué, además con la mala experiencia de Bartomeu y toda la movida de censura, un desastre esta gestión del museo, nadie se enteró de quién era el director, un tipo sin discurso, bueno, en fin, entra un nuevo director, un nuevo equipo de dirección, entonces es como ¡hostia! Usted tenía que hacer un cambio de paradigma del museo y tal, es como, ¡no!, esto es muy fuerte y nos parece que es interesante y tal, y me dijo “quiero continuar con esto, pero no sé como rellenarlo”. ¡Es alucinante! Es como, tú ves una potencia en este legado, tú quieres que forme parte de la institución además para mucha gente, elementos y peña diversa, es su manera de ir al museo, lo que más le interesa en el MACBA es eso ¿no? Y tú quieres

seguir con esto y no sabes cómo rellenarlo, como si fuera una especie de cajón en el que meter cosas. Es como estar en.... Es raro.... Es como querer continuar con este rumbo porque es potente pero luego no sabes muy bien qué hacer con él ¿no? Bueno esta es una falta de dirección bastante, tal.... Bueno yo creo que Ferrán, confío que necesita tiempo y no sé qué... Pero yo no espero gran cosa, sinceramente no espero gran cosa de esta nueva dirección. No espero gran cosa en términos de cambio, porque él es un comisario de arte, con una mirada estética muy convencional. Bueno, un ejemplo claro es esta exposición de punk, que es como que creo que su apuesta es más como que “el museo de masas” y salía un titular en La Vanguardia: El MACBA vuelve a ser de la gente, porque si vienes al museo tienes a Sex Pistols en un poster y tal. Bueno, si tú quieres hacer este tipo de programación más popular, más tal, pensando que es la manera de abrir el museo, a mí me parece que políticamente es una apuesta muy pobre, muy pobre, me parece más popular el intento de cambiar la institución ¿no? Aunque sea minoritario luego la entrada y el acceso a eso, me parece más popular el propio experimento en sí, que luego que entre mucha gente y eso haga que el museo sea accesible, popular, me parece que es una manera de entender la función política y pública del museo muy pobre. Bueno, que si funciona, va gente y tal, pues no lo sé, el MACBA es muy difícil de cambiarlo.

(Rubén Martínez explica un poco lo que es la Hidra en este momento de la entrevista, lo que nos lleva a hablar del Ateneu Popular de Nou Barris como un espacio de contrapoder dentro de la ciudad).

R: Es un tipo de institucionalidad pública comunitaria que yo creo que se tendría, que yo creo que se tendría que experimentar en muchos más sitios de la ciudad. Lo guay del Ateneu Nou Barris es que ellos han conquistado esta forma de gestión ciudadana. El Ayuntamiento, digamos, en sus diferentes ciclos, lo que ha hecho ha sido ceder, o reconocerlo a través de la figura de la gestión ciudadana, es decir, quién mejor para gestionar el contenido de esto que la propia gente del territorio que se ha organizado

¿no? La reivindicación y luego ha sido la conquista en términos jurídicos, de una figura jurídica que ampare este tipo de gestión. Pero yo creo que es una de las apuestas de Barcelona en Común, creo, lo tiene en la cabeza, vamos, no es que sea... Es que este tipo de gestión pública comunitaria, suelo municipal de estructura pública, pero gestionada a través de una comunidad del propio territorio, que en otros sitios se ha hecho, pero... de hecho en Latino América hay mil programas de este tipo, que este tipo de estructura pública comunitaria se practique más en la ciudad, porque creo que hay potencia para hacer esto, ¿no?

G: ¿Cómo ves el trabajo de Enmedio?

R: A mí me parece interesante, además siguen un poco de manera coherente, yo creo, ese rumbo del May Day, de la producción más simbólica y el intento también, esto Leo, Leónidas Martín siempre lo dice ¿no? El intento de entender que el neoliberalismo no son simplemente, yo que sé, privatización de servicios o un dispositivo securitario más fuerte o el gobierno por deuda y tal, sino que el neoliberalismo tiene un aspecto cultural y de producción de una subjetividad, el ego marca, del empresario, de sí mismo, de ese tipo de cuestiones, y que si hay que atacar el neoliberalismo, hay que atacar una producción del imaginario del sujeto diferente, entonces es donde ellos producen campañas, tal, no sé qué, y lo que en el fondo quieren es que la peña se enganche a ellas ¿no? Me hace mucha gracia cuando Leo dice que lo que hay que producir es un deseo más fuerte del que produce el capitalismo ¿no? Hay que producir un artefacto deseante que consiga no compensar, no mitigar, sino echar un pulso al deseo del emprendedor, del sujeto marca y tal que produce el capitalismo. Y si eso no lo haces con dispositivos culturales, simbólicos y tal, va ser muy difícil que llegues a la gente ¿no? Si lo haces con un discurso que es un chapón, y que está lleno de autores y de citas, la gente no te va a escuchar, esto no cambia a nadie. Entonces a mí esta estrategia política me parece inteligente, me parece sugerente, aunque yo no podría hacerla y me parece estupendo que la haga Enmedio. Yo creo que ellos están experimentando por ahí, y también

intentando crear un sustento. O sea, que eso sea una forma de vida para ellos, no las campañas y tal sino todo lo que pueda haber alrededor de este trabajo más creativo. Me parece también que es un reto, un experimento ahí que... en Italia hubo también algunos colectivos que lo intentaron hacer, es decir, ser un trabajador creativo, ser un emprendedor que en este caso colectivo, y utilizar esto también para cambiar y producir una subjetividad crítica en un contexto determinado ya sea en Roma, en Nápoles o en Barcelona. Es interesante.

G: ¿Conoces el trabajo de Xnet?

R: Muchísimo, yo trabajé con Simona. Lo interesante del Free Culture Fórum y del Xnet, bueno, aquí hay mil cosas ¿eh? Pero la trayectoria que ha seguido es muy interesante. De la cultura libre a toda práctica política anticorrupción y el Partido X ¿no? O sea, esta trayectoria es súper interesante.

Además no hace mucho invitamos a Simona a uno de los cursos que te digo y hacía muchísimo tiempo que no hablaba con ella, bueno, hacía tiempo que no trabajábamos juntos, pero tenemos muy buen rollo. Hacía mucho que no la oía narrar que era Xnet ¿no? Y me hacía mucha gracia cuando la escuchaba de esta vez porque tenía la sensación, probablemente una sensación muy torpe por mi parte, que Simona, toda la parte de cultura libre, como que ya no le daba importancia, y no, todo lo contrario, ella decía: cultura libre, el *hacker*, el Partido X y todas las prácticas de acción directa sobre la corrupción... O sea para ella eran parte del mismo proyecto, del mismo relato. Lo cual me pareció interesante, yo no lo había pensado así, la verdad.

Pero, bueno, yo estoy de acuerdo con lo que dice muchas veces Joan Subirats, Subirats es mi director de tesis y de departamento de donde estoy yo, de ciencia política y Subirats dice que el Partido X es un proyecto político demasiado avanzado para su tiempo y yo en parte estoy de acuerdo, yo creo que la exigencia del Partido X en términos de auto organización, de participación en red, o sea en términos técnicos y método es muy sofisticado y yo creo que la metodología es muy interesante, pero

también es muy exigente. O sea que la gente que actualmente pueda imbricarse en eso ya tiene una mentalidad *hacker*, ya tiene esta capacidad auto organizativa, ¡pero la cultura política generalizada no! Es tan intenso el estar produciendo dinámicas de nodos, la lógica de los nodos, donde tú tienes una red federada a través del Partido X, a través de los métodos de participación, pero tú también tienes un nodo que lo tienes que sostener, tienes que producir tus propias normas tal, hostia, eso... necesita una intensidad a la hora de hacer política y de dedicarte este espacio, de ser muy coherente en la continua toma de decisiones federada, que es complicado, claro, el problema es: ¿esto es tan diferente del problema del asamblearismo? Que toda democracia directa sea participativa, de asambleas y tal, sí, es lo mismo, pero en teoría lo que propone el Partido X es utilizar internet, la lógica de la red para optimizar ese proceso de soviets, auto organizados, pero, yo creo, como dice Subirats, que es demasiado avanzado en términos de exigencia de cultura política auto organizada, es demasiado avanzado para su tiempo.

Otra cosa que me llamó atención de lo que comentó Simona Levi en la entrevista fue que ha recalcado que en la red hay un activismo muy fuerte.

G: Esto me cuesta un poco de entenderlo, al no poder ver las personas...

R: Por ejemplo, Javi Toret y Arnau Monterde, no sé si te suenan, también han trabajado mucho, sobretodo Toret en Xnet y han hecho trabajos de tecno política ¿no? Le llaman. Y siempre insisten mucho en esta lógica multicapa de la red ¿no? Es decir, esta idea de separar lo que ocurre en la red de lo que ocurre en el territorio no es útil ¿no? El ejemplo siempre es el 15M, o sea, cada cosa que ocurría en la red se expresaba en el territorio y cada cosa que ocurría en el territorio se expresaba en la red, y estaba imbricada esta realidad ¿no? Muchas veces no es así, porque son campañas políticas o de activismo que solo se dan en la red, pero que es esta lógica multicapa entre lo presencial y lo analógico donde se explica la potencia política de la red ¿no? ¡La PAH es eso! O sea, la Plataforma de Afectados por la Hipoteca no se puede entender sin la

red, sin Telegram, sin WhatsApp, sin los grupos de cuidado en el WhatsApp. Ahora ya hace mucho tiempo que yo no estoy dentro ni del espacio, ni de la comunicación, pero durante un tiempo sí que estaba en muchos canales de comunicación de la PAH y era alucinante el arropo que había. Si en Zaragoza se paraba un desahucio, no sé qué, o sea: que eso ocurriera y que por un grupo de WhatsApp, que todo mundo de Barcelona comenzara a celebrarlo y tal, no era simplemente una realidad digital ¡No! ¡No! Realmente se sentía el arropo de una red potente ¿No? Y es lo que dice mucha gente, Gala y compañía: Es que no es parar un desahucio de una persona concreta, que es eso también, pero, sino, que es defender el derecho a la vivienda, porque notas el arropo de todo el mundo, “otro éxito que hemos conseguido”. Entonces eso que siempre se dice de la red y tal, yo creo que es como un poco la lógica de la tecno política y del activismo en la red, lo que pasa, que sí que es cierto que Simona insiste mucho en la red como un espacio excepcional para algunas cosas ¿no?

G: Simona dice que es el espacio libre que queda.

R: Bueno, eso es discutible, pero Simona puede defender eso y lo que se le ponga por delante [risas]

G: Muchas Gracias.

ii. Cronología de los acontecimientos

Contexto previo:

La década de 1980 en Estados Unidos está marcada por la crisis del SIDA, este contexto es la cuna de diversos movimientos activistas que serán influencias fundacionales para el arte activista barcelonés. En el campo artístico, en el contexto español, la década de 1980 favoreció con soporte económico (becas, premios, etc.) a una visión individualista en el arte, como estrategia para facilitar la transición de la recién acabada dictadura a la democracia sin tocar temas políticos. Por otro lado en este periodo surgen diversas acciones micropolíticas relativas al ecologismo o al antimilitarismo. También, en este momento, se sitúan los comienzos del movimiento okupa español.

Cronología:

- 1888 > Exposición Universal de Barcelona.
- 1901 > Ferrer i Guardia crea la Escuela Moderna.
- 1909 > Ateneu Enciclopèdic Popular.
- 1909 > Inauguración Museo social de Barcelona.
- 1909 > Biblioteca Popular de la Dona en el Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison.
- 1929 > Exposición Universal de Barcelona.
- 1932 > ADLAN Amics de l'Art Nou.
- 1932 > Arquitectura racionalista: Casa Bloc del GATCPAC.
- 1934 > Grup Cultural Femení.
- 1936 > Colectivizaciones de los teatros en la Avinguda del Paral·lel.
- 1941 > Sala Vinçon.
- 1948 > Fundación del grupo artístico Dau al Set.
- 1949 > Revista literaria Curial.
- 1949 > Inauguración del grupo de teatro amateur La Antorcha en el Poble Sec.
- 1952 > XXXV Congreso Eucarístico Internacional.
- 1955 > Se funda la Documenta de Kassel, Alemania.
- 1955 > Movimiento por los derechos civiles, en Estados Unidos⁵⁸
- 1957 > Primera publicación de la revista Tío Vivo.
- 1964 > Asamblea fundacional de CCOO en la parroquia de Sant Medir.
- 1965 > Escuela Mestres Rosa Sensat / Movimiento de Renovación Pedagógica.
- 1966 > Caputxinada-Sindicat Democràtic d'Estudiants.
- 1968 > Fundación: Cooperativa de consumo Abacus.
- 1970 > Fundación: Cooperativa de producción audiovisual Drac Màgic.
- 1972 > Fundación: Federació d'Associacions de Veïns de Barcelona (FAVB).

⁵⁸ El movimiento por los Derechos Civiles en Estados Unidos, especialmente a lo que se refiere a la igualdad entre negros y blancos fue una gran inspiración para el movimiento estudiantil, el movimiento en contra de la guerra y el movimiento feminista en la década siguiente.

- 1974 > Publicación del primer número de la revista Ajoblanco.
- 1976 > Refundación de la Confederación Nacional del Trabajo (CNT).
- 1976 > Campaña en pro de los Ateneos populares.
- 1976 > Ocupación de la planta asfáltica de Trinitat Nova, distrito de Nou Barris.
- 1976 > Cooperativa Teatre Lliure en Gràcia.
- 1977 > Primera Edición del Festival de las 30 horas en el Ateneu Popular Nou Barris.
- 1977 > Jornades Llibertaries Internacional al Parc Güell.
- 1978 > Creación del Col·lectiu d'Escoles per L'Escola Pública Catalana (CEPEPC).
- 1978 > Creación del Festival Grec, de forma autogestionada.
- 1980 > Momento de explosión del mercado artístico en el estado español.
- 1980 a 1988 > Periodo de éxito del arte español en los mercados internacionales.
- 1980 > Primeras okupaciones “políticas” de casas, más allá de la necesidad de habitar, España.
- 1980 > Momento de masiva introducción en el ámbito doméstico de dispositivos electrónicos: video-cámaras, consolas, etc.
- 1980 > Primeros registros de acciones efímeras en España.
- 1980 > Jordi Pujol(CIU), es elegido Presidente de la Generalitat de Catalunya, primeras elecciones autonómicas tras la dictadura.
- 1981 > Primeras emisiones de Radio Pica.
- 1981 > 21/02 - 21F Golpe de Estado fallido en España.
- 1982 > 28/10 Elecciones Generales en España, el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) liderado por Felipe González obtiene la mayoría absoluta.
- 1982 > Radio Clot.
- 1982 > Pasqual Maragall, del Partit dels Socialistes de Catalunya (PSC), es elegido alcalde de Barcelona –impulsa el “modelo Barcelona”.
- 1982 > Se funda la feria de Arte ARCO.
- 1982 > Inauguración del primer Centre Cívic en el barrio de Horta-Guinardó.
- 1983 > El PSC vence las elecciones municipales de Barcelona, forma gobierno en coalición con el PSUC.
- 1984 > Microsoft comercializa el sistema operativo Windows.
- 1984 > Apple comercializa el sistema operativo Mac OS.
- 1984 > Exposición Arte Español Actual, itinerante por Francia.
- 1984 > Aprobación de la Ley de Objeción de Consciencia por el Congreso de los Diputados⁵⁹
- 1984 > Oriol Bohigas – es nombrado Concejal de Urbanismo del Ayuntamiento de Barcelona.
- 1984 > 7/12: El Colectivo Squat de Barcelona (CSB) realiza su primera okupación: c. Torrent de l'Olla, Gràcia.
- 1985 > Inicio de la campaña: ¡Barcelona Posa't Guapa!
- 1985 > 17/02: El Colectivo Squatt de Barcelona (CSB) okupa un espacio en Gràcia.

⁵⁹La Ley de Objeción de Conciencia establecía un servicio civil de 18 meses de duración, denominado prestación social sustitutoria (PSS), como alternativa al servicio militar obligatorio.

- 1985 > 18/04: El consistorio de Barcelona aprobó el PERI del Raval.
- 1985 > 30/04: El Gobierno de Felipe González aprobó el Decreto-ley de Ordenación y Medidas Económicas - Decreto Boyer, y relativo a los alquileres.
- 1985 > El CSB anuncia su disolución.
- 1985 > 12/06: Felipe González firma el tratado de adhesión de España a la Comunidad Europea.
- 1985 > 6 y 7/12: Antiguos miembros del CSB organizan unas Jornadas de Información del Movimiento de Okupación.
- 1986 > 12/03: Referéndum convocado por el Gobierno de F. González sobre la permanencia de España en la OTAN.
- 1986 > 22/06: Se celebran elecciones generales. El PSOE de Felipe González revalida la mayoría absoluta.
- 1986 > 24/07: El consistorio aprueba el PERI de la Barceloneta.
- 1986 > 17/10: Barcelona es elegida por el Comité Olímpico Internacional como ciudad organizadora de los Juegos de la XXV Olimpiada (1992).
- 1986 > Inicio del proyecto de escultura pública Configuraciones Urbanas Gloria Moure.
- 1986 > El Ayuntamiento de Barcelona invita a Oldenburg y Bruggen al programa de escultura pública.
- 1986 > Exposición en la Fundación Tàpies: *La ciudad de la Gente* - bajo la dirección de Borja Vilel.
- 1986 > Exposición postfeminista: *El arte y su doble*, Fundación la Caixa.
- 1987 > 06/06: Se okupa el Ateneu Alternatiu i Llibertari de Sants en la calle Cros nº 10, conocido como el primer Centro Social Okupado.
- 1987 > Barcelona comienza a adquirir algunas esculturas para las Olimpiadas de 1992⁶⁰.
- 1987 > 10/06: Pasqual Maragall es reelecto alcalde de Barcelona. El PSC forma una coalición con Iniciativa per Catalunya (IC).
- 1987 > 20/10: Se abre el Lokal, en el Raval, una distribuidora y espacio de encuentro para libertarios y punks.
- 1987 > 9/11: Los okupantes de la Cross 10 son citados a declarar en comisaria. Se presentan 87 personas para auto-inculparse en solidaridad.
- 1988 > Se crea por real decreto el Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid.
- 1988 > 17/05: Se inaugura el Centro d'Art Santa Mònica (CASM), bajo la dirección de José Miquel García.
- 1988 > Críticas al “efect Figura nº 24: Imagen de una pegatina y un cartel producidos por el movimiento en contra del Fórum de las culturas 2004 (Indimedya Barcelona, 2003) o Disneylandia” del espacio público de Barcelona.
- 1988 > 22/11: Se constituye la empresa público-privada Promoció de Ciutat Vella, S. A. (Procivesa).
- 1989 > Bienal de Arte de Barcelona.

⁶⁰ Ejemplos de obras adquiridas por el Ayuntamiento de Barcelona en 1987: el Gato de Fernando Botero, y Júlia (Als nous catalans) de Sergi Aguilar.

- 1989 > 29/10 Se celebran elecciones generales anticipadas. El PSOE vuelve a ganar, pero pierde la mayoría absoluta.
- 1989 > El Consorcio formado por la Diputación de Barcelona y el Ayuntamiento de Barcelona aprueba la creación del Centre de Cultura Contemporànea de Catalunya (CCCB), con la intención de ubicar un complejo de cultura contemporánea en la antigua Casa de Caridad.
- 1989> 11/11: Personas vinculadas a la Cross 10 okupan la Kasa de la Muntanya, una casa-cuartel abandonada de la Guardia Civil.
- 1989 > Publicación Zehar (1989-2011).
- 1989 > Caída del Muro de Berlín.
- 1989 > El gobierno declara una amnistía encubierta para los 21.490 objetores⁶¹.

El contexto de la investigación

- 1990 > Principios de la “Escuela de la protesta británica”.
- 1990 > Crecimiento de espacios artísticos alternativos e independientes de Barcelona.
- 1990 > Aumento la partida presupuestaria destinada a la construcción de museos.
- 1990 > Consolidación la marca Barcelona.
- 1990 > Consolidación de la Unión Europea – se firma el Tratado de Maastricht.
- 1990 > Se inaugura el museo Thyssen-Bornemisza.
- 1990 > Se inaugura el Palacio Villahermosa.
- 1990 > Margaret Thatcher renuncia a su cargo como primera ministra de Inglaterra.
- 1990 > El arquitecto estadounidense Richard Meyer proyecta el Museo d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA).
- 1990 > Reunificación de Alemania.
- 1990 > Se inaugura junto a la Fundación Miró “El Jardín de las Esculturas”.
- 1990 > La Fundación Tàpies abre sus puertas al público, Barcelona.
- 1990 > Bienal de la Imagen en Movimiento celebrada en el Reina Sofía, Madrid.
- 1990 > Simona Levi llega a Barcelona.
- 1991 > Inicio de la construcción del MACBA.
- 1991 > Se inician las obras de construcción del CCCB.
- 1991 > 16/04: Se derrumban los seis merenderos de la playa de la Barceloneta.
- 1991 > 26/05: Pasqual Maragall es reelegido alcalde de Barcelona.
- 1991 > Se propaga el sistema abierto y colaborativo Linux.
- 1991 > Inicio de La Veu del Carrer publicación de la FAVB.
- 1992 > Febrero: se okupa una antigua vaquería en Hospitalet de Llobregat, conocido como CSO La Vakeria.
- 1992 > 03/02: protestas por la grave crisis industrial. Las protestas desembocan en la quema de la Asamblea Regional de Cartagena.

⁶¹ Esta es una gran victoria para el movimiento antimilitarista, aunque el objetivo del gobierno era estratégico: sacar del espacio de conflicto a un número considerable de potenciales insumisos y desactivar la campaña.

