

Introducción general al trabajo colectivo en el arte moderno

Alan Moore

trad. Lila Pagola

**Artículo presentado en la exhibición
“Masa crítica” Smart Museum,
Universidad de Chicago, Abril 2002**

El arte comienza a partir de grupos. Lo colectivo es la base de la producción artística. Ciertas formas especiales de relaciones sociales son el terreno en el cual los artistas están arraigados. De este terreno brotan las flores del arte, luego son cortadas, y llevadas a los floreros en arreglos como aquellos que vemos en grandes jarrones en la entrada del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. Allí pueden ser interpretadas como emblemas, como un lenguaje de flores, hablando universalmente, a todos y cada uno de nosotros, por encima y más allá de sus orígenes.

Lo colectivo en el arte occidental está vinculado originalmente a la estructura de taller de la producción de arte y artesanía, arraigado también a las rutinas de enseñanza de la academia de arte. Es también producido por la economía de pobreza del artista. El tiempo, el espacio, los materiales, las ideas y las oportunidades generan las condiciones dentro de las

cuales el arte puede ser producido. Nada de esto se compra o se paga. Los artistas reciben y dan regalos en continuas transacciones e intercambios. Esta red de trueques no monetarios es el campo social de lo colectivo.

El (A)рте con mayúsculas no es visto usualmente como resultado de procesos colectivos, sino mas bien como el producto de un individuo, una “mano”. La obra de arte organiza las inversiones de capital en grandes colecciones, y estas inversiones organizan instituciones e historias. Colectivos como los presentados en la muestra “Masa crítica” no realizan usualmente productos de este tipo. Ellos producen cambios.

Lo colectivo está ciertamente presente en todas las industrias intelectuales. En el trabajo intelectual de la publicidad y el entretenimiento, la producción comienza con el “equipo creativo”. La producción colectiva domina cuando lo que importa es la seguridad, repetibilidad, y una realización artesanal admirable. En la antigua Roma, el artista individual era un trabajador anónimo en un taller. La producción colectiva apoyó los egos militares que mantuvieron el imperio. Hoy la producción cultural colectiva reproduce los hábitos de una sociedad bajo reglas corporativas.

Los grupos que trabajan para presentar productos culturales para el gusto popular – segmentados naturalmente por género, edad e ingresos – son los colectivos de la producción cultural de la actualidad. Lo que los colectivos muestran en esta exhibición es el gemelo maldito de la industria cultural. Es su imagen especular - una colectividad dialéctica que valora la creatividad y la crítica, y el proceso por sobre el producto. Estos colectivos no sirven comida fácil de digerir. Nos inspiran hacia aquello que es posible, y hacen propaganda por otro mundo. A través de este trabajo grupal, los artistas están reafirmando y reinventando un rol público y social del arte. La industria no se preocupa por eso, y ese rol está incumplido en la producción de objetos para decoración y contemplación.

Segundo Simposio Prácticas de comunicación emergentes en la cultura digital

En la historia del arte, los colectivos han surgido cuando fueron necesarios. Los artistas se asocian continuamente como parte de su trabajo, y los grupos se forman en respuesta a condiciones específicas, cuando hay algo particular que hacer. Los artistas han usado mucho los grupos para lograr cierta influencia en el mundo del arte dominado por funcionarios que dirigen instituciones y mercados orientados por coleccionistas y administradores. Los artistas se organizan para mejorar situaciones difíciles, especialmente para la exhibición de obra – para hacer llegar su arte al público.

Buscando modelos y modos de agrupación artística, debemos examinar de arriba abajo la historia del arte – en los talleres (la estructura de la producción en sí misma), la educación, los mercados, los museos y las asociaciones.

Este eje de investigación histórica arranca desde la Revolución Francesa en adelante, con la reorganización de la gran maquinaria de la Academia Real de Francia bajo Jacques-Louis David para ponerla al servicio de los fines republicanos en lugar de los monárquicos. Entre estos nuevos fines estaban grandes festivales cívicos, mucho más imponentes que las simples procesiones cívicas escenificadas en las calles de la ciudad de la nueva confederación americana, que consistían de plataformas decoradas por los grupos comerciales. Los estudiantes de David, los “Barbu” o los barbudos, vivían un ideal neoclásico, y tenían buena reputación con sus inicios públicamente conocidos en esa especial comunidad auto-segregada de creativos llamada Bohemia: aunque su nombre proviene de un país que envió sus refugiados al oeste, la Bohemia era imaginaria.

