

#15

ARTE Y REPOLITIZACIÓN URBANA: AUTORES, PROYECTOS Y ESTRATEGIAS DESDE EL MAYO FRANCÉS HASTA EL 15-M

Diego Luna

Universidad de Sevilla



Resumen || Se presenta una aproximación taxonómica a las estrategias artísticas de repolitización urbana a partir del análisis de algunos de los proyectos internacionales más significativos desde el Mayo Francés hasta la fecha. Un amplio marco que comporta desde las propuestas situacionistas hasta experimentos basados en el uso de las mismas técnicas de ocupación y organización que las empleadas por los movimientos de protesta ciudadana de los últimos años. Partiendo de una reflexión introductoria, se propone un recorrido en torno a todas estas cuestiones siguiendo tres usos artísticos distintos del espacio público: como escenario, como objeto de reflexión y como materia prima.

Palabras clave || Repolitización urbana | Arte crítico | Mayo Francés | Espacio público | Estrategias artísticas | Apropiacionismo

Abstract || The paper presents a taxonomical approach to artistic strategies of urban repoliticization based on the analysis of some of the most significant international projects since May 1968 protests and the Situationist proposals, up to experiments based on techniques of occupation and organization articulated in recent citizen protest movements. Starting with an introductory reflection, the paper proposes an itinerary around issues of urban repoliticization focusing on three different artistic uses of public space: as stage, as an object of reflection, and as raw material.

Keywords || Urban Repoliticization | Critical Art | May 1968 protests in France | Public Space | Artistic Strategies | Appropriationism

0. Introducción. Arte y política entre lo público y lo privado

La cuestión del espacio público se remonta lógicamente a los orígenes de la Humanidad, si bien su dimensión política, como hoy es entendida, quedaría algo más cerca, en un momento donde gran variedad de formas estéticas con diferentes usos, artefactos muy apartados de lo meramente contemplativo, empezaron a remitir a la *polis*, a aquel lugar donde se ejercería estética y políticamente la voluntad de autocontrol de un determinado grupo. A partir de entonces, esa *cosa pública* de la democracia se las vería con monarquías y teocracias durante siglos, fijando con monumentos imperecederos, pero *públicos*, los límites de lo imaginable. Hasta que empezaron a cambiar las cosas. Fue concretamente durante el proceso por el cual la artesanía dio paso a la división de las artes y a la dignificación del artista, cuando se instalaron los cimientos por los que *lo privado*, tan ligado al antropocentrismo, llegaría a ser encumbrado como criterio definitorio de la sensibilidad burguesa: las obras de arte que el burgués acumulase formarían parte de un poder distinto, silencioso, *biopolítico* diría Foucault. La sustitución de la pintura mural por la pintura de caballete simboliza a la perfección el proceso de *confiscación* de la expresión creativa, que efectivamente se atomizaría en pequeños formatos hasta llegar a su propia aniquilación con los objetos *kitsch* de la sociedad de consumo (Shiner, 2004). A la luz de estas interpretaciones, el surgimiento de la propia institución museística, en tanto que nuevo opistodomo *para el pueblo pero sin el pueblo*, solo podría ser visto como una mera concesión respecto a la verdadera naturaleza encubierta de las revoluciones liberales del XIX. Hoy día, después de todo, resulta casi candoroso preguntarse: ¿qué tipo de libertad se obtuvo? ¿Qué tipo de igualdad social? ¿Qué separación de poderes? La única libertad que se consiguió fue la económica, la del credo burgués.