- 1992 > 10/04: Se funda la asociación Taula del Raval, crítica con la asociación de vecinos oficial.
- 1992 > Representa la apoteosis y el declive de la era socialista en Barcelona.
- 1992 > Se funda la 12 Visual.
- 1992 > Creación del Espacio Económico Europeo (EEE).
- 1992 > 2/01: Campaña: Desenmascaremos el 92.
- 1992 > Protestas en contra de las Olimpiadas de Barcelona
- 1992 > 25/07: Se inauguran las celebraciones de las Olimpiadas en Barcelona.
- 1992 > Se forma Espai en Blanc.
- 1992 > Proyecto Gloria Moure: se instalan más de cincuenta esculturas en espacios públicos⁶².
- 1992 > Instalación del conjunto escultórico *El poder de la palabra* de Auke de Vries en Barcelona.
- 1992 > Documenta IX, comisario: Jan Hoet, Alemania.
- 1992 > Diversas manifestaciones anticarreteras y precarias acampadas en Inglaterra.
- 1992 > Exposición: *Denunciación*, comisario B. Simonot y L. Albertazzi, CASM, Barcelona.
- 1992 > Exposición *Kristoff Wodiczko*, comisario: Borja-Villel, Fundación Tàpies, Barcelona.
- 1992 > Exposición: *Comunicación sobre el muro*, comisario Borja-Villel, Fundación Tàpies, Barcelona.
- 1992/1993 > Fundación de: La Papa, DrapArt, la revista De Calor, La Fábrica de Cine Alternatiu.
- 1993 > Crisis económica, desempleo.
- 1993 > Recorte de gastos en el sector de la cultura.
- 1993 > Exposición: *De interés público*, comisaria: Ana Navarrete, Galería Moriarti de Madrid.
- 1993 > Exposición: *Celebración de la Miel*, comisario Borja Villel, Fundación Tàpies, Barcelona.
- 1993 > Se inaugura la Sala Conservas.
- 1993 > Se inaugura el espacio de cultura alternativa RAI.
- 1993 > 1ª Fiesta de la Diversidad de Barcelona.
- 1993 > Se forma la Asociación de cultura L'Angelot.
- 1993 > Se forma Stidna!
- 1993 > Se forma OVNI.

⁶² Es un verdadero “boom” de instalación de esculturas, pensar que estas se sumaron a otras que ya habían sido instaladas posteriormente a la nominación de Barcelona como ciudad organizadora de los XXV Juegos Olímpicos. Para citar ejemplos: la *Caja de Cerillas* de Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen, la *Cara de Barcelona* de Roy Lichtenstein, el *Cilindro* de Tom Carr, Cielo caído en Parque de la Estación del Norte de Beverly Pepper (1991), *Estrella herida*, Paseo Marítimo de la Barceloneta de Rebecca Horn, el *Pez* de Frank O. Gehry, el *Cobi* de Javier Mariscal situada sobre el restaurant Gambrinus del Moll de la Fusta, *Una habitación donde siempre llueve* de Juan Muñoz, David y Goliat (1992), justo delante, en el Parque de Les Cascades de Antoni Llena, entre otros.

- 1993 > Se inicia el Festival de Escultura Pública de Calaf – Calaf Art Públic.
- 1993 > 13/07: Se aprobó una modificación en el PERI del Raval para la construcción de la Universidad de Barcelona.
- 1993 > Inicio de la campaña anti-carreteras: No M11, Inglaterra.
- 1994 > El Ejercito Zapatista de Liberación Nacional se alza en armas contra el Gobierno mexicano.
- 1994 > 27/01: Huelga general contra de la reforma laboral promovida por el Gobierno de Felipe González.
- 1994 > Entra en vigor el Tratado de Libre Comercio de América del Norte: TLCAN / NAFTA.
- 1994 > 24/02: Se inaugura el CCCB, dirección de Josep Ramoneda.
- 1994 > 1ª edición del BAM.
- 1994 > Empieza a publicarse el P.O. Box – editado por Pere Souza dentro de Merz Mail.
- 1994 > Exposición: *Domini públic*, comisario Jorge Ribalta, CASM, Barcelona.
- 1994 > Exposición: *Visiones urbanas - Europa 1870-1993*, comisarios: A. Guiheux, J. Dethier, CCCB.
- 1994 > Fundación de la red Nodo 50.
- 1994 > Jordi Claramonte y Nelo Bilar protestan en contra del Servicio Militar Obligatorio⁶³.
- 1994 > 26/11: Espectacular desalojo de Claremont Road, Londres, Inglaterra.
- 1994 > 12/11 Acampada en la Av. Diagonal, 34 días, reclaman a la Generalitat dedicar un 0,7% del presupuesto al desarrollo de países pobres.
- 1995 > 1/01: Se crea la Organización Mundial del Comercio (OMC).
- 1995 > 28/05 Pasqual Maragall es reelegido alcalde de Barcelona.
- 1995 > Conferencia Euromediterránea, Barcelona.
- 1995 > En Francia, huelga general de los trabajadores de servicios, paralizó el país durante 22 días.
- 1995 > 14/05: Gran fiesta protesta del Reclaim The Streets.
- 1995 > 28/11: Inauguración oficial del MACBA, director Miquel Molins (de 1995 a 1998).
- 1995 > Exposición: *Hans Hake 'Obra social'*, Fundación Tàpies, Barcelona.
- 1995 > Exposición: Retrato de Barcelona – Comisarios: García Espuche y Navas, CCCB.
- 1995 > Inicio de la Fiambrera Obrera - Curro Aix, Santi Barber, Xelo Bosch y Jordi Claramonte.
- 1995 > Fundación de la librería asociativa y la distribuidora Traficantes de Sueños, Madrid.
- 1996 > Aprobación de una reforma del Código Penal - criminaliza la insumisión al servicio militar y la okupación.

⁶³ Las acciones de protesta conjuntas consistieron en un encuentro de performances antibelicistas y el montaje de una “Sala de espera” a las puertas de la cárcel. En este último caso, el público fue formado por los periodistas que se acercaron al lugar para cubrir un tema que entonces estaba de actualidad.

- 1996 > 7/01: En reacción a la reforma del código penal se convoca a la Asamblea de Okupas de Barcelona en el Kasal del Guinardó.
- 1996 > 3/03: J. M. Aznar, PP, gana las elecciones generales. La delegada del Gobierno de Cataluña será Julia García-Valdecasas.
- 1996 > 23/03 El movimiento okupa convoca una manifestación contra la especulación, al final de la cual se okupa el Cine Princesa.
- 1996 > Marzo: publicación boletín de contra-información Usurpa Que Algo Queda, impulsado por la Asamblea de Okupas de Barcelona.
- 1996 > 23/03: Okupación de la fábrica Hamsa en Sants, Barcelona.
- 1996 > 25/05: Entrada en vigor de la reforma del Código Penal aprobado por Felipe González que penaliza la okupación.
- 1996 > El Palau de la Virreina se convierte en sede de la concejalía de Cultura (hoy ICUB).
- 1996 > Inauguración del Museo Nacional de Historia de Catalunya, en Barcelona.
- 1996 > Exposición: *Barcelona contemporánea – 1856 - 1999*, comisario Josep Luis Mateo, CCCB, Barcelona.
- 1996 > Exposición: *Situacionistas*, MACBA, comisarios Andreotti y Costa, Barcelona.
- 1996 > Exposición Craigie Horsfield. *La ciudad de la gente*, Fundación Tàpies, Barcelona.
- 1996 > 28/10: Desalojo del Cine Princesa, Barcelona.
- 1996 > Manifestación de repulsa al desalojo del Cine Princesa. Paraliza el centro de Barcelona.
- 1996 > Guía de Parados Pétreos, Fiambrera Obrera, elaborada en las ciudades de Valencia, Madrid y Sevilla.
- 1997 > Documenta X, comisaria Catherine David, Alemania.
- 1997 > Febrero, 5000 personas se manifiestan en soporte al Centro Social Okupado (CSO) Hamsa. Consiguen detener el desalojo, Barcelona.
- 1997 > 10/05: Se okupa Can Vies, un edificio abandonado de la empresa de Transports Metropolitans de Barcelona, TMB.
- 1997 > 20/06: Se inaugura Hangar, Barcelona.
- 1997 > II Encuentro por la Humanidad y contra el neoliberalismo en solidaridad al pueblo Zapatista.
- 1997 > Publicación de Impasse. Art, Poder i Societat a l'estat Espanyol.
- 1997 > 26/10 Joan Clos, primer teniente de alcalde Pasqual Maragall, asume la alcaldía, después de que Maragall presentase su dimisión.
- 1997 > 12/11: Se aprobó el proyecto del Fórum Universal de las Culturas en la clausura de la 29ª Conferencia General de la UNESCO.
- 1997 > 18/12: Inicio de las expropiaciones de los edificios pendientes, en la zona del Pou de la Figuera (Forat de la Vergonya).
- 1997 > 22/12: Matanza de Acteal, México.
- 1997 > Debate: Ciudad real, ciudad ideal, CCCB, Barcelona.
- 1998 > Manuel J. Borja-Villel asume la dirección del MACBA (1998-2007).
- 1998 > 3/02 Desalojo del CSO la Vakeria en Hospitalet.

- 1998 > 21/03: Okupación de la antigua Delegación de Hacienda, c. Aviñón, la llaman Oficina 2004, objetivo criticar el Fórum de las Culturas. La okupación duró 10 horas.
- 1998 > 17/06: Se publicó el primer número de Contra-Infos, boletín en común de diversos grupos de contra-información.
- 1998 > Aparece la La Burxa. Medio de información alternativo, Sants, Barcelona
- 1998 > Giro Conceptual en Hangar: Apuesta por las artes multimedia y el net-art.
- 1998 > Proyecto Intracity, Valencia
- 1998 > Exposición: *La ciudad sostenible* - Comisario: Albert García Espuche, CCCB, Barcelona.
- 1998 > Exposición: *La sonrisa del monstruo* - Comisarios: Uriach y Caballero. CCCB, Barcelona
- 1998 > Exposición: *Escenas del Raval* – CCCB, Barcelona.
- 1998 > Marzo: Jornada por la Okupación⁶⁴, Barcelona.
- 1998 > Julio: Okupación de la Pl. Catalunya⁶⁵, Barcelona.
- 1999 > hasta 2009: Jorge Ribalta – contratado- jefe del Departamento de Actividades Culturales del MACBA.
- 1999 > Espectáculo: *Femina Ex Machina*⁶⁶, Compañía Conservas
- 1999 > Evento de arte colaborativo /participativo: IDENSITAT.
- 1999 > Okupación de La Escocesa, Barcelona.
- 1999 > Fundación del dominio antagonista en la red: sindominio.net
- 1999 > Enero: Okupación del edificio municipal en la Ronda St. Pau, durante dos días.
- 1999 > Abril: Bicicletada en contra de los desalojos, Barcelona.
- 1999 > Mayo: semana okupa de la Lucha Social – okupan la plaza Catalunya, Barcelona.
- 1999 > 1º Congrés de Dones.
- 1999 > 13/06 Joan Clos es elegido alcalde de Barcelona.
- 1999 > junio: Procivesa derrumba una manzana de casas al lado del Pou de la Figuera. El solar abandonado le bautizan: Forat de la Vergonya.
- 1999 > 30/11 al 3/12: más de 40.000 personas se manifiestan en contra la Organización Mundial del Comercio(OMC), Seattle.
- 2000 > 12/03 El PP, mejora sus resultados en las elecciones generales y conquista la mayoría absoluta para seguir en el gobierno.
- 2000 > 15/04 El movimiento okupa convoca una manifestación en contra de la especulación.
- 2000 > octubre: Actividad, taller: *De la Acción Directa Como una de Las Bellas Artes*, MACBA, coord. Jordi Claramonte (Fiambreira Obrera)

⁶⁴ Realizan una manifestación y un concierto en el barrio del Born, retiran retira la bandera española de la Generalitat y ponen la bandera del movimiento okupa.

⁶⁵Jornada reivindicativa del movimiento okupa, montan diversos chiringuitos informativos sobre los Centros Sociales Okupados.

⁶⁶ El espectáculo gana el premio de la *Crítica i Aplaudent* FAD ese mismo año, además debido al éxito de público en la sala Conservas el Mercat de les Flors de Barcelona encarga un ciclo de espectáculos a Simona Levi.

- 2000 > Fundación del Indymedia Barcelona en el CSO Espai Obert.
- 2000 > 19-26/09: protestas en contra de la OMC, FMI, BM en Praga. La cumbre termina un día antes de lo previsto debido a las protestas.
- 2000 > Aprobado el plan urbanístico 22@ en el Poblenou, Barcelona.
- 2000 > Creación del Institut Català d'Indústries Culturals.
- 2000 > Escultura efímera de Alicia Framis, Plaça dels Angels, Barcelona.
- 2000 > Inicio de la Editorial Traficantes de Sueños y del taller de diseño y el espacio para la autoformación y producción de Nociones Comunes.
- 2000 > 20/10 Inauguración de la rambla del Raval.
- 2000 > 2001: Huelga De Arte, movimiento Luther Blisset, España.
- 2000 > 16/12: Los vecinos del Forat de la Vergonya plantan un pino, lo adornan con motivo de las celebraciones navideñas.
- 2001 > 09/01: Inicio juicio del Caso Raval, se acusa la Taula del Raval de involucración en una red de pederastia, no quedará comprobado.
- 2001 > Desarrollo del proyecto Las Agencias en vinculación con el MACBA.
- 2001 > 25/01: Inauguración del Primer Fórum Social Mundial, en Brasil. Una respuesta al Fórum Económico Mundial.
- 2001 > enero: publicación del primer número de Masala, un periódico de información, denuncia y crítica social de Ciutat Vella.
- 2001 > 09/03: El Gobierno español firma el decreto que pone fin al Servicio Militar Obligatorio.
- 2001 > 2/04: Vecinos del Forat de la Vergonya firman acuerdos de expropiación bajo presión de Procivesa y amenazas.
- 2001 > 20/04: Cumbre G 20, Canadá.
- 2001 > 19/05: El BM cancela celebrar la Annual World Bank Conference on Development Economics (ABCDE) en Barcelona durante los días 25, 26 y 27 de junio ante las movilizaciones del movimiento antiglobalización.
- 2001 > 29/05: al 15/10: Trienal de Barcelona, Barcelona Art Report.
- 2001 > Inicio de la Xarxa Artibarrí.
- 2001 > 15/06: inauguración de la Contraconferencia, una campaña en contra del BM y FMI
- 2001 > Campaña Dinero Gratis, Barcelona.
- 2001 > 15/06: Reclaim The Streets Barcelona- acción de “liberalización” de libros en la Casa del Libro en Passeig de Gràcia
- 2001 > 15/06: desfile de Pret a Revolter, Barcelona.
- 2001 > 17/07: Intento de desalojo de la Kasa de la Montanya, Barcelona.
- 2001 > 25/06: Manifestación masiva en contra de las políticas de BM y FMI, termina con una carga policial.
- 2001 > 25/06: Acción La Bolsa o la Vida, Dinero Gratis, Barcelona.
- 2001 > 25/06: Showbus en contra del capital en Plaza Cataluña, Barcelona.
- 2001 > Fundación de Aridana Pi.
- 2001 > 5-8/07: Festival Inn Motion, dentro del Festival de verano Grec – CCCB.
- 2001 > 20-22/07: Cumbre del G-8, Génova.

- 2001 > 20/07: Contracumbre del G8 en Génova. Muerte de Carlo Giuliani
- 2001 > Agosto: aumento de la criminalización del movimiento okupa por parte de los poderes públicos.
- 2001 > 11/09: EEUU. Una serie de cuatro atentados derrumban el World Trade Center en NY, atacan el Pentágono y colisionan en campo abierto en Pensilvania. Más de 3000 personas fallecidas y 6.000 heridas
- 2001 > 2002: Segunda Ed. de Idensitat. Se desarrolló entre Calaf y Barcelona.
- 2001 > 22/12: Se okupa una antigua leprosería en el Parc de Collserola que se nombrará Can Masdeu.
- 2002 > 27/02: Una concentración vecinal detiene el desalojo de un edificio en el Forat de la Vergonya.
- 2002 > Fundación de Brumaría editorial.
- 2002 > 20/03: Demolido el último edificio pendiente de desalojo en el Forat de la Vergonya, tras la intervención de la Guardia Urbana.
- 2002 > 15-16/03: Cumbre en Barcelona de Jefes de Estado en el Consejo de Estado de la Unión Europea.
- 2002 > 16/03: Multitudinaria manifestación contra la Cumbre Europea, Barcelona.
- 2002 > 1/05: Primer MayDay en Barcelona.
- 2002 > 4/05: Se detiene el desalojo de Can Masdeu Sus habitantes resistieron tres días colgados de la fachada.
- 2002 > 5/07 Presentación oficial de la marca Yomango, centro de Barcelona, dentro del festival Inn Montion.
- 2002 > 25/10: El Ayuntamiento aprueba la liquidación de Procivesa que será reemplazada por Foment de Ciutat Vella S. A. (Focivesa).
- 2002 > 4/11: Concentración vecinal detiene el de las obras del parking municipal en el Forat de la Vergonya.
- 2002 > 18-19/11: Los antidisturbios de la Guardia Urbana destruyen el huerto comunitario del Forat de la Vergonya. Se levanta un muro para aislar el local previsto para la construcción del parking.
- 2002 > 29/11: Manifestación contra la especulación derrumba el muro, bautizado como “Mur de la Vergonya”, la Ribera, Barcelona.
- 2002 > Un movimiento en el Poblenou logra detener el Pla 22@, Barcelona.
- 2002 > 13/12: Desalojo del Centro Social Okupado Les Naus en Gracia, Barcelona.
- 2002 > Fundación: Sitesize por Elvira Pujol y Joan Vila-Puig, Barcelona.
- 2002 > Exposición: *Ninguna Persona es Ilegal*, Casa Encendida, Madrid.
- 2002 > Periodo de “lluvia” de inauguraciones de museos en España.
- 2002 > Documenta XI, comisario: Okwui Enwezor.
- 2002 > Críticas al Fórum De Las Culturas, Barcelona.
- 2002 > II Fórum Social Mundial, Brasil.
- 2003 > 25/01: Acción Yomango Tango.
- 2003 > 15/02: Manifestación No a la Guerra de Irak convocada por la Plataforma Aturem la Guerra. Okupación del Espai Alliberat Contra la Guerra en la calle Aviñón.

- Desalojado en menos de 48 horas. En la manifestación del No a la Guerra de Irak, participa La Fura dels Baus⁶⁷.
- 2003 > 1/03: Carnaval Contra la Guerra en Canaletes. Okupación del segundo Espai Alliberat Contra la Guerra en la plaza del Pi.
- 2003 > 21/03: Acción: Guerra de abrazos en la plaza Sant Jaume. Okupación de cinco edificios por el movimiento de Espais Alliberats Contra la Guerra.
- 2003 > 25/05: Joan Clos es reelegido alcalde de Barcelona. Forma gobierno con Esquerra Republicana de Catalunya (ERC) y ICV-EUiA.
- 2003 > Evento: Bordergames - intervención en contra de la gentrificación, Lavapiés, Madrid
- 2003 > III Fórum Social Mundial, Brasil 2003.
- 2003 > 1/10: manifestación en contra del desalojo de la Kasa de la Montanya, Barcelona.
- 2003 > 19/10: Primera okupación en el Turó de la Peira del Movimiento Miles de Viviendas.
- 2003 > 23/07/ Segundo comunicado del CSO Les Naus - denuncia al Fórum de las Culturas.
- 2003 > Octubre: Diez razones para no ir al Fórum - manifiesto elaborado por la Asamblea de Resistències al Fòrum 2004.
- 2003 > Noviembre/2003 a marzo/2004: Mapa ¿De qué va realmente el Fòrum? - Realizado en tres meses de talleres colectivos.
- 2003 > Publicación de Esperando La Lluvia - Artículo traducido en varios idiomas que explica las premisas del Fòrum 2004.
- 2003 > 1/11: Acción: Asalto al Corte Inglés, organizada por Espai Alliberat Contra la Guerra.
- 2003 > 16/11: Elecciones autonómicas de Catalunya: Pasqual Maragall, forma gobierno con ERC, ICV-EUiA, coalición conocida como Tripartit.
- 2003 > Diciembre: desalojo del CSO Les Naus, Barcelona.
- 2003 > Campaña en contra del Fórum de las Culturas, Barcelona.
- 2003 > Seminario: La construcción del público. Actividad artística y nuevo protagonismo social⁶⁸, MACBA.
- 2003 > Recuperación del Espai Bonnemaison como Centro de Cultura de Mujeres.
- 2003 > Inicio de la Xarxa de Economía Social y solidaria.
- 2003 > Okupem les Ones, un proyecto colectivo de televisión que okupa el espectro radioeléctrico.
- 2003 > Inicio de las actividades del Antic Teatre
- 2003 > Asamblea per la Comunicació Social.

⁶⁷ El 15 de febrero del 2003 pasó a la historia como el día en que la humanidad se movilizó contra la inminente guerra de Irak. Jamás una protesta había congregado a tantos millones de personas en todo el mundo, unidos bajo el grito de “No a la guerra”.

⁶⁸ En esta actividad hubo una gran participación de colectivos y movimientos sociales anti Fòrum de les Cultures.