Si eras romántico, era la Isla de Cythera para las musas y sus sirvientes, siempre presente e invisibles, un estado mental alcanzado por la evasión. Si eras un realista, la Bohemia era la *exurbia* de un inmenso aparato de producción cultural. Para un cínico, es un suburbio marginal para derrochadores y perdidos. La Bohemia vió

muchos inmigrantes espirituales a lo largo del siglo XIX y después. Fue la primera nación global de artistas, y un continuo contrapunto sin reglas de la academia oficial. Casi desde su inicio el estilo bohemio fue comprado y vendido como un ideal de diversión y vida artística. En nuestro tiempo, este mito burgués juega un papel clave en la motivación de los jóvenes para aspirar a la clase media en los barrios trabajadores de la ciudad.

En su auge, los bohemios resistieron la naturaleza cambiante del trabajo bajo el capitalismo industrial. Naturalmente, la vida era dura sin salarios, como las historias de Henri Murger de dura vida y profunda tristeza recordando París. Pero el encanto de la bohemia fue aquel de un lugar que reconoce “el derecho a ser vago” de Paul Lafargue.

La sociedad alternativa en el siglo XIX no estaba sólo en la calle Grub. En los Estados Unidos, con su tierra barata, aparecieron comunidades, que hoy son llamadas “comunidades intencionales”, muchas de ellas fundadas por socialistas inspirados en la filosofía natural de Rousseau y los sistemas psicosociales de Fourier. Otros fundadores eran cristianos milenarios y religiosos transcendentales. Muchas de estas comunidades, - la más famosa de ellas, Los Shakers- hacían muebles y objetos decorativos, y “regalos” pintados del Espíritu Santo. Los seguidores de Fourier de la falange de Nueva Jersey comían en una cafetería decorada con murales, quizás como la de “*En el tiempo de armonía*” (*Au temps d'harmonie*) de 1894, del anarquista Paul Signac.

El crecimiento fabril y la disciplina del trabajo que demandaba destruyeron la granja y el taller del artesano por igual, y como desaparecieron ambos fueron idealizados. Quizás la respuesta colectiva más perdurable al capitalismo del siglo XIX entre artistas fue la de William Morris y el movimiento Arts & Crafts que el inspiró. Morris tomó las palabras de Jhon Ruskin, un inglés hijo de un eclesiástico, al pie de la letra. Los productos del trabajo industrial reflejaban un gusto lamentablemente

Segundo Simposio Prácticas de comunicación emergentes en la cultura digital

degradado, un signo externo de la debilidad moral de un pueblo.

La prédica de Ruskin movilizó a William Morris a resistir el capitalismo industrial mediante la palabra y los hechos. Cambió el negocio artesanal para arte y diseño en un complejo taller rural a través del cual circulaba un flujo continuo. Aunque Ruskin era un monárquico y Morris un socialista, ambos idealizaron la Edad Media como un momento de cohesión social colectiva. Para Ruskin, la creatividad individual brilló en la construcción de las catedrales donde cada detalle irregular mostró la mano reverente del trabajador. El historiador americano Henry Adams imaginó la separación que afligía a Ruskin como una disputa para adherentes entre religión y tecnología simbolizada por la Virgen y el dínamo, la nueva máquina gigante que él había visto en la exposición Americana centenaria de 1876.

Junto con la Bohemia, el movimiento *Arts and Crafts* fue parte de una revuelta contra la redefinición del trabajo. La mayor parte del trabajo en la era industrial no era creativo, frecuentemente estaba dirigido a la realización de mercaderías cada vez más baratas en talleres automatizados, donde en la formulación de Marx, la máquina manejaba al trabajador.

A esa altura el movimiento *Arts and Crafts* estaba compuesto de cientos de talleres, asociaciones y lugares de exhibición en el mundo de habla inglesa. A pesar del perfil público de Morris como un socialista, sus voceros eran muy frecuentemente metafísicos y moralistas, no materialistas y organizadores.

El movimiento *Arts and Crafts* rápidamente viró hacia la producción de lujo. Lo que mucha gente pudiente deseaba, y continúa deseando, eran signos que hablaran en contra de la base material de su sociedad. Elegantes signos de resistencia al orden industrial se volvieron populares, y así permanecen actualmente. Se unen, como se puede observar en los muebles estilo *Stickley*¹, en la identificación con otros

¹ **Gustav Stickley** creó los primeros muebles verdaderamente americanos, conocidos a lo largo del mundo como **Craftsman**. Un trabajador incansable y dedicado,

momentos de resistencia colectiva, como el levantamiento americano de 1776 contra el orden colonial. Las realidades industriales y políticas fueron moderadas dentro del almacén burgués a través de la exhibición en las vidrieras de productos de trabajo arcaico.