De ahí las voces de alarma de gente como Bertolt Brecht (1984) o Walter Benjamin ([1936] 2012), quienes vieron en los nuevos medios de comunicación y de reproducción la última oportunidad para replantear la resistencia, considerándolos como los únicos instrumentos capaces de arrebatarse a los objetos burgueses su privilegiada unicidad y, por tanto, de acabar con el régimen sensible que les daba sentido apartándolos del resto de los objetos. Se empezaba así a reivindicar la vuelta del arte a la vida, la vuelta de la política a lo público: «No es en la escena donde hay que buscar hoy la verdad sino en la calle», diría Artaud desde su prodigiosa visceralidad ([1938] 1978: 85). Esta es la esencia de la Vanguardia, su ya tan conocida como frustrada revolución (Bürger, [1974] 1987), que, no obstante, sería resucitada en la segunda mitad del siglo XX con una serie de planteamientos cuyo denominador común

se correspondería básicamente con el *ready-made* duchampiano. En su funcionamiento residía el único resorte mediante el cual seguir provocando a la moralidad burguesa y su mercado, que era la verdadera *indiferencia*, ese ingrediente de autocrítica que hacía desaparecer el aura del objeto artístico a favor del máximo despliegue de sus posibilidades reflexivas. A partir de este hallazgo, los artistas contemporáneos no pasarían ni mucho menos por alto la oportunidad de hacer del espacio público todo un campo de investigación estética y de lucha social por medio de infinitas estrategias deconstructivistas y apropiacionistas (Buchloh, 1982). El arte público (re)surgiría así como un *dispositivo* de interacción y de «articulación de enunciaciones colectivas» (Holmes, 2007), como un nuevo estímulo para el reencuentro de los ciudadanos con el espacio multidimensional donde conviven. Concretamente, los artistas contemporáneos empezarían por transformar la noción burguesa de *escultura monumental* mediante una serie de propuestas muchas veces efímeras que exploraban directamente las contradicciones tanto del círculo artístico como, en general, del sistema social vigente entendido en términos luhmannianos. Un proceso que, en paralelo, ha tenido que luchar desde entonces con un eterno dilema; como sintetizaba Félix Duque: «¿Cómo puede ser algo al mismo tiempo público (democrático, si es que no masivo y kitsch) y arte (elitista, si es que no incomprensible e incluso perturbador para el gran público, y más si es realizado justamente con este fin transgresor)?» (2011: 84).

Las conclusiones a las que llegase Duque en torno a los vínculos entre espacio y arte públicos constituyen precisamente el mejor de los marcos posibles para seguir reflexionando desde la perspectiva actual sobre el tema (2001, 2011)¹. En concreto, ¿en qué medida el arte ha seguido manteniendo desde el Mayo Francés su compromiso con la pregunta sobre el espacio —en este caso *urbano*— en que se desarrolla? Y, a partir de aquí, ¿qué formas toman hoy, cinco años después del 15-M y de sus *parientes extranjeros* tales conexiones? A continuación se expone la tesis de que las estrategias empleadas por los artistas más comprometidos con la cuestión del *espacio público*, entendido como *construcción ideológica* (Harvey, 2007; Delgado, 2015), podrían clasificarse en tres modalidades distintas: la primera, la que toma la ciudad como *escenario* en el que llevar a cabo un determinado proyecto (que puede versar sobre cualquier tema de interés social); la segunda, la que concibe este lugar como *tema de reflexión*; y, la tercera, la estrategia eminentemente apropiacionista que toma el espacio y sus códigos como *materia prima*. Tres perspectivas, utilizadas de forma combinada en la mayoría de los casos, que coinciden en un afán predominante por repolitizar la sociedad a partir de los espacios en los que continúa legitimándose y reconociéndose como tal (Castells, 2012; Harvey, 2013), lugares hoy estrechamente conectados con el Ciberespacio y

NOTAS

1 | «Pues bien, entiendo que el espacio público propio de esa ciudadanía, el espacio que ella se merece es justamente el promovido y generado por el arte público, esto es: un arte comprometido con la ciudadanía, que sabe abordar conflictos sociales sin adoctrinamiento ni, por el contrario, seguimiento dócil de una supuesta “voz del pueblo”: un arte del lugar y de su tiempo que rechaza la imagen de una esfera pública pacífica, para interesarse en exponer contradicciones y adoptar una relación irónica, subversiva con el público al que se dirige y el espacio en que se manifiesta» (Duque, 2011: 79).