- 2004 > 4/01: Miles de Viviendas okupa un edificio de Metrovacesa principal inmobiliaria española (calle Sardenya, Barcelona).
- 2004 > Publicación: La Otra cara del “Fòrum de les Cultures S.A.” de Asamblea de Resistències al Fòrum, Espai en Blanc y Ariadna Pi.
- 2004 > Publicación de Barcelona Marca Registrada: Un Modelo a desarmar (Unió Temporal d’Escribes)
- 2004 > 21/01: La Gran Impostura -acto en contra del Fòrum Universal de las Culturas, Santi Lopez Petit y Manuel Delgado, Barcelona.
- 2004 > 19/02: Desalojo del CSO La Makabra.
- 2004 > 11/03: 11M, cuatro atentados terroristas en la red de trenes de Madrid acaban con la vida de 193 personas, dejan heridas aproximadamente a 2000. El gobierno de J. M. Aznar acusa a ETA, aunque las evidencias señalaban al llamado terrorismo yihadista. Los hechos acontecen pocos días antes de la celebración de elecciones generales.
- 2004 > 13/03: “Pásalo” mensajes enviados por SMS o por correos electrónicos, convocan una concentración apartidaria delante de las sedes del PP para protestar en contra la manipulación de la información en la jornada electoral. Gran enfado y la crispación social.
- 2004 > 14/03 Elecciones generales, el PP las pierde y deja el poder.
- 2004 > Marzo: distribución gratuita: MAPA: ¿De qué va realmente el Fòrum?
- 2004 > 29/04 – acción Desmantelemos la Indra, desmantelemos la economía de la guerra.
- 2004 > 9/05: Tiene inicio el macro evento Fòrum Universal de les Cultures.
- 2004 > 01/05: segundo MayDay en Barcelona
- 2004 > 01/05: Okupación de la comisaría de la Vía Layetana durante el MayDay, Barcelona
- 2004 > 18/07: acción: Paterada al Fòrum, diversos colectivos, Barcelona.
- 2004 > Primera publicación de Desacuerdos: Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español.
- 2004 > Desalojo del Forat de la Vergonya, Barcelona.
- 2004 > 4/08: Desalojo del CSO Hamsa
- 2004 > 4/08: Okupación de la Pedrera, organiza el CSO L’Hamsa, hay disturbios.
- 2004 > Desalojo del importante CSO Euskal Jai d’Iruña después de 10 años de vida, Pamplona.
- 2004 > Octubre: Desalojo del Pati Blau, Cornellà de Llobregat.
- 2004 > 19/10: Desalojo del CSO de Miles de Viviendas del número 43 de la calle de Sardenya, Barcelona.
- 2004 > 3ª Ed. Idensitat 3⁶⁹ .
- 2004 > 25/11: Okupación de una antigua casa cuartel de la Guardia Civil en la Barceloneta por Miles de Viviendas.
- 2004 > 17/12: Inauguración pública de la Oficina de Okupación que se gestó durante meses en la Asamblea de Okupas de Barcelona.

⁶⁹ Desde la tercera edición, realizada entre 2004 y 2006, se incorpora la ciudad de Manresa.

- 2005 > Conservas forma parte de: International network for contemporary performing arts (IETM), y es miembro fundador de la red IRIS⁷⁰.
- 2005 > Inicio de las actividades del centro de creación y pensamiento contemporáneo Can Xalant, Mataró.
- 2005 > Publicación de la revista: Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español (MNCARS).
- 2005 > 28/04: Manifestación: Salvem Can Ricart, aturem el 22@, Barcelona
- 2005 > 31/03: “Secuestro del bus turístico”, acción de Ariadna Pi, Barcelona.
- 2005 > 01/05: Se celebra el tercero MayDay, Barcelona.
- 2005 > 11/06: Celebración del Taller VIU: taller de propuestas en contra de la violencia inmobiliaria y urbanística.
- 2005 > 23/06: Hoguera clandestina en la esquina del Paseo de Gracia con la calle Aragón, Ariadna Pi, Barcelona.
- 2005 > Ariadna Pi reclama la conversión del Liceu de Barcelona en ateneo popular o en zona verde, Barcelona.
- 2005 > 6-8/07: Evento: Bassibus, entre otras personas, participan Ada Colau y Simona Levi.
- 2005 > Junio: Fiesta del movimiento okupa en el parque de la España Industrial, se montan stands informativos de los diferentes CSO.
- 2005 > Septiembre: El Taller VIU impulsa la carta de medidas en contra de la violencia inmobiliaria y urbanística.
- 2005 > hasta 2007: Plataforma por una Vivienda Digna
- 2005 > Exposición: Proyecto APTM invita a Santiago Cirugeda, Barcelona.
- 2005 > 27-28/11: Cumbre Euromediterrània, Barcelona.
- 2005 > 26-26/11: En el marco de la Cumbre Euromediterrània se convoca una jornada de protestas en contra de la violencia inmobiliaria y urbanística: Chabolear Barcelona.
- 2005 > El Ayuntamiento de Barcelona aprueba la Ordenanza de Civismo que regula y penaliza determinados usos del espacio público.
- 2006 > 25/01: Entran en vigor las “multas de convivencia”⁷¹, Barcelona.
- 2006 > 4/02: El acontecimiento conocido como 4F, conflictivo desalojo del Teatro Sant Pere⁷², Barcelona. Son encarcelados 3 jóvenes.
- 2006 > 19/03: Macrobotellón protesta en contra de la ordenanza cívica en la rambla del Raval en Barcelona y en paralelo en otras diversas ciudades españolas.
- 2006 > 08/04: Okupación del Teatro Arnau –Taquilla Cero / Cultura Libre. Acción de los Espais Aliberats per la Cultura.

⁷⁰ IRIS es un proyecto que reúne los más prestigiosos centros de creación y exhibición teatral del sur de Europa.

⁷¹ Ordenanza de medidas para fomentar y garantizar la convivencia ciudadana en el espacio público de Barcelona, pero criminaliza la pobreza.

⁷² El Teatro Sant Pere era un edificio okupado en la calle Sant Pere Més Baix núm. 55 de Barcelona. Durante el proceso de desalojo un guardia urbano fue gravemente herido, quedándose tetrapléjico. Otros tres guardias urbanos también resultaron heridos.

- 2006 > 18/04: La Directa, semanario dirigido y pensado por y para los movimientos sociales.
- 2006 > 1/05: Ariadna Pi: reclama que el Hotel Ritz vuelva a ser un comedor popular (en base a la incautación por parte de la CNT en la Guerra Civil Española).
- 2006 > 14/05: primera convocatoria por una “sentada por la vivienda”, de la campaña: V de vivienda, Barcelona.
- 2006 > 22/05: Okupación de dos edificios en el barrio gótico que se convertirán en el CSO Magdalenas y proyecto de la PHRP⁷³.
- 2006 > 8/09: Jordi Hereu, también del PSC, releva a Joan Clos en la alcaldía de Barcelona.
- 2006 > 30/09: Primera manifestación de la campaña: V de vivienda: ¡No tendrás una casa en la puta vida!, 15.000 personas, Plaça Catalunya.
- 2006 > 2/10: Manifestación en apoyo al Forat de la Vergonya, posteriormente se critica en la prensa oficial el lanzamiento de unos cohetes.
- 2006 > 03/10: Inauguración del campus de la Universidad de Barcelona en el norte del Raval (Campus Raval).
- 2006 > La Universidad Pirata comenzó sus actividades en la Barceloneta⁷⁴.
- 2006 > Exposición: *A favor del espacio público*, CCCB, Barcelona.
- 2006 > Fundación: Hamaca por la Asociación de los Artistas Visuales de Cataluña, Barcelona.
- 2006 > La empresa inmobiliaria Renta Corporación compra La Escocesa, Barcelona.
- 2006 > 05/10: Protesta en contra del inicio de las obras de rehabilitación en la zona del Forat de la Vergonya, manifestantes lanzan unos cohetes con pintura al MACBA.
- 2006 > 13/10: Acción en favor de una vivienda digna: Fiesta de Pijamas⁷⁵ de Ariadna Pi y V de Vivienda en Ikea de Hospitalet, Barcelona.
- 2006 > 1/11: Elecciones autonómicas: el Tripartit formó gobierno, con peores resultados, José Montilla, presidente de la Generalitat de Catalunya.
- 2006 > 8/11: V de Vivienda acordona la entrada de la feria inmobiliaria de Barcelona, Meeting Point.
- 2006 > 20/11: Desalojo de La Makabra.
- 2006 > 2/12: Okupación de Can Ricart por el colectivo de La Makabra y posterior desalojo de Can Ricart.

⁷³ En mayo de 2006 un colectivo de personas organizadas en la Red por la PHRP (Promoción de Vivienda Realmente Pública) ocuparon dos inmuebles situados en las calles Magdalenas y Amargós para denunciar y hacer frente a las dificultades para acceder a una vivienda digna; las situaciones de acoso inmobiliario que se viven en el barrio de Ciutat Vella; la falta de espacios para el desarrollo de iniciativas sociales críticas y la creciente gentrificación del barrio representada por la expulsión de sus habitantes y actividades, progresivamente substituidas por infraestructuras orientadas al turismo (hoteles, apartamentos turísticos, locales de ocio y nuevos ejes comerciales,...) (Manifiesto Magdalenas, 2008).

⁷⁴ Para más información consultar: www.meneame.net/story/universidad-pirata-abre-puertas-y-http://ptqkblogzine.blogia.com/2006/111301-la-universidad-pirata-abre-sus-puertas.php.

⁷⁵ En esta acción, que tuvo gran repercusión mediática, fue realizada en apoyo a la Plataforma por una Vivienda Digna y participó Ada Colau.

- 2006 > II Plan Estratégico de Cultura de BCN Nous Acents.
- 2007 > 26/01: La Guardia Urbana ejecuta el cierre del Ateneu Xino, espacio libertario inaugurado el 1994 en la illa Robador en el Raval.
- 2007 > El Ayuntamiento aprobó el Pla dels Ascensors en la Barceloneta, proyecto que conllevaría la destrucción de un 20% de las casas del barrio. Se activa una gran resistencia vecinal.
- 2007 > Inicio de la okupación de La Teixidora, Barcelona.
- 2007 > 19/05: Manifestación convocada por la Asamblea de Okupas en defensa de los Espacios Liberados, Barcelona.
- 2007 > 27/05 Jordi Hereu fue elegido alcalde de Barcelona con un 29,9% de los votos.
- 2007 > Se aprobó la creación del Centro de Imagen en el Palau de la Virreina, Barcelona.
- 2007 > Acción: El colectivo Ariadna Pi lleva a cabo una acción en la que “sortea” los espacios vacíos de la Torre Agbar, Barcelona.
- 2007 > 4ª Ed Idensitat⁷⁶
- 2007 > Festival Inn Motion, CCCB, Barcelona
- 2007 > El Ayuntamiento de Barcelona pone en marcha el programa de Fábricas de la Creación⁷⁷
- 2007 > Documenta XII, comisario: Roger Buerger, Alemania
- 2007 > 29/05:Desalojo del CSO Miles de Viviendas de la Barceloneta, Barcelona.
- 2007 > 6/10: V de Vivienda hace su última convocatoria.
- 2007 > 12/06: Nuevo desalojo de Miles de Viviendas y derribo.
- 2007 > 26/11: La policía desaloja el Bloke Metges al Forat de la Vergonya
- 2007 > Exposición: *Now* – CCCB, Barcelona.
- 2007> Actividad: *La recuperación de la ciudad - Arte en la calle, disidencia gráfica y contrapublicidad*, CCCB, Barcelona.
- 2007 > Programa Fabricas de Creación.
- 2007 > 6/12: Okupación de una nueva Promoción de Vivienda Realmente Pública (PHRP) a la calle Aviñón.
- 2007 > 19/12: El Parlamento de Catalunya aprueba la Ley 18/2007, del Derecho a la Vivienda.
- 2008 > Enero: El paro en España alcanza su cifra máxima desde los últimos 24 años.
- 2008 > 07/03: manifestación en contra de la especulación organizada por Miles de Viviendas, Barceloneta.
- 2008 >09/03: Elecciones generales en España, vence el PSOE, nuevo gobierno de José Luís Rodríguez Zapatero.

⁷⁶ En la cuarta edición entre 2007/2008, con el tema “Local-Visitante”, se contó con la colaboración de Can Xalant Centro de Creación y Pensamiento Contemporáneo.

⁷⁷ La nueva red de equipamientos públicos para la creación y producción cultural: son: Fabra i Coats (Sant Andreu), Graner (Sants-Montjuïc), La Seca (Ciutat Vella), La Escocesa (Sant Martí), La Caldera (Les Corts), La Central del Circ (Sant Martí), l’Ateneu Popular 9 barris (Nou Barris), Hangar (Sant Martí) y Nau Ivanow (Sant Andreu), Sala Beckett (Sant Martí).

- 2008 > 13/03 a 25/05: Exposición: Post-it City – comisario Martí Perán, CCCB, Barcelona.
- 2008 > Disolución de Ariadna Pi.
- 2008 > 11/10 Se crea la Xarxa Veïnal de Ciutat Vella. El CSO Magdalenes participa junto a otras asociaciones.
- 2008 > Manuel Borja-Villel pasa a ser el director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS)
- 2008 > Fundación XNET, Simona Levi, Barcelona.
- 2008 > El Ayuntamiento cancela la aplicación del Pla de Ascensors a la Barceloneta.
- 2008 > 20/11: Manifestación estudiantil en contra del Pla Bolonya, termina con un encierro en el Rectorado de La UB que duró 4 meses.
- 2008 > Okupación del CSO La Carbonería.
- 2009 > 22/02: Fundación de la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH), asociación por el derecho a la vivienda digna.
- 2009 > 18/03: La policía autonómica catalana, los Mossos d'Esquadra, ponen fin al encierro de estudiantes en el rectorado de la UB.
- 2009 > 06/06: estudiantes que estaban en el encierro de la UB okupan un edificio en el barrio de Sant Antoni, allí se inaugura la Universitat Lliure La Rimaia.
- 2009 > Desalojo CSO La Teixidora.
- 2009 > 06/06: Okupación del CSO Barrilonia en el barrio del Raval por el mismo colectivo de estudiantes del encierro de la UB, Barcelona.
- 2009 > Festival Inn Motion.
- 2009 > Free Culture Fórum.
- 2009 > Trans_Art_Laboratori
- 2009 > Des-educació a Can Felipa.
- 2009 > 12/10: Día de la Resistencia contra el colonialismo pasado y presente, Barcelona
- 2010 > 2/02 Los Mossos d'Esquadra desalojan La Rimaia, el colectivo okupa en la misma noche un edificio en la Gran Vía.
- 2010 > 08/04: Desalojo del CSO Magdalenes.
- 2010 > 14/07: Los Mossos d'Esquadra desalojan la Rimaia II.
- 2010 > 17/09: Se okupa la Rimaia III.
- 2010 > Bienal Internacional de Performance y Artes Visuales Aplicadas.
- 2010 > Exposición: *El d_efecto barroco - Políticas de la imagen hispana*, comisario: Jorge Luis Marzo, CCCB.
- 2010 > Exposición: *Atopía- Arte y ciudad en el siglo XXI*, comisario: Josep Ramoneda y Iván la Núez CCCB.
- 2010 > 28/11: Artur Mas, de CIU, es elegido President de la Generalitat de Catalunya.
- 2011 > 22/01: Más de 400 personas ocupan el antiguo Palau del Cinema de la Vía Layetana: objetivo de preparar la vaga general del día 27.
- 2011 > Aprobada la Ley Sinde, que restringe l libertad en internet, con afectación sobre los movimientos alternativos.

- 2011 > Creada la plataforma Democracia Real Ya (DRY), a partir del grupo de Facebook DRY coordinó grupos de pro-movilización ciudadana, existente desde febrero. Ellos convocan el 15M el 15/05/2011.
- 2011 > Movimiento 15M, ocupación de la plaza Catalunya, Barcelona.
- 2011 > 30/03 La PAH inicia el trámite para presentar la Iniciativa Legislativa Popular (ILP) con el fin de regular la dación en pago con efectos retroactivos en el Congreso de los Diputados, antes de iniciar la recogida de firmas.
- 2011 > 27/05 Los Mossos d'Esquadra intentan desalojar la plaza Catalunya, pero el movimiento resiste.
- 2011 > 15/06: Acampada en contra del paquete legislativo que propone recortes sociales: Ley Omnibus.
- 2011 > 23/08: Se aprueba la modificación del artículo 135 de la Constitución Española: se introduce el concepto de “estabilidad presupuestaria”.
- 2011 > 15/10: El movimiento 15M vuelve a manifestarse.
- 2011 > 22/10: Okupación del Banc Expropiat, una antigua sucursal bancaria en el barrio de Gracia.
- 2012 > Los vecinos del Poblenou okupan la Flor de Maig.
- 2012 > 7ª Bienal de Berlín: *Forget Fear*, comisario: Artur Zmijewski y. Joana Warszagiro, político del arte.
- 2012 > 19/02: Inauguración de la nueva sede de la Filmoteca de Catalunya, en elbarrio del Raval, Barcelona.
- 2012 > 17/04: Desalojo de la Rimaia.
- 2012 > 21/07: Desalojo del CSO Barrilona.
- 2012 > 25/11: Artur Mas, CIU, vuelve a ganar las elecciones, pero tiene que pactar con ERC para formar gobierno.
- 2013 > Se forma a partir del 15M el partido X en enero
- 2013 > 05/02: Ada Colau, portavoz de la PAH, comparece por primera vez en el Congreso de los Diputados.
- 2014 > Se forma a partir del 15M el partido Podemos.
- 2014 > 27/10: Presentación del Espai social del Gòtic La Negreta, resultado de la negociación del CSO Magdalenes con el Ayuntamiento.
- 2014 > Campaña: Recuperem l'Arnau,
- 2014 > 19/02: Desalojo del CSO La Carbonería.
- 2014 > 26/05 Desalojo de Can Vies, 5 días de protestas y se paraliza la demolición del edificio, el colectivo retorna e inicia su rehabilitación.
- 2015 > Visibilización del colectivo de Ciutat Morta.
- 2015 > 24/05 La coalición Barcelona en Comú, conquista la alcaldía de Barcelona, Ada Colau, alcaldesa, forma gobierno con un 25,2%, Gala Pin es nombrada concejala de Ciutat Vella.
- 2015 > El Parlament de Catalunya aprueba la Ley impulsada por la PAH con la ILP para hacer frente a la emergencia habitacional de la pobreza. No obstante, las principales medidas propuestas serán suspendidas por el Tribunal Constitucional el 20 de septiembre de 2016.

iii. Anexos

III.i: El desalojo del Cine Princesa

La repressió no frenarà l'okupació

El dimecres, 23 d'octubre, es van reunir el cap de la policia, la delegada del govern i l'alcalde de Barcelona. Dos dies després, la propietat va demanar al jutge que donés l'ordre de desallotjar.

Durant la jornada del 28 d'octubre, la policia va detenir 63 persones i en va ferir entre 15 i 20.

Malgrat que s'acusava de tenir un arsenal preparat al Princesa, després s'ha demostrat que els únics que anaven armats eren els policies.

Els advocats dels okupes van rebre l'ordre de desallotjament set hores després que la policia ja hagués intervingut.

El veïnat ha presentat denúncies per agressions contra la policia.

El jutge ha obert una causa contra els delinqüents, als quals acusa d'usurpació i desordre públic.

El passat 28 d'octubre va rebre tot nombrat la gent okupa, les seves famílies i famílies, el veïnat de la Ribera i els col·lectius que els donaven suport. Fins i tot qui simplement passava per la Via Laietana. Vaia molt de temps que a Barcelona no es patia una repressió política tan violenta. La policia va carregar a tot el dia i durant tota l'hora de desallotjar els okupes de l'antic cine Princesa, com d'averitar la manifestació de suport que tingué lloc al vespre i que agrupà més d'un mil·ler de persones.

Contràriament al que a l'endemà escampaven la majoria de mitjans de comunicació, en aquella nit sempre els violents (el Miquel, per exemple, finalment el cas va acabar amb una sentència després, 29 d'octubre), ni la manifestació de suport estava tomada només per gent okupa i veïnats. A la manifestació del vespre hi havia gent de tota mena, joves i grans, conceptuats i a cançó desobedients, i així, coincidint en dues causes en la indignació al·legant del brutal desallotjament del mal i en la simpatia envers les reivindicacions okupes. Tots ells van patir en principi com la repressió de la policia.

Ma gran bot, que ens podem espantar? Una càrrega policial és una càrrega policial. En francisme i en democràcia. El cas de la responsabilitat la tenen aquelles persones que, des dels despatxos, no tenen resoldre els problemes no subjectes, sinó per la força. I també els qui consenten aquestes actuacions i les anomenen. T'ajuden pensant en la delegada del govern, Cita Junya, Julia García-Velázquez, o qui presumiblement devia dirigir l'ordre d'actuar d'aquesta manera: també en Pasqual Maragall, que va fer unes declaracions públiques justificant la intervenció. I també en molts mitjans de comunicació, que han anat creant un clima legitimador del desallotjament. És clar, però poden fer les diferents institucions davant gent tan rica com nosaltres i amb tanta intel·ligència que una cortina de botes (diferència de 11 Pes, 21 d'octubre), davant gent tan pertalosa, dominada per una «gent jove» i dotats de mitjans tan terribles com «el què s'ha demostrat», «fascista d'idees», «no són solistes i «detenuts»? (El País, 25 d'octubre) no intervenir, apallissar i demanar. Naturalment que sí.

No obstant això, els fets del 28 d'octubre han fet guanyar moltes simpaties a la causa okupa. Al capdavant, el moviment d'ocupacions està lluitant el dia de l'logu a problemes que patim d'arriscant: la crisi de l'habitatge, la manca de possibilitats laborals i econòmiques, la desigualtat urbana per la insostenible voracitat de l'especulació immobiliària. L'acumulació de records i de memòries per una causa de la pobresa per la majoria, la falta d'espais on fer activitats, espais que siguin gestionats pels que s'utilitzen i no des de dalt.

A l'Ajuntament de Barcelona, a les immobilitats, a la gent d'ordre, l'amoïnava la imatge d'un edifici centric ocupat per uns joves que posaven en qüestió totes aquestes coses. El cine Princesa era un gra de pus enmig d'aquesta Barcelona gran, tan al·lunyada de les necessitats de la gent, que té problemes per arribar a final de mes. L'okupació s'havia d'acabar. Havien desallotjat les cases de Ramonells, de Ferrerrossa, la setmana abans, la de Gràcia. Ara tocava a tota Princesa. Ara tot, els pot servir el tret per la culata. La repressió no ha de frenar l'okupació.

Col·lectiu Cruïlla




Figura nº 25: Reportaje acerca del cine princesa (Col·lectiu Cruïlla, Illacrua, núm 39, p. 1, 1996).



Figura nº 26: Imagen de la “Desokupación del Cine Princesa” publicada en el *El Periódico*, 28/10/1996.

III.ii: Reclaim the Streets



Figura nº 27: Carteles de la primera fiesta del RTS, 14/05/1995 y de la segunda fiesta del RTS, 23/07/1995 (RTS, s.f.a).