Incluso antes de que Morris fuera famoso en Inglaterra, lo revolucionario y lo colectivo fueron fusionados en la memoria histórica e intelectual con la ascensión y caída de la Comuna de París de 1870-1. Emulando a David, el pintor realista Gustave Courbet dirigió un corto pero exhaustivo intento de cambiar la estructura de las instituciones del arte francés, a través de una asociación de artistas auto-administrada y democrática. Mientras que Courbet fuera juzgado más tarde por la destrucción de la Columna Vendôme – la Federación de los artistas creada por él- trabajó sobre todo en la defensa de los tesoros de París del sitio prusiano y de los oficiales del Imperio que huían.

Subsecuentemente artistas y críticos anarquistas - Pissarro, Signac and Feneon, entre otros – rompieron con el completo control que ejercía la exhibición oficial en París, a través de grandes convocatorias regulares a artistas para popularizar el arte de avanzada. Estas fueron el tipo de muestras que construyeron los nombres de los impresionistas. El salón de Otoño de París devino como resultado, un modelo para los artistas de New York quienes iniciaron la *Sociedad de Artistas Independientes* para montar exhibiciones anuales, de las que la más famosa fue el Armory Show de 1913. El grupo fue encabezado por el socialista Jhon Sloan, e incluía entre sus directores a Marcel Duchamp.

El propio grupo Dada de Duchamp en Nueva York manejó el infame asunto de la “Fuente”² en el “Gran Show” en la Sociedad de artistas independientes (SIA) en 1917. Un

Stickley logró su éxito en los primeros años de 1900 como el líder de **Movimiento Arts & Crafts en America**. N. de la T., extraído y traducido de <http://anc.gray-cells.com>

² Se refiere al mingitorio enviado por Duchamp en 1917 a esta exposición.

Segundo Simposio Prácticas de comunicación emergentes en la cultura digital

urinario remitido por un artista Dada de Philadelphia y firmado "R. Mutt" fue rechazado de esta muestra supuestamente abierta. La revista Dada *Blindman* defendió enérgicamente la obra y la apertura de otros artistas hacia la vanguardia se convirtió en tema de discusión. Tiempo después el incidente generó el tipo de publicidad "ruidosa y exagerada" que los Dadas buscaban ávidamente.

Los Dadas fueron grandes de la asociación. Desde los salones de Nueva York a su club nocturno y galería en Zurich, y desde ahí al Club Dada multipropósito en Berlín, el movimiento desarrolló escalas en las formas de colectividad artística. Johannes Baader, artista dada de Berlín, urgió a los miembros del Club a usar el "*instituto grafológico Dada, el departamento medicinal Dada, la agencia de detectives Dada, el departamento de publicidad, la oficina central para el bienestar de hombres y mujeres, y la escuela dada para la renovación de las relaciones psicoterapéuticas del día a día entre adultos y niños....*" (Richard Huelsenbeck, ed., *The Dada Almanac* con ensayo y agregado sobre el desarrollo alemán de Malcolm Green, Atlas Arkhive of the Avant-Garde, London, 1998)

Dada no fue solo anti-arte sino anti-instituciones del arte. Su exhaustiva crítica de la sociedad es normalmente explicada en las clases de historia del arte como un repertorio de técnicas –collage, procedimientos al azar, sonido e imagen desvinculados del lenguaje. El nihilismo dada entonces da lugar al programático Surrealismo, el cual bajo el fuerte liderazgo de Breton, buscó acicalar el comunismo con libido y sueños.

En su primer proyecto el grupo fundó una especie de instituto, la Oficina de Investigación surrealista o la "Centrale Surréaliste". Esta oficina funcionaba de un modo colectivo derivado de los procedimientos de institutos científicos, investigando el habla durante el estado de trance.

Las más profundas instancias de colectividad modernistas tuvieron lugar en Rusia. Después de la revolución bolchevique de 1917, los artistas de vanguardia del movimiento futurista encaminaron las viejas

academias de los zares, y se hicieron cargo de las instituciones de arte de la nación y las reformatearon tan completamente como David había hecho en Francia más de un siglo atrás. Esta revolución fue llamativa no sólo por la rigurosa exploración formal, como aquella de la muestra "Año cero" de Malevich, sino por la fuerte participación de mujeres, que escaseaba en otras vanguardias europeas. Los artistas soviéticos, tanto maestros como estudiantes, investigaron y produjeron en todos los medios; maestros y estudiantes se trasladaron luego a las fábricas para empezar la fase constructivista de la obra, rediseñando todos los bienes de consumo. A pesar de que Lenin le dió la espalda a esta vanguardia en 1928, y Stalin restableció el realismo socialista figurativo y la forma arquitectónica conservadora mediante comandos represivos, destituciones y encarcelamientos, el modelo colectivo socialista fue lejos a pesar del fracaso por traición de esta vanguardia.