Figura nº 28: Cartel de la fiesta en la calle en Berlín, Alemania, 29/09/1998 (RTS, s.f.b)

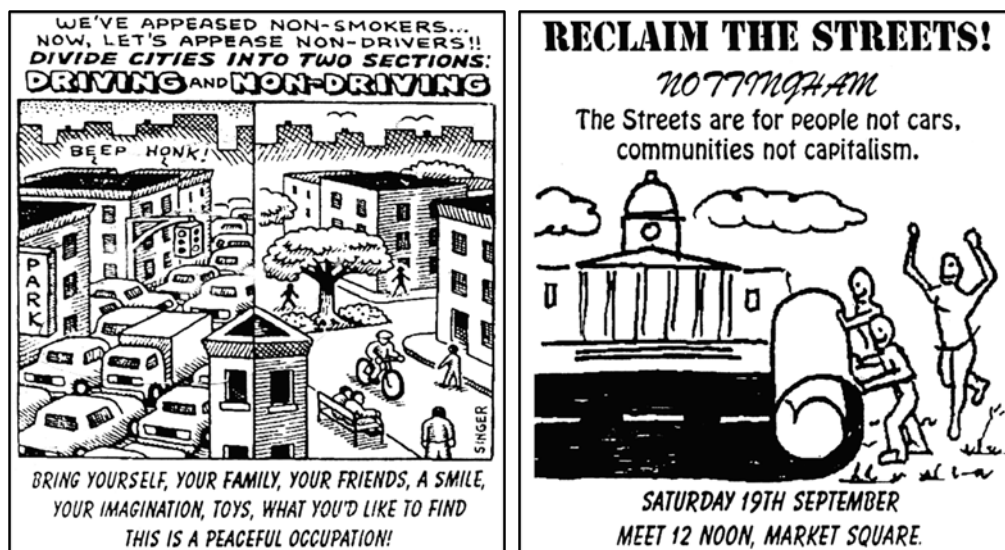


Figura nº 29: Primera y segunda versión de octavillas de la fiesta en Nottingham, Inglaterra, 19/09/1998 (RTS, s.f.c)



Figura nº 30: Intervención en la valla publicitaria de la compañía Ford en Londres (RTS, s.f.d)

III. iii. El MACBA

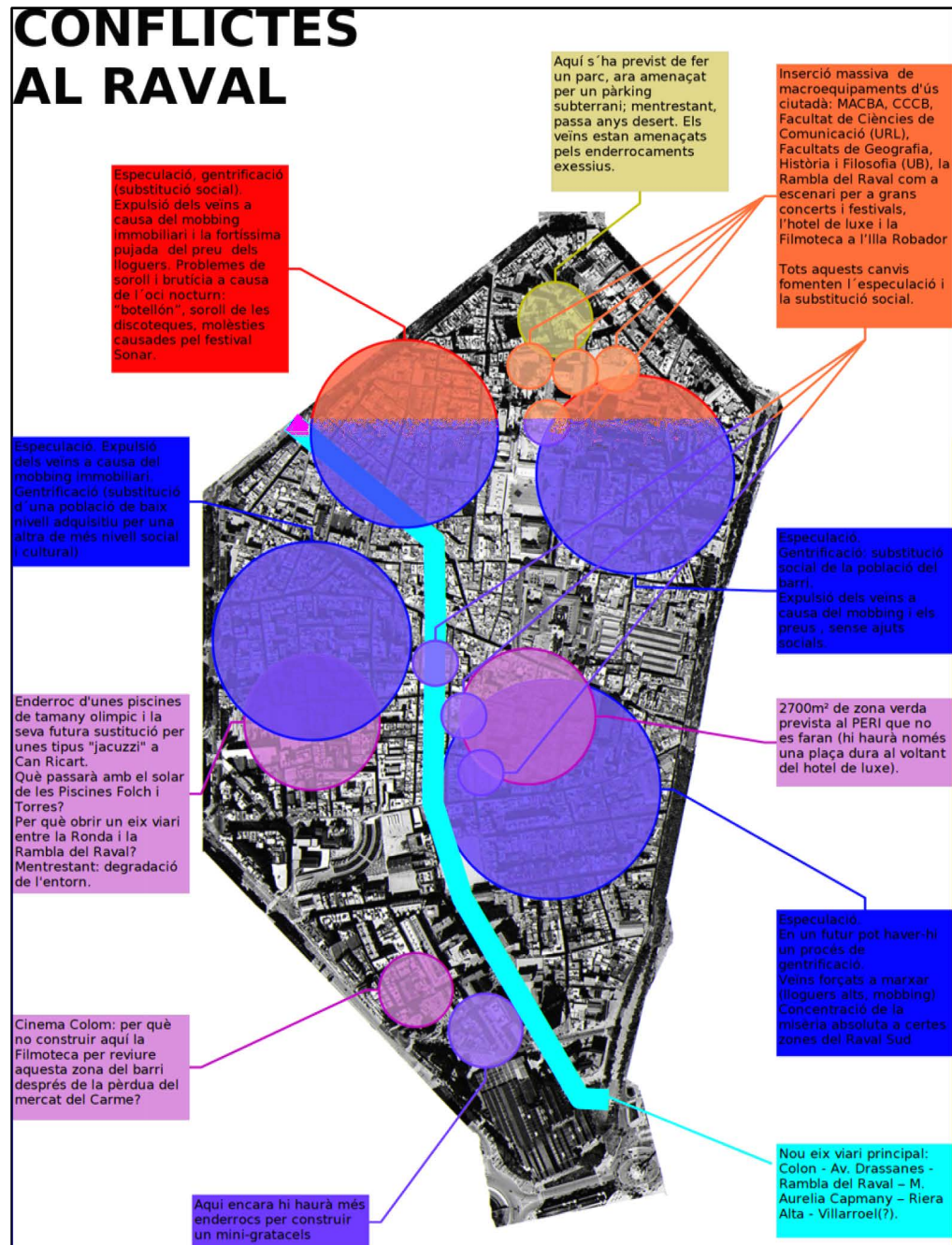


Figura nº 31: Mapa crític de la reforma urbana en el Raval produïdo por Sitesize (Sitesize, s.f.)

[Català](#) [English](#) [Inicia sessió](#)
[Newsletter](#)
[Entrades](#)

Visita

Exposiciones

Programa de Estudios Independientes

Actividades

Educación

Colección

Archivo y Biblioteca

Publicaciones

Prensa

Amigos del MACBA

De la Acción Directa considerada como una de las Bellas Artes

ACTIVIDADES TALLERES

DE LA ACCIÓN DIRECTA CONSIDERADA COMO UNA DE LAS BELLAS ARTES — 23 al 27 oct. 2000

General

Coordinado por Jordi Claramonte (Fiambrera Obrera)

Con el taller se abrirá un lugar de intercambio y discusión, de puesta en común de trabajos. Pero fundamentalmente se constituirán grupos de trabajo que desarrollarán proyectos y campañas a medio plazo. Los invitados internacionales ya han empezado, de hecho, a trabajar con movimientos sociales y agentes políticos locales y en la mayoría de los casos los grupos de trabajo ya están operativos. De esta manera esperamos que todas las discusiones y presentaciones teóricas tengan una relación inmediata con la concreción de los proyectos.

Programa —

Primera sesión
Redes globales de acción directa
Con Sonja Brünzels, Luther Blissett y a.f.r.i.k.a. gruppe, John Jordan de Reclaim the Streets y Operación Tambor.

Segunda sesión
Especulación
Con Marcelo Expósito, Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Fiambrera Obrera y la Cofia Diablos Casc Antic.

Cuarta sesión
Fronteras
Con Florian Schneider, Alain Kessi y Rick Ammersvoort, de la campaña Kein Mensch ist illegal (Nadie es ilegal) y Papeles para Todos.

Quinta sesión
Desempleo
Con Gerard Paris-Clavel y Brian Holmes de Ne Pas Plier, APEIS (Association pour l'emploi, l'information et la solidarité des chômeurs et des précaires), Asambleas de Parados de Barcelona, AREBA (Asociación por la Renta Básica).

Sexta sesión
Indy Media - Medios independientes
Con Raymond Thomas y Frank Guerrero de Ftmark, Javier Ruiz y Rachel Whyte-Macpherson de Independent Media Center (Londres), MRG (Movimiento de Resistencia Global - comisión de prensa).

Participantes

a.f.r.i.k.a. gruppe es un colectivo de activistas alemanes que han desarrollado el concepto de "guerrilla de la comunicación". Constituyen un caso ejemplar de cómo se puede articular un trabajo teórico riguroso con una práctica política y artística de primera línea.

Reclaim the Streets. No-organización con base en Inglaterra, responsable de las fiestas rave y las protestas políticas más numerosas y mejor organizadas de Europa.

Fiambrera Obrera. (España). Grupo que ha trabajado en Lavapiés (Madrid) y La Alameda (Sevilla) contra la especulación, formando parte y reforzando las redes locales de acción política.

Kein Mensch ist illegal. (Alemania). Designa tanto una campaña como, en cierta manera, un colectivo de artistas y un modo de trabajar en la lucha por los derechos de los inmigrantes y contra las fronteras.

Ne pas plier. Colectivo francés que pone en común el trabajo de artistas gráficos, de intervención, fotógrafos, etc. reforzando asambleas de parados, sin papeles y otros movimientos sociales.

Planifica la visita

Figura nº 32: Programa del taller: La Acción Directa como una de las Bellas Artes (MACBA, s.f.,h)

III.iv Estudio de caso de la primera fase: Las Agencias



Figura nº 33: El kuartelillo (Nodo50, 2001a)



Figura nº 34: invitación a participar en la acción La Vida o La Bolsa de Las Agencias (Nodo50, 2001b)



**Soirée musical, buffet i
visita guiada a la Borsa**

Benvolgut amic/ga. Ens complau
convidar-te a participar en els actes
que tindran inici el proper diumenge 24
de juny a les 20 h. a la Pça. Catalunya.

Podras gaudir d'una soirée musical
amb buffet, seguida d'una pernoctació
al bell mig de Barcelona. El programa
d'actes culminarà amb la visita de
grup que, juntament amb 20.000
persones, realitzarem a la Borsa de
Barcelona el dilluns 25 de juny.

El punt de trobada serà a la Plaça
Universitat a les 9 h. del matí. Es
prega confirmar l'assistència,
l'aforament del recinte és limitat però
imprevisible.



**La Bolsa no es un juguete, debe dejarse fuera del alcance de los especuladores;
puede producir, vaya, de hecho produce asfixia y desde luego no deja ver casi nada.
Es muy conveniente reciclarla.**

Figura nº 35: Postal de invitación a participar en la acción La Vida o La Bolsa de Las Agencias (Nodo50, 2001c)



Figura nº 36: Imágenes de la Reclaim the Streets en Barcelona (Nodo50, 2001d).



Figura nº 37: Imágenes de la manifestación en los Jardinet de Gracia y en el Paseo de Gracia (Nodo50, 2001e)

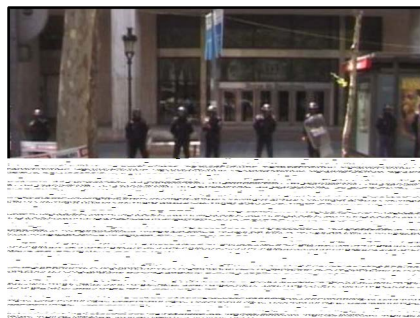


Figura nº 38: Fotos de la manifestación de los invisibles de camino a la Bolsa de Barcelona (Ibídem).



Globalitzem la resistència i la solidaritat

Organitzada per la Campaña Contra el Banc Mundial '91 (Banco)

El **Banc Mundial**, banc que concedeix crèdits als **països pobres**, és una institució sense legitimitat democràtica. Els vots es distribueixen en proporció a les aportacions monetàries, de forma que **els països rics** tenen assegurada sempre la majoria de les decisions.

Conseqüències:

- Grans beneficis només per les multinacionals
- Destrucció del medi ambient
- Explotació i mort de la gent més pobre al 1r i 3r món

el banc mundial reparteix pobresa



Figura nº 39: Elaboración de billetes por el colectivo Dinero Gratis (Nodo50, 2001f)



**CUANDO
LA JUSTICIA
ES UN LOCO
ASESINO...**

**DINERO
GRATIS**

**ES EL
DEMONIO
SIMPATICO**





El banco me amenaza
No juegues con el perro
Puede quitártelo todo
El banco es un perro de presa
Y me amenaza.
Contra las facilidades
de financiación, **dinero gratis**

If I were a rich man tra la la la ra la...

Querido, toma mi mano.
La experiencia del dinero gratis produce daño.
¿Qué experiencia si es verdadera no es dolorosa?
La moneda viviente se graba en nuestro cuerpo
pero nos hace más valientes. Y también más libres.
Vomita el ser que somos. Preferiría no alejarme.
Huyamos donde por fin pueda mirarte a los ojos.
No dejemos nada atrás,
sólo esa vida nuestra incapaz de seguirnos.
La piedra herida por el frío no dirá la respuesta.
El dinero hiede a muerte,
y porque es muerto, puede acumularse.
El dinero gratis nos libera del dinero.
El cielo ha caído y se enreda entre mis piernas
para que no pueda andar.
Si la realidad ha enloquecido
tenemos que inventar conceptos delirantes.
El **dinero gratis** no nos pertenece:
es de todos y, a la vez, de nadie.
Es un grito de asco contra el mundo.
Es un grito de guerra contra este mundo.
Es el grito del querer vivir.

www.eldinerogratis.com





**DINERO
GRATIS ES
ENTRE AMIGOS
UNA
Delicia**




Manifiesto del Dinero Gratis (I)

El despertador.
El dinero gratis es un grito de asco contra la miseria cotidiana.
El metro.
El dinero gratis es un baibuceo
que se inmiscuye en el lenguaje del poder.
El trabajo.
El dinero gratis es una máscara del querer vivir.
Un pedazo de cielo azul.
El dinero gratis es un gesto que destruye el sentido común.
La familia y la TV.
El dinero gratis es Todo y Nada.
El despertador.

Manifiesto del Dinero Gratis (IV)

La economía es un gran casino
donde la ruleta decide, minuto a minuto, el precio de la vida.
Y yo, cada día, aplazo mi muerte
mientras el índice Nasdaq baja.
El ascensor también baja
¡Si yo pudiera algún día tocar fondo!

La libertad es una cárcel al borde del mar.

Si todo me ata
si la puerta que se abre no da Afuera
si mis sueños son pesadillas que no tienen fin
si la única ventana que tengo es la televisión.
¿Por qué he podido?
¿De dónde he sacado la fuerza para poder pensarlo?

www.eldinerogratis.com




GRAAAAAAAAAAATIS!

QUE TE DEBO QUE? GRATIS...

DINERO GRATIS ES DINERO GRATIS

Manifesto del Dinero Gratis (II)

El pensamiento no existe.
Existe el esfuerzo de pensar.

La libertad no existe.
Existen los procesos de liberación.

La vida no existe.
Existe el querer vivir.

El dinero no existe.
Existe el dinero gratis.

Manifesto del Dinero Gratis (III)

Llamamos a todas las piedras perdidas en el borde del camino.
Llamamos a todos los agujeros negros que sujetan con fuerza su soledad.
Llamamos a todos los árboles que desfallecen por el peso de la realidad.
Llamamos a todos los cuerpos que no han sido bronceados con rayos UVA.
Llamamos a todas las bocas que echan luz.
Llamamos a todos los labios cansados de esperar...

Te llamamos a ti.
La primavera ha llegado con **Dinero Gratis**

www.eldinerogratiss.com **isagratiss** **DINERO GRATIS**

Figura nº 40: Octavillas elaboradas por Dinero Gratis, Las Agencias (Nodo50, 2001g)

Grupo del Banco Mundial

Nuestro sueño, un mundo sin pobreza

200

BONO DE AYUDA

OTRO MUNDO ES POSIBLE

GLOBALIZEMOS LAS RESISTENCIAS, GLOBALIZEMOS LA SOLIDARIDAD

BCN 2001 • <http://www.rosadefoc.org>

Barcelona 2001

Figura nº 41: Campaña contraconferencia 2001 (Nodo50, 2001h)

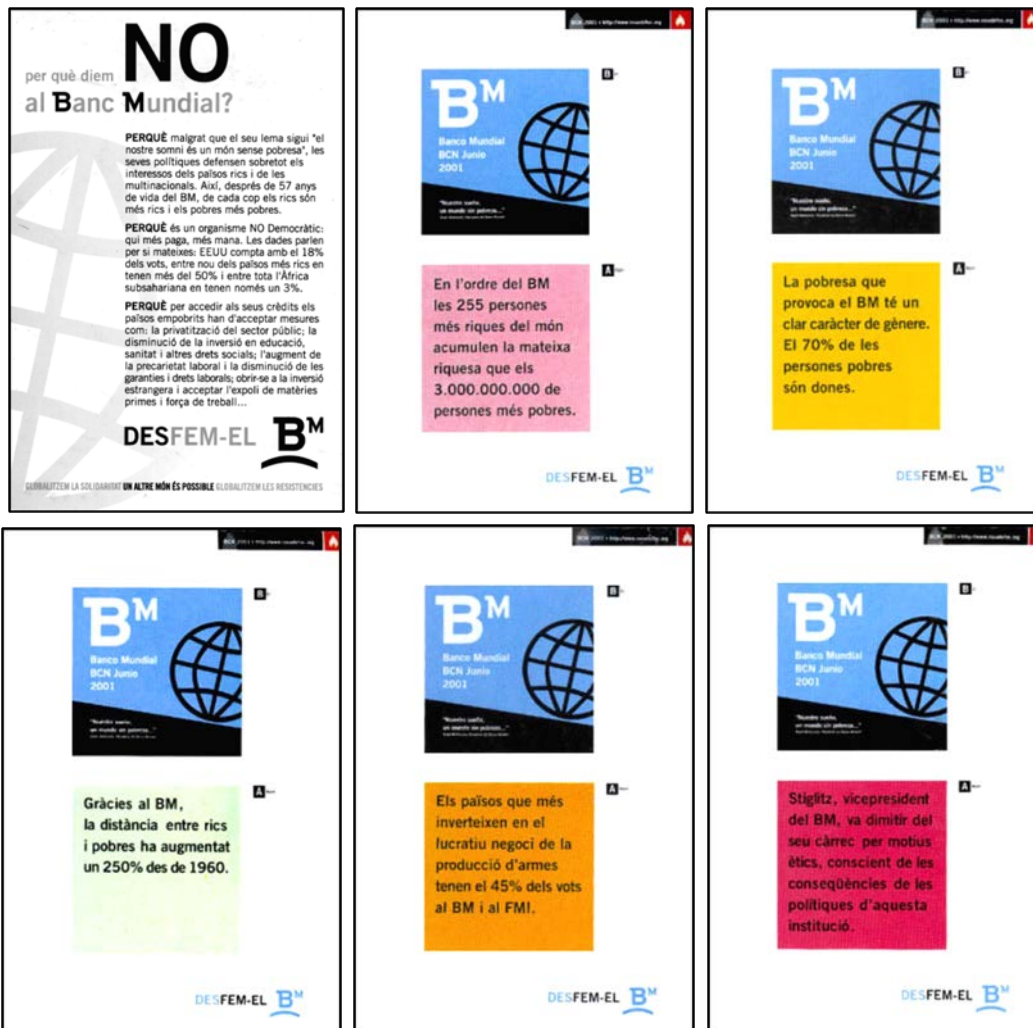


Figura nº 42: Diferents carteles de la contraconferència 2001(Ibidem)



Figura nº 43: Cartel (Nodo50, 2001i)

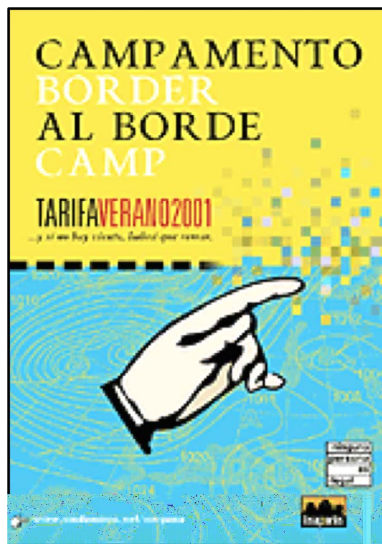


Figura nº 44: Cartel Border Camp, Las Agencias (Nodo50, 2001j).



Figura nº 45: Imagen Deportación Class, Las Agencias (Nodo50, 2001k).



Figura nº 46: Imagen de Siberia: vuela sin billete y sin papeles, Las Agencias (Nodo50, 2002a).

posem-lo cap per avall
sota el G8 està la platja

**G-8 TOCADO-HUNDIDO
GENOVA 2001**

DESPRÉS DE BARCELONA... GÈNOVA!

A la ciutat italiana de Gènova, del 20 al 22 de juliol, es celebrarà la pròxima reunió del G-8, que agrupa els Caps d'Estat dels set països més industrialitzats del planeta (Estats Units, Japó, Alemanya, França, Gran Bretanya, Itàlia i Canadà) i Rússia. L'objectiu de la reunió és coordinar la orientació de les seves polítiques i seguir aprofundint el procés de globalització econòmica. Una vegada més, es pretén decidir el futur del planeta i de la humanitat sense comptar amb la opinió de la gent.

Després de les mobilitzacions de juny a Barcelona, Gènova és la propera gran moguda internacional. L'èxit de les manifestacions a Quebec contra l'Acord de Lliure Comerç de les Amèriques i de la forçada cancel·lació de la Conferència del Banc Mundial a Barcelona, es consolidarà amb l'articulació a Gènova d'una resposta popular massiva i contundent als plans genocides de les principals potències mundials, i a les polítiques de personatges tan sinistres com Bush o Berlusconi.

Un ampli conjunt de xarxes, moviments i organitzacions de la ciutat de Gènova han constituït el Genova Social Forum (www.genoa-g8.org) per preparar les mobilitzacions. A nivell internacional, les principals xarxes mundials també s'estan preparant per acudir massivament a Gènova i fer d'aquesta trobada un nou èxit del moviment contra la globalització capitalista.

Aquest juliol, activitats diàries a Gènova, entre les quals destaquen:

- Dijous 19:** Manifestació Internacional de Immigrants.
- Divendres 20:** Accions de Bloqueig durant la Inauguració de la Cimerà.
- Dissabte 21:** Manifestació Massiva contra la Globalització Neoliberal.
- Divendres-Dissabte 20-22:** Public Forum.

Dates del viatge:

- 1) Sortida dimecres 18 de juliol (nit). Tornada dissabte 21 (nit). —
- Per participar al bloqueig i a la manifestació. —
- 2) Sortida divendres 20 de juliol (nit). Tornada dissabte 21 (nit). —
- Per anar només a la manifestació del dissabte. —

Preu: 7.000 ptes (autobús)

Inscripcions pel viatge:

Cal realitzar el pagament al nùm de compte indicat i anar a la oficina de la campanya per inscriure's i portar el comprovant del pagament (Oficina de la Campanya contra el Banc Mundial Barcelona 2001 o Las Agencias -c/ Joaquín Costa nº 24 Barcelona- El comprovant ha d'especificar el nom i cognom de la persona que ha pagat. Si una persona fa un pagament col·lectiu cal especificar el nom de totes les persones per les quals ha pagat. Qui no pugui passar per l'oficina, pot enviar el comprovant per fax i inscriure's per e-mail, especificant el seu nom i cognom, telèfon, e-mail, i l'opció de viatge escollida.

Núm de compte: 2100-13-91-96-0200043433

E-mail: genovaG8@mixmail.com / logisticabm@hotmail.com

Fax: 933107110 / Tel.: 93 443 43 74

Data límit d'inscripció: 6 de juliol.

Organització viatge País Valencià:

VALENCIA: correu@mrgpv-pat.org | ALACANT: mrg-alacant@nodo50.org

vamos juntas para italia
dejaremos el G8 a rayas

**G-8 TOCADO-HUNDIDO!
GENOVA 2001**

DESPRÉS DE BARCELONA... GÈNOVA!

A la ciutat italiana de Gènova, del 20 al 22 de juliol, es celebrarà la pròxima reunió del G-8, que agrupa els Caps d'Estat dels set països més industrialitzats del planeta (Estats Units, Japó, Alemanya, França, Gran Bretanya, Itàlia i Canadà) i Rússia. L'objectiu de la reunió és coordinar la orientació de les seves polítiques i seguir aprofundint el procés de globalització econòmica. Una vegada més, es pretén decidir el futur del planeta i de la humanitat sense comptar amb la opinió de la gent.

Després de les mobilitzacions de juny a Barcelona, Gènova és la propera gran moguda internacional. L'èxit de les manifestacions a Quebec contra l'Acord de Lliure Comerç de les Amèriques i de la forçada cancel·lació de la Conferència del Banc Mundial a Barcelona, es consolidarà amb l'articulació a Gènova d'una resposta popular massiva i contundent als plans genocides de les principals potències mundials, i a les polítiques de personatges tan sinistres com Bush o Berlusconi.

Un ampli conjunt de xarxes, moviments i organitzacions de la ciutat de Gènova han constituït el Genova Social Forum (www.genoa-g8.org) per preparar les mobilitzacions. A nivell internacional, les principals xarxes mundials també s'estan preparant per acudir massivament a Gènova i fer d'aquesta trobada un nou èxit del moviment contra la globalització capitalista.

Aquest juliol, activitats diàries a Gènova, entre les quals destaquen:

- Dijous 19:** Manifestació Internacional de Immigrants.
- Divendres 20:** Accions de Bloqueig durant la Inauguració de la Cimerà.
- Dissabte 21:** Manifestació Massiva contra la Globalització Neoliberal.
- Divendres-Dissabte 20-22:** Public Forum.

Dates del viatge:

- 1) Sortida dimecres 18 de juliol (nit). Tornada dissabte 21 (nit). —
- Per participar al bloqueig i a la manifestació. —
- 2) Sortida divendres 20 de juliol (nit). Tornada dissabte 21 (nit). —
- Per anar només a la manifestació del dissabte. —

Preu: 7.000 ptes (autobús)

Inscripcions pel viatge:

Cal realitzar el pagament al nùm de compte indicat i anar a la oficina de la campanya per inscriure's i portar el comprovant del pagament (Oficina de la Campanya contra el Banc Mundial Barcelona 2001 o Las Agencias -c/ Joaquín Costa nº 24 Barcelona- El comprovant ha d'especificar el nom i cognom de la persona que ha pagat. Si una persona fa un pagament col·lectiu cal especificar el nom de totes les persones per les quals ha pagat. Qui no pugui passar per l'oficina, pot enviar el comprovant per fax i inscriure's per e-mail, especificant el seu nom i cognom, telèfon, e-mail, i l'opció de viatge escollida.

Núm de compte: 2100-13-91-96-0200043433

E-mail: genovaG8@mixmail.com / logisticabm@hotmail.com

Fax: 933107110 / Tel.: 93 443 43 74

Data límit d'inscripció: 6 de juliol.

Organització viatge País Valencià:

VALENCIA: correu@mrgpv-pat.org | ALACANT: mrg-alacant@nodo50.org

Figura nº 47: Octavillas de difusión de la manifestación en Génova con los trajes de Pret-à-Revolver, Las Agencias (Nodo50, 2001L).



Figura nº 48: Tergiversación, Combate gráfico, Las Agencias (Nodo50, 2001m).

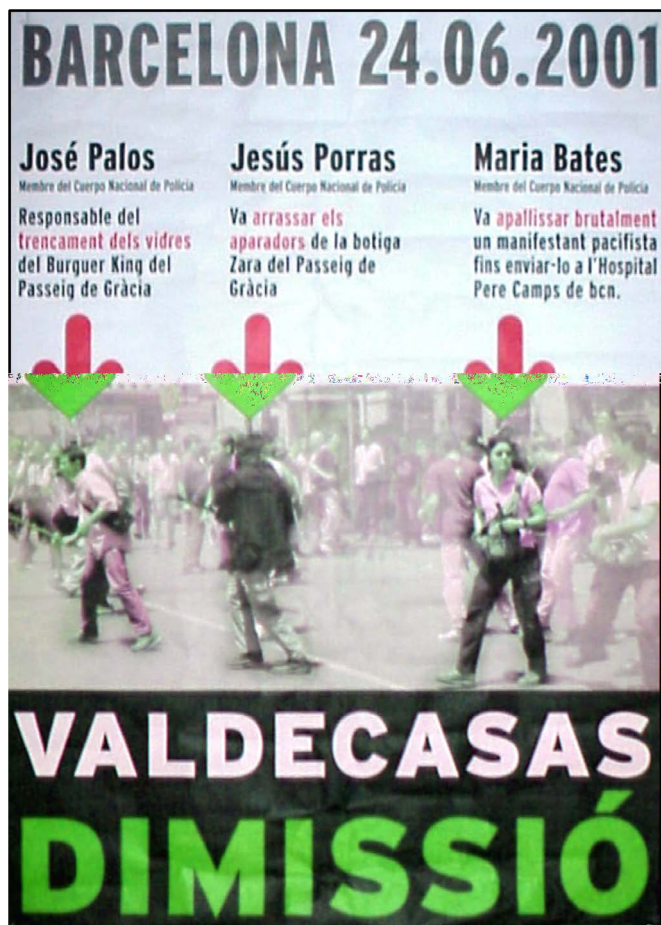


Figura nº 49: Cartel (Nodo50, 2001n)



Figura nº 50: The Barbie liberation, Las Agencias (Nodo50, 2001o)



Figura nº 51: El ShowBus el 24/06/2001 en plaza Catalunya, Las Agencias (Nodo50, 2001p).



Figura nº 52: Asamblea, plaza Catalunya 24/06/2001(Nodo50, 2001q).



Figura nº 53: Imágenes de la asamblea detrás del MACBA el 24/06/2001(Nodo50, 2001u)



#ColMacba31 #Tiempo
#Experiencia #Conflicto

Del 17 de junio de 2016 a junio de 2017



***DESK**
CRITICAL THINKING

CAS CAT ENG

"A desk is a dangerous place from which to watch the world" (John Le Carré)



ALBA BENAVENT

Alba Benavent es una eterna aprendiz. Historiadora del arte, observa el mundo artístico bajo una mirada curiosa a la par que analítica; la investigación ha sido siempre su asignatura favorita. De mente inquieta, casi tanto como sus pies, se propone hacer más accesibles los entresijos del chiringuito artístico a partir de la reflexión entorno a las diferentes actuaciones de sus agentes. Escribe el blog [elchiringitodelarte](http://elchiringitodelarte.wordpress.com/) (<http://elchiringitodelarte.wordpress.com/>).

31 ENERO 2013

LAS AGENCIAS: DEL PROYECTO A LA ACCIÓN
ALBA BENAVENT

SHARE
COMMENT (3)



Llevo un tiempo queriendo rescatar un evento que marcó un antes y un después en la historia del activismo artístico en España pero no encontraba el momento oportuno, hasta hace una semana. Leónidas Martín (del colectivo "Enmedio") impartía el seminario *Artivismo: arte y política en las sociedades conectadas*, en las aulas del ESDi (Barcelona). Partiendo de una larga lista de precedentes sobre activismo artístico que ahora configuran su manera de actuar, acabó haciendo especial hincapié en uno de los proyectos más interesantes e incomprensiblemente poco estudiados de la historia del arte más reivindicativo pero que deviene protagonista en mis investigaciones actuales: "Las Agencias".

"Las Agencias" partieron de varios talleres realizados en el MACBA en 2001, encabezados por Jordi Claramonte (del colectivo "la Fiambrera Obrera") y Jorge Ribalta (encargado del Departamento de Programas Públicos), previo a la celebración de la cumbre del Banco Mundial en Barcelona. Focalizados en buscar la complicidad de colectivos activos en creación y la de movimientos sociales, trabajaron como mediadores para alcanzar espacios de experimentación a los que el museo, por sí solo, no tenía acceso. Este proyecto surgía para otorgarles independencia y autonomía, pero contando con el uso de algunos recursos de la institución, estableciendo una amplia red de colaboración entre profesionales y amateurs. Paralelamente toda su dialéctica serviría al museo como ejercicio de autocritica: elemento fundamental para evitar el asentamiento de una férrea estructura jerárquica.

Hubo desencuentros desde el inicio del taller: la imposibilidad de "Contrainformaciones" para emplazar un debate sobre especulación urbanística (con la participación de grupos okupas) precisamente en las instalaciones del MACBA (símbolo de la misma en el Raval); la precariedad de medios ofrecidos por el museo; la falta de alojamiento para los participantes... El museo tampoco callaba: recrimitaron a los participantes que, sin haberles pedido permiso previo, copiaran y

HIGHLIGHTS

PROYECTOS Y FORMACIÓN

AUTORES

MAGAZINE

SOBRE A*DESK

TAGS

SUBSCRÍBETE A*DESK

APOYA A*DESK



<http://artscoming.com/>

Do you believe in A*DESK?

¿Crees en un proyecto de opinión, crítica y arte contemporáneo?

Necesitamos tu apoyo... [+ info](#)

Figura nº 54: Publicación de Alba Benavent en A*Desk, 2013. Publicación retirada de la red.

repartieran entre ellas las llaves del taller en que trabajaban, o manifestaban cierto miedo ante el hecho de que realizaran "actividades que pudieran ser definidas como ilegales" con los ordenadores e internet prestados.

Estos talleres de agenciamiento se resolvieron con la "muetra" de los productos realizados (trajes Prêt-à-revolver, pegatinas de Diérris Graff, el Show Bus...) en una manifestación por el centro de la ciudad. Tal visibilidad, acompañada de mucho ruido, finalizó con una más que previsible carga policial tanto sobre los que estaban en la calle como sobre los que se refugiaban en la antigua cafetería del MACBA (que acabó destruída). Muchos de los participantes de "Las Agencias" fueron desplazados a comisaría mientras que la dirección del museo se guarecía de los golpes tras los muros del CCCB. Este suceso, junto a que previamente la prensa se hizo eco de que el museo cobijaba actividades de dudosa legalidad, sirvió de detonante para que el Consorcio del MACBA (el Ayuntamiento, la Generalitat y la Fundación del museo) diera un toque de atención a Manuel Berja-Villal, tan efectivo como para frenar la continuidad de "las Agencias". Se exigió el despido de Jorge Ribalta y llegó a peligrar la cabeza del propio director, pero contaban con un salvavidas: el Consorcio había aprobado con anterioridad ese mismo proyecto, por lo que tan solo pudieron quejarse y restringir "parte" de la libertad de "las Agencias" (consecuentemente muchas de ellas renunciaron a continuar participando con el museo). El catálogo *Objetos Relacionales. Colección MACBA 2002-2007* relata parte de los hechos con la versión oficial, mucho más light de lo realmente acontecido.

De esto hace ya casi doce años, y es interesante analizar cómo han evolucionado ambas partes y lo que este acontecimiento ha supuesto para acometer ciertos proyectos actuales. Desde la institución museo sigue dándose cabida a elaboraciones con colectivos; aunque eso sí, a pequeña escala y mucho más moderadas que "las Agencias". Por parte del activismo, estos sucesos han dejado un rico legado en cuanto a metodologías transformadoras, nuevos lenguajes con los que intervenir en la sociedad... Un par de ejemplos de influencia directa serían el propio colectivo "Enmedio" o el "CCCB" (Centro de Cultivos Contemporáneos del Barrio). En cualquier caso, hoy día sigue siendo interesante estudiar los modos en que la institución se relaciona con su entorno, ¿simplemente enseña o también aprende de tales interacciones?

To be continued.

Like 1 Tweet COMMENT (2) 2014-2018

Las agencias: del proyecto a la acción
marcelo expósito
2 de febrero de 2013 11:29

envié este comentario a vuestro blog hace dos días - quizá no haya llegado: lo reenvío - en caso de que no lo queráis publicar, os rogaría avisarme - gracias /

hola alba, soy marcelo expósito, participé de "las agencias" incluso antes de que se llamaran así, pero me considero parte de una cadena de complicidades que, en muchas partes del mundo, especio a pensar la construcción de agenciamientos entre espacios de la institución artística y nuevas formas del activismo social desde al menos mediados de los años noventa: ese proceso reticular, subterráneo, transaccional y persistente tuvo su primera catalización importante en dX (1997) e inmediatamente después en el macba. la retahíla de "desencuentros" que cuenta entre el museo (toralca, cobarré y reinosor) y los heroicos artistas, es una versión de la historia radicalmente falsa, seguramente habrá quienes se hacen un buen favor promocionando de sí una magón tan épica, pero ese relato infantil y autorreferente le hace poco favor, no ya al museo, sino fundamentalmente a la propia política de movimientos, sé de que hablo, y de muestra sirve tan solo el episodio al que le referes que encabezó tu artículo fotografado: el tipo de camiseta amarilla que está sellado en primera fila esperando la carga policial, soy yo, jordi claramente está a mi derecha, la compañera nuria vía está de pie aún más a la derecha, de naranja, mirando en la misma cara de los maderos, con la cámara con que había grabado en praga y le rompieron a palos en ginebra, algunos de los que te han contado cómo fue la carga del macba, no estaban la dirección del museo, en el momento de la foto, se encontraba en camino, acudieron a toda prisa nada más ser avisados de que la policía rodeaba la asamblea que se autoconvocaba de urgencia en las traseras del edificio, llegaron justo a tiempo de encaramarse al mando policial, se logró despejar la zona, condición imprescindible para que el show-bus de las agencias pudiera partir justamente del espacio protegido del museo para unirse a la recuperación masiva de placa de cataluña, no se trata de disputar un quídamo allá estas pagas, se trata de que el mismo tipo de manipulación grosera que te han ofrecido con respecto a este episodio retratado en la fotografía, se corresponde con la deformación de la realidad que te han vendido con respecto al conjunto de la historia de las agencias y su relación con el museo, un abrazo y gracias por el interés, mi consejo es que busques informantes menos necesitados de reconocimiento /

Las agencias: del proyecto a la acción
Alba Benavent
8 de febrero de 2013 16:16

Lo primero de todo quiero pedir disculpas porque hace una semana que no he podido mirar el blog, de ahí que responda hoy.

En segundo lugar, me gustaría aclarar que la información que ofrezco en el artículo proviene tanto de documentación de archivo como de testimonios de agentes que participan en las agencias, que si estuvieron allí (de hecho yo mismo nombro a alguno de ellos). Desde los inicios de mi investigación he intentado contrastar cada dato con aquellos testimonios implicados pero, como bien sabes, muchos no han podido ofrecerse mi versión de los hechos. Es por ello que agradezco tu visión, lo que siempre he intentado es aportar informaciones contrastadas, puntos de vista razonados, transparencia del proceso de búsqueda.

Sigo investigando sobre las consecuencias de las agencias en la actualidad y sobre nuevos proyectos colaborativos entre institución-colectivos-ciudadanía, así que estaría encantada de que esta conversación no quedara aquí.

Como ya te dije hace un tiempo, quedo a la espera de tu respuesta.

Las agencias: del proyecto a la acción
marcelo expósito
10 de febrero de 2013 21:43

alba - mucho "contraste" de información, en tu artículo, yo no veo "puntos de vista" si, aunque "razonados" propiamente, tampoco, porque están camuflados como descripción: a lo peor es que no se lee bien, seguramente no es responsabilidad

baja si un informante afirma el asaca a su sardina, si lo es publicar un artículo con acusaciones graves de haber ejercido censura o actuar de manera intencionada: verídicas sobre personas con nombres y apellidos sin recabar su versión, también es tu responsabilidad ofrecer como objetiva una interpretación particular de los procesos en lugar de indicar quien expresa lo que en realidad es un punto de vista interesado; así como lo es investigar este asunto sin herramientas analíticas, ni hipótesis política —por lo menos del artículo no se deducen—, ni ganas de que —por lo que parece— sirva para algo más que descubrir a los beales, no se otros es competente, yo personalmente no tengo ganas de verme pito tenno, para promover este tipo de relato épico, mejor sería dejar las cosas como están, aunque naturalmente eres libre de hacer el trabajo que consideres conveniente, que tengas suerte /

Interior Signate

MACBA Colectivo Enmedio

Preguntas a subasta:
¿quién da más?

Yo deseo... ¡una de pajaritas medianas, por favor!

MICARS y el regreso de las carabanas

CC BY-NC-SA
Banco de España
Ministerio de Cultura
de España

A*DESK | contact@desk.org
Facebook Twitter Google+

Disño: Piti | Programación: Nicolas Malvar

Expósito, 2013 en Benavent, 2013, A*Desk

IV.i La sala Conservas



Conservas presenta
INnMotion09
Bienal Internacional de performance y artes visuales aplicadas, 5ª edición

¿Para qué sirven los artistas?

1.2.3.4 julio 2009 20h a 1h - CCCB
C/ Montalegre 5, Barcelona

ÁREA DE CRISIS: QUE NOS DEVUELVAN LA PASTA*

Cada día a las 20 h.
Recorrido para meter mano a herramientas artísticas de intervención sobre el contexto de la crisis. Para comprender y usar.

*Todo el mundo interesado está invitado a asistir a las sesiones de trabajo que se realizan el día 4 en Conservas (Calle Sant Pau, 58) y el día 5 en Can Masdeu. Horario de 11h a 18h.

Día 1 "Confianza, Control y Miedo"

Prólogo: Javier Toret, crisis: fantasmas y pasiones
Herramientas:

- Derivat. Arte, finanzas y tecnología: paisajes financieros, **burbujómetro**, gamebroker y otros remedios para la crisis.
- Interruptions, oficina para **mejorar tu absentismo** laboral. Faltar al trabajo nunca ha sido tan fácil.
- **Robin Bank** y todos los demás.
- They Rule, las redes de **poder** que unen a los grandes hombres de negocios americanos (no presencial, presentado por Derivat).
- Natalie Jeremijenko, ofrece un indicador que combina precios de acciones en el índice Dow Jones y los niveles de **desasosiego** social (no presencial, presentado por Derivat).





Día 2 "Una crisis anunciada"

Prólogo: Gerardo Pisarello, Observatori-DESC, todo lo que **tienes que saber**.

Situaciones:

- Ada Colau, **burbujas con futuro**.
- La Barceloneta **surfea**.
- Dinero Gratis: "Miedo", **mediometraje**. Bienestar que da miedo.



Día 3 "Estrategias vengadoras"

Prólogo: Nico y la casa invisible, y otras historias increíbles.

Productos:

- Valery Alzaga, con esto **no fallas**.
- Davide Barillari, CUB, hay huelgas en **Second Life**.
- Merijn Oudenampsen y Ghalia Elsrakbi **populismo radical**.
- Consume hasta morir.
- Marinaleda, cosas de **otro mundo**.
- David Fernández, **Coop 57**.



Día 4 "Subvertir las multinacionales"

Prólogo: Raúl Sánchez, UN, nunca has probado **nada igual**

Accion(istas):

- Revelación interoceánica por Skype con **YesMen**.
- Antiadvertising Agency, **tu** agencia de publicidad.
- Billboardliberation Front, BLF, un nuevo paradigma en **márketing** callejero
- **UBERMORGEN**, generador de extractos bancarios personales que pueden usarse para ir al banco a pedir un préstamo o una hipoteca, para alquilar un coche, o para lo que quieras...
- Zoe, Serpika Naro, la (in)satisfacción del artista **cotizado**.
- **Telekommunisten**, multinacional de la telecomunicación como forma de lucha de clase.
- eXgae, con "X" como **ex-novio**.



CRISIS AREA: WE WANT OUR MONEY BACK
An run through artistic tools for intervention in the context of the crisis. In order to understand and to use.

Interested members of the public will be able to attend the working sessions to be held on July 4 at Conservas (carrer Sant Pau, 58) and on July 5 at Can Masdeu. Sessions will run from 11am to 6pm.

Day 1 "Trust, control and fear"
Prelude: Javier Toret, crisis: spectres and passions
Tools: Derivat, art, finance and technology. Financial landscapes, spread players, bubble-o-metro and all the gadgets you need to understand the crisis / Interruptions, an office that will improve your work absenteeism. Missing work has never been so easy / Robin Bank / They Rule, an interactive project that reveals the networks of power that connect the big players in US corporations / Natalie Jeremijenko, offers an indicator that links share prices to levels of social unease.