Inspiró artistas en China y en las naciones africanas recientemente independendizadas, y permaneció vivo en Europa durante la Guerra Fría, incluso protegiendo la red de artistas que realizaban obra no permitida oficialmente bajo regímenes comunistas.

La Bauhaus, el gran modelo de educación artística modernista, tiene raíces en las ideologías de Art & Crafts hasta el movimiento Art Nouveau. La escuela comenzó su instrucción con un curso diseñado por el místico espiritualista Johannes Itten. A pesar ser un místico, el *Itten Vorkors* (curso) estaba marcado por el método científico formalista y un exhaustivo entrenamiento material. Más que reverenciar la mano, la Bauhaus buscó asociarla con esclarecidos propietarios de fábricas. Mientras la estructura de trabajo en la escuela era jerárquica, esto explícitamente reafirmaba el viejo orden de producción artística en la figura del maestro y el aprendiz. La expectativa del estudiante acerca de que el aprendiz se volvería maestro refleja un sistema ordenando de producción cultural en sus condiciones reales, esto es, en las condiciones que aseguran su reproducción. Esta certeza no

Segundo Simposio Prácticas de comunicación emergentes en la cultura digital

dicha reemplaza la espera por los sueños de fama de todo artista, la naturaleza “a todo o nada” de la publicidad y la fama que lleva al público a mirar a los artistas como marcas registradas. Es el sólido asiento del contrato social entre los artistas y la base para la formación fluida de colectivos: el talento, desarrollado por la práctica y la habilidad, traerá reconocimiento a lo largo de una vida de trabajo.

Las instituciones de arte americanas crecieron ampliamente a partir de la iniciativa de artistas dado que el estado era un mecenas irregular, como mucho. Las academias de arte y las escuelas, como aquellas en Nueva York (tales como la Academia Nacional de Diseño en el siglo XIX y la Liga de Estudiantes de Arte en los primeros años del siglo XX), fueron fundadas y guiadas fundamentalmente por artistas.

El *Beaux Art revival* del Renacimiento Americano, y la construcción *Gilded Age* (Era dorada) alentada por el movimiento *City Beautiful* significó trabajo regular para artistas en la ejecución de esquemas decorativos a lo largo de líneas tradicionales. Los artistas formaron asociaciones profesionales de acuerdo a estas destrezas.

Durante los años 20 equipos de artistas que estaban realizando diseños de los maestros del movimiento muralista mexicano cubrieron los nuevos edificios públicos pos-revolucionarios con visiones de grandeza pre-colonial y un futuro socialista para los campesinos y trabajadores iletrados. Programas educativos como los *Estudios al aire libre* (Open Air Studios) y los nuevos museos a lo largo de México estimularon la creatividad de la gente hacia los intereses de la construcción nacional.

Los artistas americanos se agruparon alrededor de las uniones comerciales para presionar al gobierno por mejoras en la crisis económica del 30 del mismo modo que la Unión de artistas (Artists Union) representó a los de su generación en el *Proyecto Federal de artes*. Otros grupos, como la red

nacional de *Clubs Jhon Reed*³ enseñaba y exhibía, en preparación para la revolución que muchas personas pensaban inevitable. Cuando la estrategia del Soviet ruso cambió de la construcción de *Proletkult* o *Cultura Proletaria* a la construcción del Frente Popular contra el fascismo, se formó el congreso de artistas americanos, compuesto de artistas de “renombre”.

Complejas y continuas discusiones sobre lo que el arte debía ser y hacer tuvieron lugar en estos grupos, en situaciones sociales extremas de depresión económica y fascismo belicista, tanto como cuestiones acerca del apoyo del gobierno a las artes y su política exterior.

Los últimos 30s acabaron en trauma para la izquierda cultural americana –del cual siendo niño fui testigo en las frecuentes cóleras verbales retrospectivas de mi madre, una socialista juvenil alguna vez, viendo el declinar de las oportunidades progresistas democráticas en manos de estalinistas inclinados a controlar cada grupo como un frente del partido.

Los años de miedo y desprecio que envenenaron a la izquierda son mejor evocados por mí en la figura de León Trotsky. Condenado en ausencia en los seudo juicios de Moscú, y exiliado en México, con Diego Rivera y Frida Kahlo entreteniéndolo, mientras el artista David Siqueiros ayudaba al Partido arreglando un intento de asesinato (no está claro si él arregló el intento exitoso, a pesar de que ha sido acusado de ello).