Day 2 "A crisis foretold"
Prelude: Gerardo Pisarello, Observatori-DESC, everything you need to know.
Situations: Ada Colau, bubbles with a future / Barceloneta surfs / Dinero gratis: "Miedo", short feature film. Wellbeing that's scary.

Day 3 "Winning strategies"
Prelude: Nico and la casa invisible, and other incredible stories.
Products: Valery Alzaga, you can't go wrong with this / Davide Barillari, CUB, there are strikes on Second Life / Merijn Oudenampsen and Ghalia Elsrakbi, radical populism / Consume hasta morir / Marinaleda, other worlds / David Fernández, Coop 57

Day 4 "Subverting multinationals"
Prelude: Raúl Sánchez, UN, you have never tried anything like this
Share(holders): Interoceanic revelation via Skype with the YesMen / Antiadvertising Agency, your advertising agency / Billboardliberation Front, BLF, a new paradigm in street marketing / Ubermorgen, personal bank statement generator you can take to a bank to get a loan, a house, or to lease a car or whatever you want... / Zoe, Serpika Naro, the (in)satisfaction of the sought-after artist / Telekommunisten, a telecommunications multinational in the form of class struggle / eXgae, with an "X" as in ex-boyfriend.

Figura nº 55: Parte de octavilla con información acerca del festival Inn Motion 2009, información relacionada con la sección del festival dedicada a la crisis económica. Destacando la participación de Ada Colau y Gerardo Pisarello en temas relacionados con la vivienda (Conservas, 2009).

CUESTIONARIO SOBRE LA NUEVA ORDENANZA CIVICA - 10 MEDIDAS PARA FOMENTAR LA CONVIVENCIA CIUDADANA

Agencia de recogida de participacion ciudadana por VCC (voluntarios contra el civismo)

Conteste a las siguientes preguntas con sinceridad. Sea breve y no copie al vecino.

- 1 - La Nueva Ordenanza Civica dice: "el incivismo se debe a una perdida de normas culturales propias".
- Segun Ud. que solucion, de las abajo mencionadas, sera la mas indicada para aumentar las raices culturales de nuestra ciudad:
- Prohibir la venta de gorros negros en Las Ramblas.
 - Restringir los colores de la carta de ajuste al rojo y amarillo.
 - Siempre que se mida un farol el debera serse amb pan tomquet.
- 2 - La Nueva Ordenanza Civica dice: "se sancionara a todos aquellos que provoquen una degradacion visual del entorno".
- A continuacion, empareje mediante flechas las siguientes "degradaciones visuales" con la sancion que usted encuentre mas adecuada:
- Degradaciones visuales:
 Tomar Apagar (o "polar del francés")
 Campañas publicitarias de Nike (o similar)
 El Forum y el Maresmagnum
- Sanciones:
 Dinamitar
 Trasladar a Madrid
 Copiar mil veces "Yo ensucié la ciudad"
- 3 - La nueva ordenanza civica dice: "se prohíbe el uso de bicicletas, patinetes, scooters, bicicletas plegables, servicios sexuales, resistentes en el espacio público".
- 4 - La Nueva Ordenanza Civica dice: "El Ayuntamiento adoptara todas las medidas a su alcance para ERRADICAR el fenomeno de la mendicidad en cualquiera de sus multiples formas, con la intencion de reducir a la ciudad de Barcelona a la ciudad de Barcelona sin ser molestados".
- Pregunta: ¿Que se entiende aqui por ERRADICAR?
- Esconder muy lejos.
 - Reubicar en lugares pintorescos.
 - Eliminar de una vez por todas www.vivirvi.com
 - Hacer que se arrepentan.
- 5 - La Nueva Ordenanza Civica dice: "la mendicidad sera sancionada con multas de hasta 100 euros, que podran ser sustituidas, en algunos casos, por cursos donde se informara a las personas afectadas."
- 6 - La Nueva Ordenanza Civica dice: "la limpieza no solicitada de los parabrisas de los automoviles detenidos en los semáforos, sera especialmente perseguida".
- Para terminar de una vez por todas y para siempre con el fenomeno fenomeno de los limpiaparabrisas en los semáforos de Barcelona, ¿cuál de estas opciones podria usted en primera instancia?
- Prohibir la circulacion de coches en los cruces de Mayor, Sagrada Familia, Plaça de Catalunya, Diagonal-Vilanova, Marqués de Argú, etc.).
 - Sancionar a todos los vehiculos dotados de parabrisas y que paren en semáforos.
 - Depositar provision de todo incluido partido en las empujadoras de un servicio económicamente sostenible en rojo.
 - O para en el semáforo o parabrisas.
- 7 - La Nueva Ordenanza Civica dice: "se prohíbe el uso de bicicletas, patinetes, scooters, bicicletas plegables, servicios sexuales, resistentes en el espacio público, juegos y juegos de habilidad, así como la utilización de escaleras, barandillas, bancos, pasamanos o cualquier otro elemento del mobiliario urbano, para realizar acrobacias con patines y monopatines".
- A continuacion describa muy brevemente (no mas de cinco líneas), para que pueda servir el edificio del Neca a partir de ahora:
- 8 - La Nueva Ordenanza Civica dice: "para salvaguardar la seguridad, la salubridad, el uso racional y ordenado de la vida pública, y además, proteger las propiedades tanto industrial como intelectual, y mantener la competencia leal en la economía de mercado, así como los derechos de los consumidores y usuarios, queda terminantemente prohibida la venta ambulante no autorizada".
- Lea con atención el párrafo anterior hasta entenderlo y conteste a la siguiente pregunta: ¿que es mas delito, según usted?
- Comprar un cd de Bialal en el Cera inglés, que la SCAT se quede con casi todo tu dinero sin haber hecho nada para ganárselo.
 - Comprar un cd de Bialal en el Top Maria por menos de la mitad de precio que en el Cera inglés, y que el vendedor ambulante gane algo de dinero por haberlo vendido.
 - Comprar un cd de Bialal.
- 9 - La Nueva Ordenanza Civica dice: "se prohíben además de todo lo anteriormente prohibido ya la realización de actividades, así como la prestación de servicios no autorizados en el espacio público, tales como el tait, la videncia, masajes, tatuajes y otras actividades analogas."
- Pregunta: ¿que son esas "otras actividades analogas", según usted?. Contestes con sinceridad, no se repriman.
- Todo lo demás.
 - Cualquier cosa (seguro que algo han hecho).
 - Todo lo que parezca raro.
 - Yo de esto no entiendo, todo lo que se prohiba me parece bien.
- 10 - La Nueva Ordenanza Civica dice: "en Barcelona todas las personas tienen el deber de colaborar con las autoridades municipales. El Ayuntamiento pondra a su disposición todos los medios necesarios para facilitar que, en cumplimiento de su deber de colaboración, cualquier persona pueda realizar las actividades de las autoridades municipales hechos que haya presenciado contrarios al civismo".
- Asi a bofe pronto, díganos, ¿cuál de estos crímenes le gustaria más debatir?
- Niño jugando con pelota en plaza debajo de mi casa.
 - Murdero durmiendo en el ciego almirante de la escuadra.
 - Acadete proxeneta.
 - 303.136 turistas con gorno negros.
 - Vehículo estacionado de parabrisas y partido en el Cera con monfilla que, me usad, pase con todas unas putas...
 - Otros.....

Todos las citas entre comillas que aparecen en este cuestionario son, aunque casado creativo, absolutamente verídicas.

Para más información sobre el cuestionario, puede contactar con el equipo de trabajo de la Agencia de Recogida de Participación Ciudadana por VCC (voluntarios contra el civismo) en http://www3.bcn.es/V01/ServicioNoticias/V01/NoticiaDetalleNoticia?ID=2138_10062092_10222299_1_85808643_001.htm?accion=detalles

Descargue este cuestionario en <http://www.conservas.tk/cuestionarios/vccCAST.pdf>

Agencia de recogida de participación ciudadana por VCC (voluntarios contra el civismo)
 "Este espacio es de todos. No se puede pisar"
 Vidal Quadras

"Prohibimos lo que promocionamos"
 Joan Clos

Pregunta de concurso:
 1. ¿Dónde se zaró?
 2. La calle es mía
 3. ¡MÉTELA POLICÍA! ¡OBRAN!

Figura nº 56: Cuestionario sobre la nueva ordenanza cívica producido por Conservas. (Conservas, s.f.)

El lanzamiento de la marca Yomango



Figura nº 57: Presentación de la marca Yomango (Nodo50, 2002b)

Forat de la Vergonya



Figura nº 58: Cartel de actividad en el Forat de la Vergonya (Banka Rota, 2004)

Espais Alliberats en contra de la guerra



Figura nº 59: Octavilla de la assemblea de okupas de Barcelona (Asamblea de okupes, 2006)

Miles de viviendas

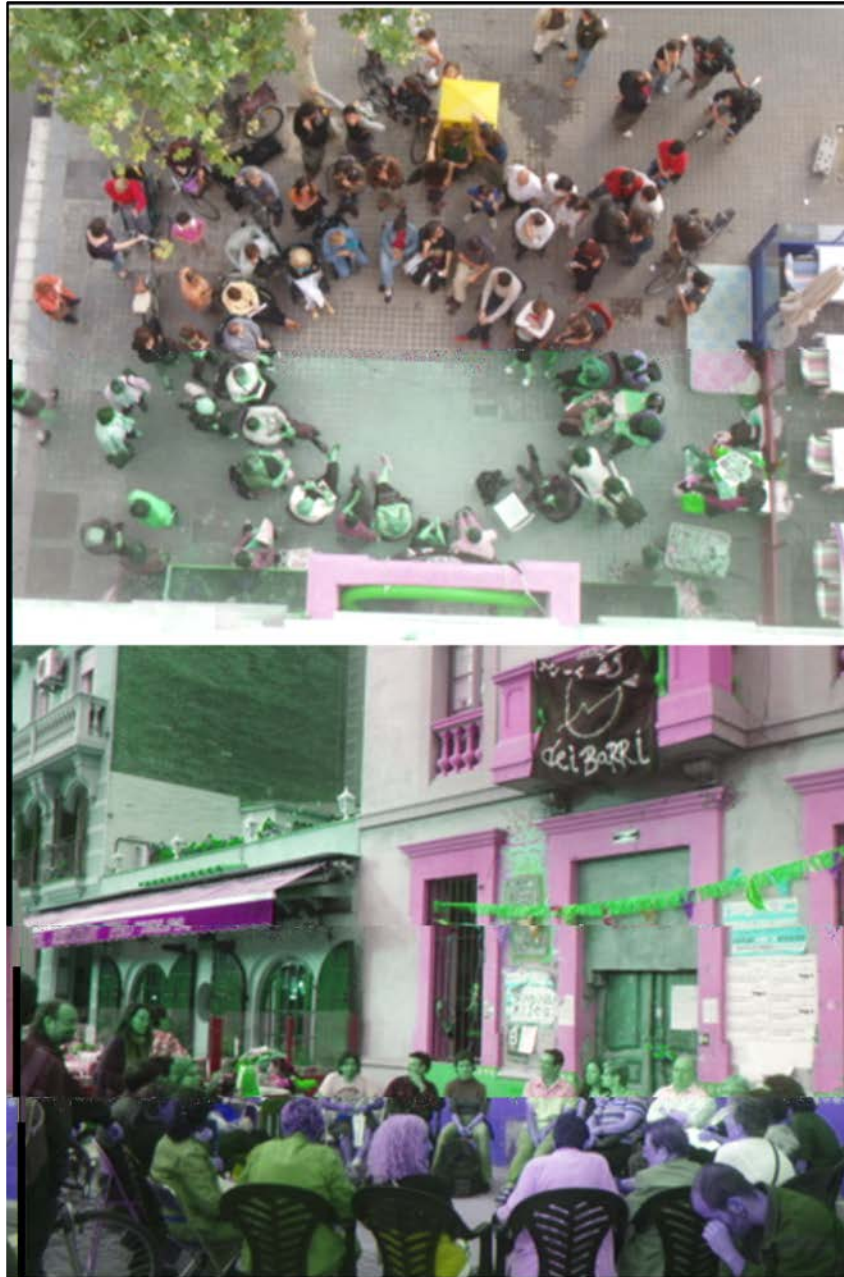


Figura nº 60: Imágenes de la asamblea de vecinos después de la reokupación de Miles de Viviendas en la Barceloneta (Miles de Viviendas, 2007)

El Espai Social Magdalenes



26 de Juliol Torneig de Dòmino *Aquesta partida la guanyem nosaltres!*

A partir de les 6 de la tarda! Us convidem a participar en el primer torneig d'estiu de dòmino contra el mobbing immobiliari i la gentrificació. Som veïns i veïnes que volem passar una estona agradable jugant al dòmino amb d'altres veïns, relacionant-nos entre nosaltres i alhora combatre el mobbing i la gentrificació que no ens permet viure als nostres barris, que trenquen les xarxes de relacions entre veïns i veïnes i ens imposen un model de vida individualista del camp que pugui.

Per això aquesta partida la guanyem nosaltres i et convidem a participar en el 1er torneig de dòmino.

Els beneficis aniran a l'AVV de l'Ostia de la Barceloneta. Impugnem el pla de ascensors!!

a més Pica Pica - Berengar i Begudes fresquetes per passar la calor!!

Inscripcions: phrp (at) sindominio.net.

Lloc: Carrer Magdalenes 13-15, a l'Espai Social Magdalenes

26 de Juliol a les 6 pm de la tarda

Organitza: Espai Social Magdalenes i La Xarxa de les Promoció d'Habitatge Realment Públics (PHRP)

Figura nº 61: Primer torneo de domino en contra del *mobbing* inmobiliario y de la gentrificació
Texto y Cartell de actividad impulsada por la Xarxa de Promoció d'Habitatge Realment Públic (PHRP, s.f.a)



Figura nº 62: Pancarta de la PHRP, estética *fake*, imitación a las pancartas del Ayuntamiento de Barcelona (PHRP, s.f.b).



Figura nº 63: Footing contra el Mobbing y Jornadas contra la Ordenanza Cívica (Eliçabe, 2006).

IV.ii El movimiento en contra el 22@

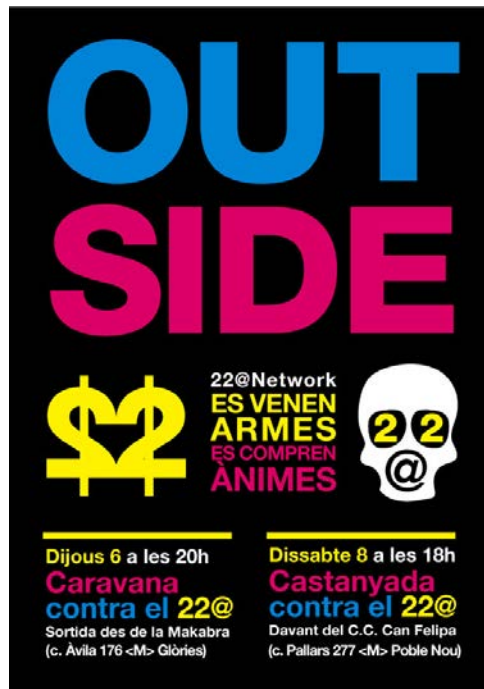


Figura nº 64: Octavilla de la convocatoria en contra del festival Inside 22@ (outside22@, 2008).

IV.iii Los movimientos anti-Fórum

Veure comentaris | Envia per correu-e aquest* Article
Notícies :: @rtivisme : fórum 2004

DE QUÉ VA REALMENTE EL FORUM.
Primer taller:el mapa del forum.
28-29-30 noviembre sala conservas
c/sant pau58

per talleres contra el forum Correu-e: talleres ARROBA moviments.net	27 nov 2003
---	--------------------

Este fin de semana se realiza el primer taller contra el forum de las culturas barcelona 2004.
Aquí tenéis el programa entero.
No os lo podeis perder. Comienza la movida!!!

The image shows a flyer for a workshop. On the left, there is a list of activities: 2/8 PRESENTACIÓN (conoceremos algunos proyectos desarrollados en los últimos años en distintas ciudades), 2/9 TALLER (primera sesión) (introducción al taller, presentaciones de los colectivos asistentes), and 3/0 TALLER (segunda sesión) (diseño de mapa-forum). On the right, there is a graphic with the title 'DE QUÉ VA REALMENTE EL FORUM' and a question '¿quién es quién en el forum de las culturas?'. Below the graphic is a barcode and the date '28/29/30 noviembre'.

Programa del taller "el mapa del forum".

De qué va realmente el Forum de las culturas.

(Estais todos invitados a participar... y traed todo lo que sepais sobre el forum!)

(todos los actos en la sala CONSERVAS - C/SANT PAU 58 BAJOS - METRO: LICEU)

Viernes 28: PRESENTACIÓN

A partir de las 20:00h de la tarde y en la sala Conservas presentaremos el contenido del taller y conoceremos algunos trabajos gráficos que pueden servirnos de inspiración a la hora de hacer visible toda la información que durante en fin de semana iremos compartiendo. Así pues, conoceremos de cerca las experiencias de, entre otros:

- Bureau d' etudes (francia) y sus "mapas de poder"
- Rotor y su proyecto "PobleNow" (diseño gráfico, intervenciones?)
- "Fotut 2004" y su campaña gráfica
- arquitectos sin fronteras/forat de la vergonya y sus "postales de la especulación en Barcelona"

Además conoceremos a los diferentes colectivos que estarán presentes durante todo el fin de semana volcando la información que cada uno de ellos está manejando al respecto.

Por supuesto, después nos tomaremos unas cañas y bailaremos un poco también. (No mucho porque al día siguiente el taller comienza pronto).

Sábado 29: PRIMERA SESIÓN

Desde las 11:00 y durante toda la mañana algunos de los colectivos participantes nos presentarán sus investigaciones sobre el forum y las relaciones que mantiene con diferentes tramas empresariales, gubernamentales, etc?

Así pues conoceremos entre otras las investigaciones de:

- Boicot preventiu, Observatori de les transnacionals y Grup de Suport al Poble Mapuche que nos hablarán de las relaciones que el forum mantiene con empresas como Endesa, Telefónica, el corte Inglés?
- Algún miembro de la asamblea de insumidos de catalunya nos comentará las relaciones del forum con las empresas de armamento. La empresa Indra servirá de ejemplo para la exposición.
- La gente de Arquitectos sin fronteras junto con la plataforma contra el 22@ y miembros del Forat de la Vergonya nos ayudarán a descifrar el entramado especulativo que se esconde detrás del forum.
- Conoceremos también las posturas y estrategias que diferentes colectivos de la ciudad han comenzado a desarrollar contra este evento. También discutiremos aquí el concepto de cultura y la utilización de éste por parte del Forum. Todo esto lo llevará a cabo gente relacionada con la Oficina2004, antropólogos contra el Forum, les Naus/fotut2004 y las agencias

A las dos pararemos a comer (hay posibilidad de rico rico menú a 4 E en el comedor vegetariano de Alicia) y a las cuatro continuamos.

Durante la tarde del sábado la idea es comenzar a formar mesas de trabajo. Los ejes que definirán estas mesas son principalmente tres:

- Volcado de información: en esta mesa se persigue sistematizar, ordenar y relacionar toda la información que se comparta durante el taller.
- Modos de hacer visible la información: aquí pensaremos y diseñaremos maneras gráficas de distribuir la información (carteles, flyers, webs, videos?). Una idea de esta mesa es diseñar el mapa de relaciones del forum, pero no es la única ni mucho menos.
- Trasformar la información en acción: aquí pensaremos y diseñaremos acciones e intervenciones en el espacio público que nos permitan transmitir la información que estamos discutiendo durante el taller.

Domingo 30: SEGUNDA SESIÓN.

Comenzaremos otra vez a las 11:00 con un plenario breve en el que compartamos los avances del día anterior.

Seguidamente y durante el resto de la mañana continuaremos con las mesas de trabajo.

Comida.

Por la tarde nos volveremos a juntar todos para realizar el último plenario. El objetivo de éste es poner en común todo el trabajo desarrollado durante el taller y organizar maneras de darle continuidad a este proceso.

Eso es todo (que no es poco).

Comentaris

per Antiforum

27 nov 2003

Aquestes jornades són interessantíssimes, segons el meu punt de vista. Personalment no podré assistir perquè els membres del nostre col·lectiu també estarem de jornades per discutir el futur del nostre CSO.

Seria possible fer un dossier de resum, o transcriure les xerrades, debats, i tot el que es generi durant aquest cap de setmana? No se si ho tenieu previst, molta gent que no podrem assistir ens interessaria de debò.

Per cert, no us oblideu de l'especulació del Ferum 2004 que s'esten també fora de BCN, no feu una lectura únicament barcelonina i centralista, si us plau. El port del Besòs i tot el Pla Delta del llobregat, són obres intrínsecament lligades a l'especulació i al forum, i a una expansió salvatge de BCN i els "seus serveis" a les rodalies. Quan arribi el ferum nosaltres també estarem allà per atacar-lo.

Res més, que sigui profitós i que surtin moltes idees i accions futures.

enllaç a la pàgina de mapes del poder, ...

per mtz

28 nov 2003

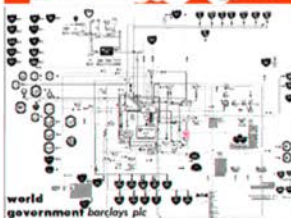
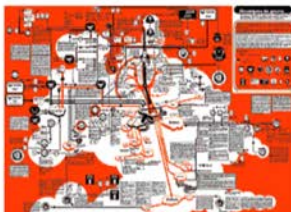
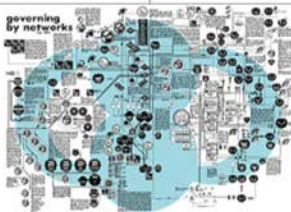
pàgina de mapes del poder, ... de la universitat tangente:

<http://utangente.free.fr/aneupages/cartes.html>

mapes

per mtz

28 nov 2003



Mira també:

<http://utangente.free.fr/aneupages/cartes.html>

per Marta

03 des 2003

Molt interessant. Però jo també demano un resum dels tallers i de les proximes mobilitzacions i accions, per a la gent que no viu a Barcelona però que també vol col·laborar.