Pero este fue un pequeño trauma comparado a los miles de personas y soldados asesinados en la Comuna de París, y simplemente enojoso frente a los millones que el fascismo asesinó. (En una inversión obscena de lo colectivo, un buen número murió en Terezin, el campo de trabajo para artistas). Aun así, las más

³ Llamados así por el incisivo periodista y activista radical [John Reed](#), estos clubes de corta vida estaban alineados con el Partido Comunista de USA (CPUSA) e intentaron principalmente alentar a los jóvenes talentos de izquierda. N. de la T., extraído y traducido de

<http://home.gwu.edu/~cuff/wright/organizations/johnreedclub.html>

Segundo Simposio Prácticas de comunicación emergentes en la cultura digital

furiosas divisiones de los 30s hicieron a la vieja izquierda vieja de los EEUU, parálitica e incapaz, en el mundo bipolar después de la Segunda Guerra Mundial.

Cuando surgieron los levantamientos populares de 1968 fue simultáneamente desconcertante para los gobiernos del Este y del Oeste paralizados en la Guerra Fría. El gran levantamiento casi sin derramamiento de sangre descrito por Daniel Cohn-Bendit en su libro *Comunismo Obsoleto y el Ala Izquierda alternativa* tenía su contraparte en la Primavera de Praga de ese mismo año. El alzamiento de París fue dominado por De Gaulle, y la revuelta de Praga por Krushchev. En un sentido, entonces, ambas vanguardias de preguerra –una abortada por los comunistas, la otra por los fascistas– fueron reconvocadas en levantamientos populares.

Después de la Segunda Guerra Mundial, hubo un resurgimiento de colectividad entre los artistas en Europa, como grupos transnacionales formados en varios países para reinventar la vanguardia. Estas formaciones incluían los pintores neo-expresionistas CoBrA, poetas concretos de la Letrista Internacional, teóricos anarco-comunistas de la Situacionista Internacional, la Bauhaus Imaginista y el Accionismo Vienés. Estos grupos de artistas, poetas, arquitectos, realizadores audiovisuales y teóricos retomaron el legado de los Surrealistas y ejecutaron numerosos proyectos colaborativos. El surrealismo mismo, un movimiento ampliamente visto como decrepito en sus últimas fases, se tornó sin embargo muy útil para los artistas pos-coloniales y las mujeres.

En esta “fiesta” de la neovanguardia colectivizada, *Fluxus* siguió a Dada. Otros artistas formaron colectivos que emularon el ejemplo constructivista, tales como aquellos de Latinoamérica. Algunos de esos grupos, como *Zero* en Europa, se volvieron formas tecnológicas del arte –cinéticos, electrónicos, basados en sistemas así como primeros trabajos con computadoras. Los colectivos en USA, como *USCO* y *Pulsa* hacían obra que equiparaba la investigación y los intereses de desarrollo de la industria avanzada, el gobierno y la academia.

Los eventos de Mayo en París, 1968, eran pintorescos, y llamaron la atención pública en el Oeste. El espectáculo de la vida burguesa como estaba descrita por el teórico del Situacionismo Guy Debord, había sido interrumpido por un evento masivo, un levantamiento de multitudes –estudiantes juntos con trabajadores, y aquellos jóvenes hippies sin trabajo o casi, que los europeos del norte llamaron “Provo”.

En París, los artistas corrieron a la escuela nacional de bellas artes para instalar un *Atelier Populaire* (Taller Popular), el cual se hizo cargo de la realización de 300.000 posters callejeros, y los mensajes de los Situacionistas fueron llevados a la calle en la forma de provocativos graffitis por los “Enragés” –los enfurecidos.

Pero el evento que probablemente llamó más la atención de la mayoría de los colectivos en América fue la Revolución Cubana de 1959. El nuevo gobierno se dedicó a reconstruir su sociedad de esa banda de mafiosos inaugurando un paraíso para la gente en cuanto a oportunidades de educación y cultura.

La victoria de Fidel Castro inspiró a artistas a lo largo de América Latina, y el surgimiento casi simultáneo del movimiento de Derechos Civiles de Estados Unidos para poner término al apartheid sureño, llamó la atención de los artistas a lo largo de este país.

La opresión es el laboratorio de lo colectivo, y en los ghettos de las ciudades de EEUU, *Black Panthers*, *Young Lords* y *Brown Berets* formaron colectivos militantes políticos revolucionarios que incluían a muchos delincuentes juveniles. Los artistas de color respondían a este nacionalismo de base amplia organizando la formación de sociedades para exhibición, colectivos muralistas y centros para llevar adelante la educación cultural. La revolución Cultural de Mao en China, en 1968 alentó estos movimientos e introdujo nuevas técnicas en el repertorio de los métodos colectivos, especialmente el desarrollo de conciencia en los grupos, lo cual se convirtió en una herramienta clave del movimiento feminista. Mucha de esta colectividad cultural surgió a la vista pública en Nueva York con la

Segundo Simposio Prácticas de comunicación emergentes en la cultura digital

fundación de la “*Art Workers Coalition*” (Coalición de trabajadores de arte) en 1969. Este grupo comenzó con una espectacular acción de protesta en el Museo de Arte Moderno que fue seguida muy de cerca por el *New York Times*, *Village Voice* y el *East Village Other*. La AWC era una organización de artistas democráticamente abierta y anti-jerárquica. Planificaron una agenda para transformar el mundo del arte y presionar a los museos a cambiar. Las demandas del grupo estaban asentadas en el problema de los derechos civiles – iguales oportunidades de exhibición para los artistas de color y para las mujeres y derechos legales mas abarcativos para todos los artistas. Esta agenda de reformas fue sintetizada, refinada y hasta delirada durante las “audiencias públicas” en las que artistas y críticos hablaban.

La Coalición de Trabajadores del Arte comenzó por “tecnó-artistas” cosmopolitas e incluía a críticos, artistas conceptuales y minimal, pintores y escultores. “*Destruction artists*” comprometidos con la calle formaron el Guerrilla Art Action Group, como una fracción dentro de la AWC.

La coalición de trabajadores del arte fue un crisol para el cambio institucional dentro del mundo del arte. Como una “gran rueda de hilado”, como Jon Hendricks la llamó, la AWC generó y recicló otros grupos de artistas. Estos incluían la Banda de artistas de Puerto Rico, quienes fundaron el Museo del Barrio y el grupo de feministas llamadas *Ad Hoc Women* (Mujeres Ad Hoc) las cuales golpearon sobre el Museo Whitney. Faith Ringgold recuerda la escena durante la reunión en el espacio Museo de la coalición:

“había esta especie de gran espacio-loft y ... todos los artistas se sentaban alrededor en un círculo y tu traías volantes de lo que fuera tu “cosa” ... para averiguar que estaba pasando realmente en el mundo del arte, tenías que ir ... allá en la reunión de la AWC y ver que estaba pasando, todo el mundo venía. Quiero decir, los famosos y los demás todos mezclados.” (Archives of American Art, entrevista con Faith Ringgold por Cynthia Nadelman, Septiembre 6-Octubre 18, 1989.)

La AWC marcó el comienzo de una larga

serie de grupos colectivos de artistas en Nueva York. Estos incluían grupos de producción, organizaciones políticas, innumerables espacios de exhibición y organización de servicios, y combinaciones híbridas de todo esto. Otra vez, a pesar de que yo solo estudié en Nueva York, este movimiento fue nacional e internacional, aun así, como se desarrolló todavía no está claro. La Art Workers Coalition en sí misma se dividió en los primeros años de la década del 70. Un gran sector fue absorbido por el movimiento antibelicista y pronto dejó de existir, mientras que otro grupo se autodenominó *Art Workers Community* (comunidad de trabajadores del arte). Esta fracción de la AWC persistió por muchos años como una organización de servicio brindando seguros de salud, una asociación de crédito y editando *Art Workers News*. La principal construcción colectiva de los artistas de la ciudad de Nueva York en los 60 y 70 sin embargo, fue la comunidad de los suburbios en el Soho. Soho fue creado del decadente distrito fabril, un área parcelada para renovación urbana – esto es, demolición y reconstrucción. La autopista que atravesaba la ciudad que el planificador Robert Moses había visionado fue tenazmente resistida por las coaliciones barriales que incluían a muchos artistas. Los artistas de Fluxus jugaron un rol clave en el proceso de ocupación y salvación del SOHO a través del emigrado lituano George Maciunas. Maciunas fue el *chef d’ecole* de Fluxus, inspirado por *Lef*, el ultra-revolucionario grupo de constructivistas rusos. Maciunas tenía un “Fluxshop” donde vendía los múltiples firmados de los artistas del grupo. También comenzó a organizar cooperativas para que sus compatriotas vivieran en espacios grandes y baratos del distrito marginal del Soho. Entre 1966 y 1975 hizo 15 de estos –sin registrarlos legalmente, lo cual hipotecaba el capital y agregaba grandes costos a la cooperativa. Por algún tiempo, Maciunas vivió ocultándose de un abogado del estado en el subsuelo de los Archivos de Películas de Antología.

El grupo *Anarchitecture* en la Calle Greene 112 expresaba más claramente el espíritu

Segundo Simposio Prácticas de comunicación emergentes en la cultura digital

colectivo de aquel modelo de espacio de artistas. *Anarchitecture* incluía artistas (la mayoría escultores), músicos y bailarines, la mayoría activos, entre ellos el último Gordon Matta-Clark. En su propia escultura, Matta-Clark confiaba a la colectividad la construcción de un equipo de trabajo.