Gràcies!

Figura nº 65: Reproducció de la publicació en Indymedia Barcelona, exemple de com la plataforma fue un espai de organització de los moviments anti-Fórum (Indymedia Barcelona, 2003).

Calendari

« Juliol »

Dil	Dm	Dc	Dj	Dv	Ds	Dg
						01
02	03	04	05	06	07	08
09	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30	31					

Accions per a Avui
18:00

Kafeta pro Hambach - Days N' Daze, We the Heathens i Pogo sobre mi madre

[afegeix una acció](#)

Cerca

[Cerca Avançada](#)

[Antic web indymedia barcelona](#)

[\(\(\(i\)\)\) Radio \(\(\(i\)\)\)](#)

Etiquetes

- >>>@rtivisme
- >>>altres temes
- >>>antifeixisme
- >>>corrupció
- >>>criminalització
- >>>dones
- >>>ecologia
- >>>ensenyament
- >>>especulació
- >>>fòrum 2004
- >>>globalització
- >>>guerra
- >>>immigració
- >>>indymedia
- >>>laboral
- >>>latinoamèrica
- >>>mitjans

[Veure comentaris](#) | [Envia per correu-e aquest* Article](#)

Notícies :: fòrum 2004

Comença l'espectacle: fotut2004.org

per fotut2004	21 gen 2004
----------------------	-------------

Una web que mourà el món! Comença l'espectacle: www.fotut2004.org



Fotut 2004 és un crit contra la hipocresia. **Fotut 2004** vol recordar què és realment el Fòrum de les Cultures, S.A.: una de les més grans maniobres especulatives que Barcelona ha experimentat. **Fotut 2004** no és un contrafòrum: no volem dialogar amb aquells que no escolten.

Fotut 2004 és el sentiment envers l'any que ens arriba.

Mira també:
<http://www.fotut2004.org>

Comentaris

per eeeiii	22 gen 2004
------------	-------------

pujeu el logo dl Fotut 2004 pq la penya el pogui difondreee!!!!!!

en la galeria de indymedia barcelona la tens en diferents formats

per visitant	23 gen 2004
--------------	-------------

- >>>pobles
- >>>sanitat
- >>>sexualitats
- >>>un altre mon ...
- >>>xarxes

Informació

biblioteca d'info

- ca - advertència
- ca - contacteu amb imc-bcn
- ca - criteris de moderació a indymedia barcelona
- ca - qui som?

Media Centers

www.indymedia.org

Projects

si no la troves, mes rapid es per el cercador.

per Silvia	09 mai 2004
------------	-------------

UN CRIT DE RABIA I IMPOTENCIA DAVANT TANTA HIPOCRESIA QUE A SOBRE NECESSITA DE LA GENT A LA QUE ENGANYA.

per cat	10 mai 2004
---------	-------------

el forum es per botiflers

per Gisela gisela_oi_69@hotmail.com	14 mai 2004
--	-------------

tot això del "forum" és una mentida! diguem NO al forum!diguem NO a la hipocresia!diguem NO a l'especulació!diguem No a la mentida! DIGUEM NO AL FORUM! Oii!

Figura nº 66: Reproducció de la publicació en Indymedia Barcelona, aquí citan la web futut2004 que ya no se encuentra en la red (Indymedia Barcelona, 2004a).



ArTiCuLoS y dOCUmEnToS INtERESaNtES

El discurso crítico sobre el Forum se ha articulado de mil maneras y con mil medios. Esta es una pequeña muestra de artículos que abordan el acontecimiento desde diferentes perspectivas; todos intentando responder a la misma pregunta que desde hace más de dos años nos estamos poniendo en la ciudad de Barcelona:

On la cultura es el negoci.

Que es, realmente, el Forum 2004?

[Preguntas Frecuentes sobre el Forum](#) (nueva web de información)

- **Un encuentro que movera el mundo** : El Forum Barcelona 2004 es el spot publicitario que intenta vender la **marca barcelona**. La ciudad del diseño, la ciudad moderna, la ciudad de la paz, la ciudad del civismo, la ciudad de la participación, en fin, la ciudad de los negocios, donde la estupidez se puede convertir en dinero, y el dinero en más estupidez. El Forum 2004 es el laboratorio del fascismo postmoderno. *Fotut2004, marzo 2004*
- **Unas segundas olimpiadas de la especulación**: El Forum 2004 es una pantalla y un pretexto para continuar removiendo y atravesando la tierra y la vida de **Barcelona**, y convertirse en una nueva referencia territorial, histórica i simbólica. *Virus, abril 2004*
- **El Fòrum com a element de debat ciutadà**: Apreciem que la ciutat de Barcelona es decanta cap un model que no compartim, i que el Fòrum 2004 és un fidel reflex d'una opció que **ens allunya d'una ciutat equilibrada**, igualitària, culta i lliure. Voldríem contribuir a una discussió oberta entorn aquesta qüestió, la complexitat de la qual no hauria de suposar una dificultat per a la participació de tots. *TAIFA observatori crític d'habitatge i urbanisme, juliol 2003*
- **Los despropósitos de los patrocinadores**: Breve repaso de los socios y patrocinadores más importantes, con la intención de quitarles la máscara. **Coca-Cola, Nestlé, Indra, El Corte Inglés, Telefónica, Toyota, Endesa, Iberia, Randstad, Colacao, Henkel, Damm, Agbar, Pascual...** *elsud.org, octubre 2003*
- **El gran circo de las culturas**: todo el proyecto del Fòrum 2004 está orientado desde una **concepción visionaria de Barcelona**, sueño de un espacio racional, higiénico y desconflictivizado, habitado por ciudadanos libres y responsables que se avienen en todo momento a colaborar y que asisten entusiasmados a las puestas en escena mediante las que el poder político se exhibe en todo su esplendor. *Manuel Delgado, septiembre 2002*
- **De la(s) cultura(s) y la creacción**: ...vende entertainment por cultura, **vende distracción**, nunca mejor dicho. Utiliza una cultura/ocio/producto vacía, altisona, como cortina de humo, como tapadera con la que endulzar la píldora de unas tendencias impopulares de especulación, de intereses económicos particulares y justificar con criterios "estéticos" la propaganda de lo inadmisibles y de represión. *CONSERVAS, octubre 2003*
- **El futuro en tiempo de descuento**: Nunca Barcelona había conocido una intervención tan masiva e intensiva como ésta: hay un cambio de escala en esta intervención con respecto a las anteriores que causa vértigo y complica ulteriormente la respuesta a la pregunta inicial, al sazónarla con la incómoda sospecha que siempre generan los **negocios inmobiliarios**. *Agustí Fancelli, agosto 2003*
- **Algunas ideas para el 2004**: parece que el Fòrum consistirá en un par de exposiciones y en un Grec más grande. Un Grec que necesitará inmensos edificios que el actual no necesita. El defecto del 2004 es doble: **le sobra arquitectura y le falta enraizarse en la vida**. *Pilar Prim, agosto 2002*
- **Insostenibilitat ambiental del Fòrum**: **La mierda a la periferia**, el plan delta y el nuevo aeropuerto del Llobregat, ecoparques y incineradora, térmica del puert, transgénicos, destrucción del litoral, vías de Sants, Can Rigalt, Forat de la Vergonya, Diagonal Mar, Collserola fragmentada... *pal monte, marzo 2004*
- **La "ferum" del Fòrum**: Ojalá que muchos de los que piensen visitar el Forum, sean de donde sean, **se queden en casa**. Así se le daría una lección a los organizadores y una lección aún más grande a Nestlé, que está usando el Forum para mejorar su imagen. *Matthew Tree, El Punt febrero 2004*
- **El espíritu del Forum**: Nosotros no nos hemos descolonizado de las verdades absolutas de la época colonial, nada más las modificamos **por la vía del eufemismo**.

Estamos, por lo tanto, en inferioridad de condiciones para pontificar sobre sus problemas - que son los nuestros, por activa o por pasiva - si no tenemos el coraje y la honestidad de tirar al fuego el casco de colonizadores que todavía llevamos puesto.
Xavier Montanyà en VilaWeb

- **Recinto Fòrum:** El Forum ha **absorbido** toda la agenda cultural de la ciudad y gran parte del presupuesto municipal. Barcelona esta perdiendo, gracias a las políticas de seguridad y la presión especuladora, los centros sociales okupados y espacios de reflexión, mientras tanto los recintos Forum cada vez tienen una agenda mas "alternativa".

el FÒRUM y la CIUDAD

Fuera del recinto cerrado del Forum, la ciudad está sufriendo continuas agresiones a sus barrios históricos y a su tejido social. Barcelona llegará al 2005 transformada, más europea, más moderna, más limpia, pero sin ninguna duda menos viva.

:: GENTRIFICACIÓN - RECALIFICACIÓN - URBANALIZACIÓN ::

- **A propósito del Programa de Actuación Municipal 2000-2003.** Las 154 páginas del documento, glosan de forma autocomplaciente con montañas de cifras y letras las bondades de la política socioeconómica, y los cambios que esta política ha supuesto sobre todo desde los Juegos Olímpicos del 92, sendero por el que piensan continuar en estos 4 años de nuevo mandato.
- **Contra el proyecto de Diagonal Mar.** Un colectivo de arquitectos americanos critica duramente la nueva línea urbanística de la ciudad de Barcelona aplicada a Diagonal Mar. No hicieron ningun



del fòrum, pero parece que fuera también van el urbanismo totalitario

practicado por el ayuntamiento.

- **Un puerto de lujo diferente en Sant Adrià del Besòs.** Justamente lo que necesitaba Barcelona, y más aún la Barcelona popular del litoral norte: otro puerto deportivo, **para la "gente guapa"**.
- **Contra la industria militar en Poble Nou.** El Poble Nou, barrio popular y obrero que había sido la "Manchester Catalana", está sufriendo derribos sistemáticos, para **transformarse en un distrito recalificado**, el "22@" o "ciudad del conocimiento", pensada para empresas extranjeras y vinculadas con la industria de la guerra.
- **Desalojo de los cuarteles de Sant Andreu.** Después de un verano de sitio policial, finalmente derribaron la que fue la casa ocupada más grande de Europa. Llegaron a vivir en ella más de 600 personas, de más de 30 países. El problema se solucionó derribando, sin ningun plan de realojo ni de regularización. A la calle. Y el terreno, **privatizado. febrero 2004**
- **Desalojo brutal en el Raval.** El último de los edificios de la histórica "Illa Robadors", en el centro del barrio del Raval, fue desalojado **violentemente** por los antidisturbios de la Guardia Urbana. *marzo 2004*
- **Trambaix caballo de hierro de la especulación.** El proyecto Trambaix no se explica de ninguna otra manera que como lanzamiento de un proceso especulativo en el Baix Llobregat consensuado por los ayuntamientos, la Generalitat, las empresas inmobiliarias y las constructoras de infraestructuras. Paralelamente constituye un paso decisivo en el camino para la **privatización paulatina del transporte público**

colectivo, que hasta ahora dependía en gran medida de las administraciones. *abril 2004*

- **Contra el cierre del mercadillo de Glòries**. Porque significa dejar a muchas personas sin medio alguno de subsistencia, subsistencia mísera, pero la única que tienen. Y por supuesto **sin nada a cambio**, los vendedores expulsados no recibirán un trabajo, ni siquiera un cursillo, ni un mínimo salario de sobrevivencia. *març, 2004*
- **Derriban nuestro pasado**. El área que a partir de ahora se llamará Forum2004 antes se llamaba Camp de la Bota, y había una lápida que recordaba las 1.619 personas que se fusilaron allí durante el franquismo. Para celebrar el Forum, tuvieron que **quitar la lápida**.

DECLARACIONES: quien participa, quien no participa



NO PARTICIPAN

El **Forum Social Europeo de París** se desvinculó del Fòrum de Autoridades Locales del Forum 2004 [*nov 2004*] :: La **Federación Catalana de ONGs** critica duramente el Forum aunque dentro haya entidades que participan [*abr 2004*] :: La **Federación de Asociaciones de Vecinos y Vecinas de Barcelona (FAVB)** [*maig 2004*] reitera su postura duramente crítica, que expresó desde el principio [*2001-2002*] [1][2][3] :: La **Escuela de Cultura de Paz (UAB-UNESCO)** anunció desde el principio que no participará [*más*] [*ene 2002*] [*respuesta del Forum*] :: **RAI (Recursos de Animación Cultural)** no participa [*agosto 2003*] :: **Josep Ramoneda** (director del Centro de Cultura Contemporánea) se retiró del "Comité de Savios" del principio [*nov 2002*] :: **Josep Caminal**, inicialmente nombrado director general, también rechazó la oferta [*sep 2001*] :: La **Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español (FAAEE)** al final de su IX congreso, emitió un comunicado de rechazo hacia los contenidos y las prácticas del Forum [*nov 2002*] :: La ONG **Justicia i Pau** denuncia el Forum [+]
[*nov 2003*] :: El **Colectivo de Solidaridad con la Rebelión Zapatista El Lokal** se nega a participar [*jul 2003*] :: La **Editorial Txalaparta**: pidieron que se retirara su participación [*marzo 2004*] [+]
después de haber recibido muchos emails de desaprobación [+]
:: La **Plataforma Aturem la Guerra** no participa en el Forum [*enero 2004*] :: **Boicot Preventivo** denuncia la vinculación entre el Forum y la industria de la guerra [*mar 2004*] :: El **denuncia [feb2004]** :: El **Grupo de apoyo al pueblo Mapuche** denuncia la participación de Endesa [*abr2004*] :: **Jaleo Real** declara: como Jaleo Real y estamos en contra de la celebración de este puto evento. Nos invitaron a tocar pero sudamos millas de alegrar esa fiesta con nuestra rumba.

PARTICIPAN

Macaco toca en la inauguración del Forum [*más*] [*mayo 2004*] **Baltazar Garzón** también participa :: La **Fundación para la Paz** piensan que parte de una concepción positiva y necesaria [*abr2004*] [*un comentario*] :: El **Círculo Cric** participa en el Forum, siendo su "Embajador por España" :: La **Universidad Pompeu Fabra** da entradas gratis para el Forum [*des2003*] :: **Servicio Paz y Justicia** (argentina): participa en el Forum [*gen2004*] :: **Cheb Balowski** también irá; [*más*]; **Deskarades** también participa [*gen2004*] :: El **ayuntamiento de Masquefa** adhiere, los independientes se niegan [*mar 2004*] :: **Ignacio Ramonet, Susan George y Bernat Cassin**, no obstante hayan recibido toda la información y la misma **Attac-Catalunya** les haya pedido no ir, decidieron ir igualmente al Forum.

CONVOCATORIAS

realizadas desde el inicio del año precario 2004 hasta la inauguración del Forum (9 de mayo)

- **Enero 2004 >>**
 - o 7 "El Forum2004 y la especulación metropolitana" en el Ateneo Candela
 - o 21 Acto en el Ateneo Barcelonés "Forum 2004 la gran impostura" [*coment*] [*coment*] [*VWeb*] [*txt1*] [*txt2*]

- o 22 Asamblea abierta contra la especulación que afecta al Poble Nou (22@, Fòrum2004)
- o 31 Jornada de lucha: "Delante del trabajo, la precariedad, la vivienda... tod@s somos inmigrantes"
- **Febrero 2004 >>**
 - o 14 Manifestación contra la especulación y en defensa del territorio
 - o 21 Jornada contra la especulación urbanística en el Espacio Joven del Eixample
 - o 21 Jornadas "Agrietando la ciudad: dónde queremos vivir?" en Zaragoza, por Ass.Res.al Fòrum y Ecologistas en acción
 - o 27 Fotut 2004 al KOP-Alta Tensión del Prat de Llobregat
 - o 29 Ciclo "Ciudad, urbanismo y especulación" en el Ateneo del Chino
- **Marzo 2004 >>**
 - o 4 Concentración en respuesta a la indiscriminada carga policial contra l@s vecins y reporteros concentrads el jueves 26/02/04 en solidaridad con el bar ciutat vella del raval ante su precintado
 - o 7 Asamblea popular en Plaza Cataluña "Ante el trabajo, la vivienda, los derechos, tod@s somos inmigrantes"
 - o 19 Presentación Mapa "De qué va realmente el Forum" en Miles de viviendas
 - o 23 Calzotada en la UAB contra el Forum
 - o 25 Charla Colectivo Pilar Prim en la UB
 - o 28 Ciclo "Ciudad, urbanismo y especulación" en el Ateneo del Chino
 - o 30 Charla "Forum2004, más especulación encubierta" en la UB
- **Abril 2004 >>**
 - o 2 Presentación interactiva "yo al forum no participo" en Miles de viviendas
 - o 10 Sábado en la calle contra el Forum en Poble Nou
 - o 17 Sábado en la calle contra el Forum en el Forat de la vergonya
 - o 17 Asamblea afiliad@s CGT contra el Fòrum :: 17 Jornada contra el Forum a la Plaza de la Virreina [desalojada brutalmente]
 - o 20 Charla contra el Forum en la casa de la Solidaridad
 - o 24 Sábado en la calle contra el Forum en el Parque del Clot
 - o 25 Salchichada contra la especulación en Poble Nou
 - o 30 Presentación libro colectivo gratuito "La otra cara del Fòrum de les cultures" en el patio de letras de la UB
- **Mayo 2004 >>**
 - o 1 Denunciamos el Fòrum en el MayDay
 - o 5 Manifestación contra la especulación en Poble Nou
 - o 6 Concentración contra la especulación en las casas baratas del Bon Pastor
 - o 8-9 Huelga de autobuses
 - o 8 Sábado en la calle contra el Forum en la Rambla Prim
 - o 8 Cacerolazo popular contra el Forum de las Culturas
 - o 9 Jornada informativa en la puerta del Fòrum

L_i_N_k_S



Asamblea de Resistencias al Fòrum 2004
 Fotut 2004
 Afectados por el plan 22@
 Plataforma Vecinal contra la especulación
 Coordinadora contra el 22@
 Boicot Preventivo
 Deconstructing Barcelona
 Preguntas frecuentes sobre el Fòrum
 milongabcn/forum

TRILOGIA DE NOTICIAS INTERESSANTES

PRIMERA RECOPIACIÓN :: agosto 2003 [descarrega rtf] "esperando la lluvia"

- El Forum al desnudo *Masala, abril-mayo 2003* [+]
- La FAVB delante del Forum 2004 *Comunicado* [1][2]
- La Escuela de Cultura de Paz se retira del Forum 2004 *Articulos* [1][2]
- RAI no participara en el Fòrum 2004 *Comunicado* [+]

- Segundo comunicado del CSO [Les Naus \[ca/en\]](#)
- Les entitats i ONGs recelen del Fòrum però temen quedar-ne a marge [Articles \[+\]](#)
- [Greenpeace](#) pide que paren las obras del Fòrum 2004 [Articles \[1\]\[2\]](#)
- Carta del colectivo [Oficina 2004 \[+\]](#)
- El gran circo de las culturas [Article de Manuel Delgado, antropolog \[+\]](#)
- Comunicado del CSO [Les Naus \[es\]](#)
- Fòrum de la incultura [Carta a la Vanguardia 24/7/03 \[+\]](#)
- 2000 personas con los inmigrantes [Contrainfos 25/9/01 \[+\]](#)
- Qué es y qué será el Fòrum Universal de las Culturas? [\[+\]](#)
- Renuncias: Ramoneda [\[+\]](#), Caminal [\[1\]\[2\]\[3\]](#), "savis" [\[+\]](#)...
- La exposición central del Fòrum 2004 continúa en el aire [\[+\]](#)
- La guerra de Joan "W" Clos [Masala abril-maig 2003 \[+\]](#)
- Comunicado de la Asociación Afectados 22@ [\[+\]](#)
- Crónica de los acontecimientos del Forat de la Vergonya [\[+\]](#)
- La multinacional de tecnología militar INDRA colaboradora del Fòrum2004 [Masala abril-maig 2003 \[+\]](#)
- Declaraciones del colectivo de arquitectos "Pilar Prim" [\[1\]\[2\]](#)
- Declaración final del IX Congreso de Antropología de la FAAEE [\[+\]](#)
- El distrito de actividades 22@ [Estudio sobre la especulación en Poble Nou \[+\]](#)
- 2004 odisea en el espacio-tiempo de las culturas [Ponencia en el congreso de antropologia \[+\]](#)
- Políticas de Endesa hacia los Mapuche de Chile [The Ecologist en español, julio 2000 \[+\]](#)
- Economía especulativa [Dossier El Arte de la Nada \[+\]](#)

SEGUNDA RECOPIACIÓN :: octubre 2003 [descarga rtf] "las dos torres"

- El Forum gana sentido tras las protestas contra la guerra [La Vanguardia 16/2/2003 \[+\]](#)
- La FAVB cuestiona el Forum [La veu del carrer nov-dec 2002 \[+\]](#)
- El Fòrum como elemento de debate ciudadano [Taifa observatorio de vivienda junio 2003 \[+\]](#)
- De la(s) cultura(s) y de la creación [Conservas, octubre 2003 \[+\]](#)
- Las voces gastadas del Forum 2004 [GcRed \[+\]](#)
- El Forum publicará 141 libros relacionados con los debates [El País 10/10/2003 \[+\]](#)
- El Forum fracasa en su intento de hacer participar los antiglobalizadores [20 minutos 9/9/2003 \[+\]](#)
- Hacia el Forum de qué culturas? [Revista de la fiesta mayor del Poble Nou, septiembre 2003 \[+\]](#)
- Fòrum 2004, el futuro en tiempo de descuento [El País 23/8/2003 \[+\]](#)
- Bloqueada una investigación sobre el incumplimiento de la carta de Derechos Humanos de la ciudad [Màsala, junio/julio 2003 \[+\]](#)
- Barcelona Meeting Point: el ladrillo va bien [la Vanguardia 23 octubre 2003 \[+\]](#)
- Urbanismo 2004: un nuevo puerto olímpico en Sant Adrià de Besòs + comentarios [\[+\]](#)
- Recogida de firmas contra la industria militar en el Poble Nou [Coordinadora contra el 22@ \[+\]](#)
- Diez Razones para estar en contra del Fòrum 2004 [Asamblea de Resistències al Fòrum, octubre 2003 \[+\]](#)
- Forum 2004 de los despropósitos [\[+\]](#)