Los espacios de exhibición abiertos por artistas en la comunidad del Soho fueron rápidamente institucionalizados por el Estado y recursos federales. Se volvieron los actuales espacios alternativos semi-institucionales para la exhibición de arte contemporáneo.

El grupo inglés *Arte&Lenguaje* de artistas conceptuales comenzó a reunirse en Nueva York a mediados de los 70s. Inauguraron una crítica colaborativa sostenida del criticismo del arte formalista y la estructura del mercado del arte y las instituciones. Con la organización del grupo Artists Meeting for Cultural Change (encuentro de artistas para el cambio cultural), el proceso de discusión y crítica de *Art&Language* fue traído a un público de artistas y activistas. Revistas como *The Fox*, *Red Herring* y the *Anti-Catalog* reflejan este momento.

Proyectos colaborativos, la organización de artistas en la que yo estuve involucrado, se formó durante el movimiento de música Punk, y así sus primeras muestras del grupo fueron percibidas por los críticos, como “arte punk- arte de tres cuerdas que cualquiera puede tocar”. Más que el punto sobre el estilo fueron las estructuras de colectividad que demostraba el grupo – el grupo de rock and roll, y el equipo de realización de cine. Muchos en el primer *Colab* eran realizadores cinematográficos, inspirados por Warhol quien comenzó una Fábrica para aventajar a Claes Oldenburg que solo tenía un almacén. La “facción glamorosa” de *Colab* como los llamábamos, admiraban la apropiación corporativa de Warhol de la vida bohemia de droga y travesti. Otros en el grupo fueron más legales. Mis amigos admiraban *Fashion Moda*, el espacio de arte del Bronx Sur que llevó el arte del graffiti de la cultura hip-hop emergente a la vanguardia del centro de la ciudad. Empezamos *ABC No Rio* en el Lower East Side en emulación de Fashion Moda, entonces el lugar pasó por sucesivas

administraciones hasta hoy, que es realmente eso que quijotesicamente visionamos en 1980 – un espacio anarquista libre, llevado por un colectivo con ligaduras cercanas al grupo de publicistas *Autonomea*.

Colab es recordado en la historia del arte por la Muestra de Times Square, una inesperadamente popular exhibición de obras socialmente implicadas, accesibles a todo el mundo, realizada en una erótica ex casa de masajes. Pero más influyente en ese tiempo fue la repetición exhibicionista con exagerados movimientos mediáticos internacionales llamada *New York New Wave at P.S. 1*. El curador Diego Cortez esencialmente hizo a *Colab* lo que la industria de la música hizo al Punk cuando Sire Records lo apodó *New Wave* – él ganó la escena de tal modo que sus productos fueran aptos para el consumo del mercado.

Los 80s fueron una suerte de época dorada de los grupos artísticos. Emergieron genuinos colectivos de producción (así se auto-describían), grupos que hicieron de su coherencia un punto de principio y propósito, y en el proceso redefinieron ampliamente los modelos de colectividad artística. Con el surgimiento de gobiernos conservadores bajo Ronald Reagan y Margaret Thatcher, la izquierda fue a la defensiva.

Documentación y distribución de arte político (Political Art Documentation and Distribution (PADD)) en Nueva York se tornó rápidamente un recurso de organización y archivo para una red de grupos en los Estados Unidos que trabajaron bajo el lema de la democracia cultural. Hoy estos archivos están en la biblioteca del Museum of Modern Art. PADD produjo obra también, conferencias regulares y discusiones, performances y proyectos. Entre estos estaba *Not for Sale*, publicitando en las calles de la ciudad contra el aburguesamiento del *Lower East Side*, que entonces estaba empezando a conocerse como East Village. Trabajaban frecuentemente en conjunto con el *Group Material* en esfuerzos organizativos de base cultural más amplia como la *Llamada de artistas contra la Intervención de Estados*

Segundo Simposio Prácticas de comunicación emergentes en la cultura digital

Unidos en América Central.

La resistencia a la agenda de la Nueva Derecha se volvió urgente cuando la epidemia de SIDA se convirtió en una crisis de derechos civiles para los homosexuales en problemas de estricta supervivencia. *ACT-UP* (Coalición SIDA para Sentir Poder) incluía numerosas células de acción de artistas, colectivos que hicieron gráficos y video para el problema del SIDA. Una de estas, *Gran Furia*, fue llamada así por el modelo favorito de auto que el Departamento de Policía de Nueva York usaba para trabajos secretos. Estos grupos usaban las instituciones de arte como una base para llevar mensaje al público. Trabajaron como agencias de publicidad para su causa, sentando la base para producción cultural colectiva mas sofisticada en función del servicio social. También durante los tempranos 90s, *RepoHistory* evolucionó de *PADD* para convertirse en un colectivo de arte público específicamente preocupado por la recuperación artística de pasados perdidos. Su proyecto señal, marcando sitios de conflictos pasados como la ubicación de viejos lugares de remates de esclavos de Nueva York, fueron importantes en ayudar a volver públicas ciertas representaciones históricas hacia una reflexión sobre el pasado a veces incómodo de esta nación. Este recorrido debe sonar a algo sospechosamente parecido al programa de un curso. Tal no fue mi intención. Aunque haya parecido avanzar en el sentido de muchos relevamientos de este tipo de cursos, nos hemos quedado sin tiempo discutiendo mucho de los últimos 30 años, y nada de los últimos 10. Este es un período de notable crecimiento y diferenciación de las colectividades de artistas - *Group Material*, *Guerrilla Girls*, *Border Arts Workshop*, *RTMark*, *Etoy*, *Rhizome* sólo para nombrar unos pocos -, el tema que he señalado para desarrollar aquí, y espero me puedan perdonar por haberlo descuidado. Si todavía piensan que los he defraudado, lean a Lucy Lippard sobre los 80s y 90s. Ella ha escrito sobre la obra de estos grupos, a partir de que ella misma fuera una figura central a muchos de ellos. Diré de modo general acerca de este

período que los artistas construyeron sus organizaciones y colectivos en el espacio entre dos jefes – los movimientos progresistas y las instituciones del arte. Los progresistas están preocupados por la paz, la justicia social y la democracia económica, el destino de los oprimidos que no tienen poder ni voz. El arte es lindo, pero no podemos comer rosas. Las instituciones artísticas cuidan de mantener un legado cultural validado por consenso –esto es, montando espectaculares y exitosas exhibiciones. Están también expandiendo concienzudamente la sociedad civil de la democracia liberal, a partir de que las élites también necesitan visiones de posibilidad.

El espacio entre la calle y el museo ha sido siempre angosto, y frecuentemente se desvanece. Justo ahora este espacio parece estarse extendiendo, como un movimiento de gente que surge en todo el mundo para oponerse a los excesos de las reglas corporativas de la globalización. Una parte muy visible de este movimiento usa tácticas derivadas de los Situacionistas, Provos, Diggers y Hippies de los 60s y, a través de la web, este movimiento es visible incluso para sí mismo como nunca antes. Entonces dos de las precondiciones de colectividad artística activista exitosa están en posición: nuevas tecnologías de comunicación que favorecen el trabajo en grupo y un movimiento social en expansión. Aun así las fuerzas de la reacción están levantándose. La empresa de la guerra es estimulante tanto para los más pobres como para los más ricos; así como los desempleados corren a enlistarse en el ejército, las industrias extractoras jubilosamente escarban la antigüedad maloliente hecha sopa con los huesos de Gaia. Y ahora un comentario mío al margen, para Daniel Cohn-Bendit del 68 quien hoy es un Verde y miembro del Parlamento Alemán – es una clara cuestión de supervivencia decrecer el consumo humano, y movernos hacia una economía de conservación basada en biorregiones. Lo que se interpone con esto es precisamente el capital global – la monetización de cada recurso que presenta un modelo distorsionado del

Segundo Simposio Prácticas de comunicación emergentes en la cultura digital

proyecto humano. El arte como lo que es, imagina posibilidades alternativas, y los artistas como lo que son, hacen obra; y viviendo sus vidas fuera de una economía estrictamente monetizada pueden proveer guías hacia este mundo mejor.

Para volver a los encantadores arreglos de flores en el Museo Metropolitano con los que empecé, los colectivos de artistas no hacen tanto las flores como el suelo mismo. Y el suelo no se ve usualmente en el museo. Los colectivos no aportan cantidades generosas de las cosas con las que nos deleitamos allí, los ídolos a través de los cuales expresamos nuestro amor por el arte. Los colectivos de artistas no hacen objetos: hacen cambios. Hacen situaciones, oportunidades, realizaciones, entendimientos. Trabajan con nuestros deseos, y estos tienen profundas implicancias para los objetos de arte. Los colectivos trabajan sobre la relación pública hacia el arte. Trabajan sobre el problema de la audiencia. Trabajan para mantener la experiencia de un colectivo, más que ceder todo el territorio a la ensoñación solipsista y la reificación de la inversión de capital.

Alan Moore

[Texto publicado en el Journal of aesthetics and protest número 3](#)

Traducción Lila Pagola
Colaboración Jim Graham