TERCERA RECOPIACIÓN :: marzo 2004 [rtf en preparación] "carnaval"

- Los carnavales se convierten en desfiles de máscaras [por Eustaquio, febrero 2004 \[+\]](#)
- El colectivo de arquitectos Project for Public Spaces critica Diagonal Mar [La Vanguardia, 28 marzo 2004 \[+\]](#)
- Hay realmente algún plan para los inmigrantes? [Papeles para tod@s, septiembre 2003\[+\]](#)
- Derribo de las chabolas del campamento gitano de Poble Nou "Cosas de la vida", [El Periódico, febrero 2004 \[+\]](#)
- La ferum del Fòrum [Matthew Tree, El Punt 28 febrero 2004 \[+\]](#)
- Declaración de l'ONG Justicia i Pau [noviembre 2003 \[+\]](#)
- Escenarios [\[+\]](#)
- El ejército español se desplegará para el Fòrum [Endavant, febrero 2004 \[+\]](#)

- Forum 2004, la gran impostura *Acto celebrado el 21 de enero en el Ateneo Barcelonés. Bernat Muniesa (filósofo), Santiago Lopez Petit (historiador) y Manuel Delgado (antropólogo)* [+]
- Forum 2004: Laboratorio del fascismo postmoderno *Santiago Lopez Petit en el Ateneo Barcelonés* [+]
- No hace falta ni razonar profundamente *Manuel Delgado en el Ateneo Barcelonés* [+]
[audio en MP3]
- Comunicado del Centro Social Re-Okupado La Makabra *febrero 2004* [+]
- Carta de José Bové al alcalde Joan Clos *10 febrero 2004* [+]
- El Forum y los periodistas *Santiago Vilanova en VilaWeb, 14 febrero 2004* [+]
- Comunicado de la Asamblea de Resistencias al Forum *noviembre 2003* [+]
- El Forum Social Europeo apoya las mobilizaciones contra el Forum 2004 *noviembre 2003* [+]
- El Forum y la Plataforma Aturem la guerra *enero 2004* [+]
- Participar o no participar *sabatasses, marzo 2004* [+]
- Boicot Preventivo y el Forum 2004 *marzo 2004* [+]
- Algunos datos sobre el Forum y el medio ambiente *facilillo, marzo 2004* [+]
- Debate suscitado por la participación de Cheb Balowski en el Forum *marzo-abril 2004* [+]
- La Caixa en Iraq *Yuri, març 2004* [+]
- Sólo siete empresas se instalaron hasta ahora en el 22@ *Diari Avui, 6 de gener 2004* [+]
- Continuar como hasta ahora y no aflojéis *comentario antiforum, enero 2004* [+]

MAS MATERIAL - Textos >> *Hi haurà un contrafòrum? :: La batalla de la comunicació :: Cada año en barcelona más de 4000 desahucios :: A propósito del Programa de Actuación Municipal 2000-2003 :: El Fòrum de los despropósitos :: Comunicado sobre el desalojo del CSO Les Naus :: Carta de Les Naus al regidor de Gràcia :: 2004 viviendas para la ciudadanía insostenible :: Manifiesto contra la represión :: Situación en los cuarteles de Sant Andreu :: Patrocinadores >> [1] :: [2] :: [3] :: Endesa[1] :: Endesa[2] :: Indra[1] :: Indra[2] :: Nestlé Material (octavetes, pegatines...) >> Ferum 2004 :: Enganchinas Fotut 2004 :: Cartell El Ferum de l'especulació :: Cartell Fotut 2004 :: Enganchinas Forum Barcelona :: Video espekulació :: **Iniciativas** >> Asamblea de Resistencias al Fòrum 2004 :: Convocatoria FCC2004 :: Cuentas 2004 :: Fotut 2004*

no seas idiota no seas idiota no seas idiota no seas idiota
 no seas idiota **no seas idiota** no seas idiota no seas idiota no seas idiota
 no seas idiota no seas idiota no seas idiota no seas idiota no seas idiota
 no seas idiota no seas idiota **no seas idiota** no seas idiota no seas idiota
 no seas idiota no seas idiota no seas idiota **no seas idiota** no seas idiota
 no seas idiota no seas idiota no seas idiota no seas idiota no seas idiota
 no seas idiota no seas idiota no seas idiota

BOIKOTEA EL FORUM!

no seas idiota **no seas idiota** no seas idiota no seas idiota
 no seas idiota no seas idiota no seas idiota no seas idiota no seas idiota
 no seas idiota no seas idiota no seas idiota no seas idiota no seas idiota
 no seas idiota no seas idiota no seas idiota no seas idiota no seas idiota
 no seas idiota no seas idiota no seas idiota no seas idiota no seas idiota
 no seas idiota no seas idiota no seas idiota **no seas idiota**

**Ferum
 BARCELONA
 2004**



This work is in the public domain.

Figura nº 67: Reproducción de la publicación en Indymedia Barcelona, difusión del calendario de actividades anti-Fòrum, listado de quién participam y quines no, entre otros (Indymedia Barcelona, 2004b).



19 marzo 2004



Figura nº 68: Reproducción de la publicación en Indymedia Barcelona, fiesta de presentación del mapa: De qué va realmente el Fòrum 19/03/2004 (mapa contra el fòrum, 2004).



Figura nº 69: Octavilla producida por el movimiento anti-Fórum (Forum Barcelona 2004, 2004)

La Paterada



Figura nº 70: Imágenes de la Paterada (Colchoneter@, 2004)

IV.vi : vi Estudio de caso de la segunda fase: Colectivo Ariadna Pi

Calendari « Setembre » Dl Dm Dc Dj Dv Ds Dg 01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 Accions per a Avui 19:30 presentació del llibre "el dogma de la no-violència" 20:30 Cinema a la fresca afegeix una acció Cerca cerca Cerca Avançada Antiga web indymedia barcelona Seccions >>>@rtivisme >>>altres temes >>>antifeixisme >>>corrupció >>>criminalització >>>dones >>>ecologia >>>ensenyament >>>especulació >>>fòrum 2004 >>>globalització >>>guerra >>>immigració >>>indymedia >>>laboral >>>llatinoamèrica >>>mitjans	Veure comentaris Envia per correu-e aquest* Notícia Comentari :: @rtivisme : corrupció i poder : fòrum 2004 El MACBA, museu, institució "neutra"? per custer 04 mai 2005 Modificat: 04:56:28 L'oposició i les resistències al Fòrum 2004 no ens van ensenyar res? Què guay, sortim a les fotos. Les notes produccions, els cartells que hem enganxat els darrers anys, els diaris que hem repartit, les pintades que hem fet, tot això i molt més ho podem veure pel mòdic preu de 6 euros (exagero: són 5,50) al MACBA. Un museu, hòstia tu! I és que sembla que les manis, les performances, les accions, les actuacions fossin ahir... I ja ens les ensenyen en un museu! Un Museu de debó, amb parets molt grans i blanques i sostres molt alts i blancs i noies a la recepció, també altes i blanques... i un munt de segurates (d'aquests alguns més aviat fosquets) amb porres i manilles i uniformes. Mentre m'espero miro la tarja que està a fora de la porta d'entrada i llegeixo el llistat d'esponsors, patrocinadors, patrons... conye hi són tots: des de timofònica a la Capsa passant pel Bilbao Vizcaya i Endesa (la que matxaca maputxes) i el Pujol, el Maragall, sa majestat la reina, els godós ... El meu col·lega es pica i comença a mastegar renecs: és un radical primitiu ell i no entén les subtileses de la política posmoderna. Diu que és una vergonya, que se'ns piken a sobre, que ja ens utilitzen a nosaltres i les nostres lluites i idees per a cobrir ninxols de mercat en un sector d'alta competitivitat com el cultural/artístic. Ens discutim. A mi em sembla fantàstic en canvi que quatre xavals autènticament G-E-N-I-A-L-S utilitzin i manipulin el Macba, els seus experts, els seus amos, els seus directius, els seus consellers, els seus patrocinadors, l'ajuntament i la diputació de Barcelona, la generalitat, totes les institucions catalanes i part de les del mon mundial (i SENSE QUE SE N'ASSEBENTIN) per fer colar un super tope mega missatge revolucionari, per ... com es diu? ah si: visibilitzar les nostres lluites. Sissenyors und senyores: aquesta és una feina autènticament subversiva, la resta són tonteries. Per fi, gràcies a que les sales del Macba s'omplen de les plasmacions de les nostres intel·ligències col·lectives, el poble, les masses, ai no: les moltituds veuràn què s'ha de fer i com s'ha de fer per lluitar contra el capital. Ja era hora. Gràcies Macba!
--	--

>>>pobles
>>>sanitat
>>>sexualitats
>>>un altre mon ...
>>>xarxes

Informació

biblioteca d'info
ca - advertència
ca - contacteu amb
imc-bcn
ca - criteris de
moderació a indymedia
barcelona
ca - qui som?

Media Centers

www.indymedia.org

Projects

print
radio
satellite tv
video

Africa

ambazonia
canarias
estrecho / madaq
nigeria
south africa

Canada

alberta
hamilton
maritimes
montreal
ontario
ottawa
quebec
thunder bay
vancouver
victoria
windsor
winnipeg

East Asia

japan
manila
qc

Europe

alacant
andorra
antwerpen
athens
austria
barcelona
belgium
belgrade
bristol
bulgaria
croatia
cyprus
estrecho / madaq
euskal herria
galiza
germany
grenoble



This work is in the public domain

Comentaris

Re: El MACBA, museu, institució "neutra"?

per Pau

04 mai 2005

respecte a aquest tema recomano seguir les opinions a la reflexió "acabemos con el macba y con el mayday" penjat el dia 04.05 a les 12:15

més enllà d'això afegir un sentiment contradictori, per una banda comparteixo la rabia de veure les luites contra el sistema exposades a les seves vitrines lluents (previ pagament), però una altra banda no puc evitar pensar que els missatges sempre han de poder circular en diferents àmbits, formats i generes.

posaré un exemple: la gran majoria d'accions de protesta als carrers de barcelona busquen que els medis d'informació se'n facin ressó, fet que no exclou la convicció de que aquells medis siguin un instrument del poder. En altres paraules, creiem que ens en podem aprofitar puntualment, que faran que l'acció tingui més presència i que això pot ser positiu.

Vet aquí la meva contradicció: el macba com un difusor/aparador més de les lluites socials o el macba com un mecanisme d'apropiació i domesticació de les lluites anti-sistema.

Re: El MACBA, museu, institució "neutra"?

per gel

05 mai 2005

És curiós que ens empenyem quan les nostres manis són ocultades pel mass media. Per exemple, el fet que el diari el País no informés de la mayday, o que aquest diari sistemàticament estigui amagant la tancada i vaga de fam dels immigrants. El País sí i el macba no...?

Re: El MACBA, museu, institució "neutra"?

per raf

05 mai 2005

El Macba "mitjà de comunicació?". I, per cert, jo trobo que els mitjans de comunicació són tan criticables tant pel que no diuen com pel que si diuen - i com - de les lluites socials

<p>hungary ireland istanbul italy</p> <p>05 mai 2005</p> <p>175708</p> <hr/> <p>utra"?</p> <p>05 mai 2005</p> <p>175816</p> <p>tal em tra la reunio a va pagar mps i pasta n local a la dinero gratis, ual. I despres stat darrera</p> <p>en alguns it canvi zha</p> <p>les mogudes curs. Ara amb : social sino per a alternativa ix?</p> <hr/> <p>utra"?</p> <p>05 mai 2005</p> <p>s</p> <hr/> <p>utra"?</p> <p>05 mai 2005</p>	<p>la plavra liege lille madrid marseille nantes netherlands nice norway oost-vlaanderen paris poland portugal romania russia scotland sverige switzerland thessaloniki united kingdom west vlaanderen</p> <p>Latin America argentina bolivia brasil chiapas chile colombia ecuador mexico peru puerto rico qollasuyu rosario santiago sonora tijuana uruguay valparaiso</p> <p>Oceania adelaide aotearoa brisbane darwin jakarta manila melbourne oceania perth qc sydney</p> <p>South Asia india mumbai</p> <p>United States arizona arkansas atlanta austin baltimore binghamton boston buffalo charlottesville chicago cleveland colorado danbury, ct dc</p>	<p>Re: El MACBA, museu, institució "neutra"?</p> <p>per MACmenu</p> <p>http://barcelona.indymedia.org/newswire/display_any/?/index.php#175909</p> <hr/> <p>Re: El MACBA, museu, institució "neutra"?</p> <p>per ???</p> <p>missatge amagat pel morru??</p> <p>http://barcelona.indymedia.org/newswire/display_any/?/index.php#175909</p> <p>Amagat amb codi "Un altre" (altres) Aixo va començar amb Las Agencias per sepo 04 mai 2005 05:05:47 Aixo va començar amb Las Agencias i el diari esta tot fa sembla que es deia.¿Algú s' enrecorda? El s cartells con del Banc Mundial a bcn, els de dinero gratis,etc. El Macd molts d' aquests cartells.Pijos-activistas-artistas amb te suficient per anar a totes las assembleas i per comprar u placa del sol de Barcelona. D' aquí va sortir la gent del i yomango,etc. amb Marcelo Exposito com a lider intelct els reclaim the streets, madays...El Macba sempre ha e d' aquesta gent amb una relació ambigua d' amor- odi. La realitat es que van cambiar la forma de fer les cosas ambients de bcn, tenen temps per tirar del carro. Aque: sigut bo o dolent? Penso que s' ha ampliat el ventall de gent al voltant de alternatives a bcn a canvi de suavitzar la imatge i el dis tant disseny i musica a les manis es mes facil de digerir Per un altre banda aquesta gent no estan per un canvi : la festa, per ser cool, el pijoart. Pot ser si que la mogud estava anquilosada, pero aquest camí zcap a on condue</p> <hr/> <p>Re: El MACBA, museu, institució "neutra"?</p> <p>per guguel</p> <p>un altre (o el mateix) intent de banalització de les lluite</p> <p>http://www.rtmark.com/torino/lasagencias.html</p> <hr/> <p>Re: El MACBA, museu, institució "neutra"?</p> <p>per a sepo</p>
---	--	---

Figura nº 71: El MACBA museo, institución “neutra”? (Indymedia Barcelona, 2005)

Sigue la polémica

Re: indymedia: mesures d'autodefensa

per **tot**

10 jul 2005

he encontrado un artículo en e-barcelona dónde un tal Jorge Ribalta afirma, más o menos, que indymedia barcelona es un proyecto del Macba

¿Es eso cierto?

<http://www.e-barcelona.org/modules.php?op=modload&name=News&file=article>

Re: indymedia: mesures d'autodefensa

per **un**

10 jul 2005

i no només imc-barcelona

¿No es el Mayday una performance del Macba?

http://barcelona.indymedia.org/newswire/display_any/176040

MACBA: Les amistats perilloses

http://barcelona.indymedia.org/newswire/display_any/187842

El MACBA, museu, institució "neutra"?

http://barcelona.indymedia.org/newswire/display_any/175934

Per què el MACBA banalitza les lluites socials?

http://barcelona.indymedia.org/newswire/display_any/179455

Re: indymedia: mesures d'autodefensa

per **memeoria**

28 jul 2005

De la Acción Directa
como una de las Bellas Artes

<http://www.sindominio.net/fiabrera/memoria.htm>

Re: indymedia: mesures d'autodefensa

per **indygena**

28 jul 2005

las primeras reuniones d imc-barcelona se hicieron en el macba o cccb (no recuerdo pq no estaba). d esa gente no qda nadie. entre la

gente q impulso en su principio imc-bcn estaban las agencias. pero siempre fuimos autonom*s.

yo en la primera asamblea q estuve fue en el espai obert donde nos sumamos mas gente nueva (especialmente techs q hicieron posible la herramienta y q a partir d entonces nos reunimos por separado) mientras q otra gente se descolgaba. al final nos encontramos q, cuando acabamos la herramienta, d la gente q tenia q hacer editorial solo habia cuatro personas y no sabian como utilizarla. eso era justo antes d la cumbre. asi q nos toco hacer d editorial a nosotr*s. en esos dias d la preparacion d la primera anticumbre d bcn, se compartio un espacio cedido por el macba q se llamaba el cuartelillo. esto y unas tarjetas d imc-bcn q se imprimieron d unos fondos d las agencias es lo unico q saco imc-bcn. siempre quisimos ser autonomos y autogestionados. ~~estabamos alli principalmente no imc-bcn se iba a~~

bajar en y ya no uando una a (siempre . creo no l tenemos s trabajos y s. y no tienen sus

amos q no y q momento. d l imc-bcn

[30/index.php](#)

na hay gente q er otro lugar.

namiento.

1sa

28 jul 2005

re y no la gente q ha nc-bcn ni una e pasasen

cn y nunca ha casos

poner en marcha en esa cumbre y nos parecia logico tr comun. despues d la cumbre nos fuimos a otro espacio hemos vuelto a tener relacion con macba o cccb except mesa redonda d indymedias q se realizo alli y una charl damos charlas cuando nos las piden y tenemos tiempo) dejarme nada. con gente d las agencias a nivel persona relacion algun*s. yo personalmente admiro algunos d si como a todo movimiento le encuentro virtudes y defect penseis q tod*s l*s d las agencias son iguales: tambien divergencias y opiniones contrapuestas :)))

ah! y d esa mesa redonda se nos intento pagar. contest diesen el dinero a un*s detened*s d bcn q habia en ese ahi salio este texto consensuado por toda la asamblea c

Acord sobre acceptació de donacions
<http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/1690>

dentro del colectivo hay diferentes posturas sobre el ter macba/cccb: hay qien no quiere nada d nada con ellos y si q esta dispuesta a dar charlas como se dan en cualqi d momento lo llevamos bien.

espero q esto aclare cualquier duda sobre nuestro funcio

Re: indymedia: mesures d'autodefe

per **indygena**

si q fue en ese taller " De la Acción Directa como una de las Bellas Artes" (ya no recordaba el nomt asisti) donde se dinamizo el surgimiento d imc-bcn perc escrito esos articulos no ha pasado por la asamblea d ir sola vez desde q no estamos en el cuartelillo (no es q s mucho cuando estabamos :PPP)

no sabeis cuanta gente va diciendo por ahi q es d imc-b estado en una asamblea jamas. me he encontrado con

graciosisimos como el d estar en una lista y q alguien se presentase asi... o q alguien nos lo ha contado XDDD tod*s sabemos q hay gente q le gusta figurar... o habla sin saber...

mas dudas? venid a colaborar y lo sabreis :PPP

Figura nº 72: Debate en Indymedia donde se observa el rechazo a la forma de protestar impulsada por Las Agencias y también se afirma la contribución de Las Agencias como la fundación de Indymedia Barcelona (Indymedia Barcelona, 2005)

IV.v. V de Vivienda



Figura nº 73 : Octavilla de difusión de la manifestación del lunes 16 de octubre de 2006 en la plaza St. Jaume por el motivo de la cumbre europea de la vivienda (Lamarea, 2006)

Espais Alliberat per la Cultura



Figura nº 74: Imagen de la preparación de las vedetes army, observar el detalle de la etiqueta de Yomango y al fondo una pegatina de Dinero Gratis. Imagen de la okupación del teatro Arnau e imagen de la manifestación por la cultura libre delante del teatro El Molino (Cultura Lliure Flickr, 2006).

IV.vi: Estudio de caso de la segunda fase: Ariadna Pi



Figura nº 75: Una noche en la ópera, acción de Ariadna Pi en el Gran teatro del Liceo (La gallina, 2005).



Figura nº 76: Fiesta de pijamas en la tienda Ikea organizada por Ariadna Pi (foto Quim Roser, Tramullas, 2006)

SITUACIONS BARCELONA

050

SELECCIÓ A CÀRREC DE / SELECCIÓN A CARGO DE: JOANI ALCARAZ, BELÉN IRANZO, ELI MERCADO, ROMINA VIGGIANO
2007-2008



Situacions Barcelona

Las dinámicas urbanísticas y políticas que afectan a la ciudad de Barcelona en estos últimos años, han sido replicadas por la ciudadanía con insistencia mediante numerosas acciones reivindicativas. La marginación de comunidades inmigrantes, los procesos de reurbanización en barrios de la ciudad, la escasez de vivienda, las disposiciones municipales sobre los usos del espacio público, la amnesia respecto a la historia local o la hipocresía que ha sustentado grandes eventos oficiales, todo ello ha sido respondido mediante la articulación de plataformas de respuesta y la ocupación de espacios. Para dar cuenta de estas situaciones de resistencia, hemos compilado una serie de documentales registrados por sus propios protagonistas sin modificar en absoluto su punto de vista.



EL ENCIERRO EN LA IGLESIA DEL PI
Rabia Williams, 2004, 36'

EL FORAT DE LA VERGONYA
José María V. Peña, 2004, 75'

PATEREM EL FÒRUM
Un treball col·lectiu amb càmeres independents en Okupem les Ones
2004, 25'

LA CIUDAD DE LOS OTROS
Eva Sastre Forest., 2006, 20'

NO AL PLA CAUFEC
Plataforma popular contra el Pla Caufec
2006, 87'

CAN MASDEU
Jorgelina Barrera, 2006, 73"

LA LLUITA PER L'ESPAI URBÀ
Jacobo Sucari, 2006, 60'

ACCIONS ARIADNA PI
Isidor Fernández, 2006-2007, 9' / 2' 37" / 7' 38"

ARTE BASTARDO
Salah Malouli i Iosu del Moral, 2007, 17'

Consultable en el Centro de Documentación de la exposición

Figura nº 76: Captura de pantalla de Situacions Barcelona en la página electrónica del proyecto Pos-i City comisariado por Martí Perán (ciutatsocasionals, s.f.)