las nuevas y rizomáticas fórmulas de lucha que posibilita (Critical Art Ensemble, 1994, 1996). En esta ocasión, y tras una breve mirada al desarrollo del Mayo Francés, serán tomados como ejemplos de las respectivas estrategias señaladas los siguientes proyectos: *Estudios sobre la felicidad* de Alfredo Jaar, *La sala de control (per a la ciutat de Barcelona)* de Antoni Muntadas y *Flamme Éternelle* de Thomas Hirschhorn.

1. En torno al Mayo Francés

En los años sesenta el plato fuerte dentro del plano contracultural vendría condicionado por una serie de altercados entre estudiantes y policías durante las primeras semanas de mayo de 1968, los cuales darían lugar al desencadenamiento de unos acontecimientos a gran escala. En el contexto francés, protagonista de muchos de estos episodios, la Guerra de Vietnam había hecho recordar la participación francesa en la Guerra de Indochina una década antes, así como el más reciente conflicto colonial en Argelia, un importante motivo de crítica para grandes intelectuales como Jean-Paul Sartre. Además de ello, París había venido siendo desde los años veinte el epicentro del encuentro de artistas y escritores negros procedentes de las colonias francesas de África y el Caribe, así como centro del panafricanismo y los movimientos de conciencia negra. Una razón por la que la crítica del colonialismo y el interés por la situación del Tercer Mundo tuvieron en la opinión pública francesa un desarrollo más amplio que en el resto de los países europeos. Todas estas cuestiones internacionales intensificaron el descontento hacia una situación sociocultural local mal canalizada por los dirigentes políticos (Gallant, 2008; Le Goff, 2006; Ross, 2008). De entre el conjunto de demandas más extendidas entonces entre la población, que ansiaba desprenderse de los encasillamientos sociales, destacaban: la reforma del sistema educativo superior (masificado, mal financiado, conservador y clasista), la mejora de las condiciones de los trabajadores en las fábricas y, en general, el cambio del gobierno gaullista, de corte autoritario, anacrónico e inflexible. Una serie de críticas que animarían a los líderes estudiantiles a concebir su lucha como una revolución global —como así lo era de hecho (Fuentes, 2005)— vinculándola a fenómenos encabezados por figuras tan variopintas como el Che Guevara, Ho Chi Minh o Mao Zedong, pero, en cualquiera de los casos, representativas de un cambio general de actitud.



Atelier Populaire, ex-École des Beaux Arts (1968).

En líneas generales, el estilo de la disensión estudiantil, aunque calificado a veces de hedonista, estuvo conformado en gran parte por una serie de creencias —que llegaron a implicar a cerca de nueve millones de trabajadores franceses— que contrastaban una noción lúdica de la libertad con las nuevas formas de la lucha de clase propias de lo que Guy Debord denominó la «sociedad del espectáculo», título del célebre trabajo en el que el autor recogió diez años de reflexiones como situacionista ([1967] 2012). Una crítica a la erosión de las relaciones sociales por culpa del entretenimiento naif y vacuo que, de alguna manera, formaba parte de esa misma línea iniciada por los surrealistas de los años veinte, quienes habían defendido como gestos políticos las actividades absurdas y sin finalidad clara frente a las demandas utilitarias de la economía capitalista. Esta tradición fue revivida en estos momentos con especial intensidad por la Internationale Situationniste, un grupo de artistas y escritores fundado en 1957, encabezado por el propio Debord. Como una síntesis del grupo COBRA, del Letrismo Internacional y de la Bauhaus imaginista, los situacionistas impulsaron una vez más aquel proyecto truncado de las primeras vanguardias consistente en la disolución del arte en la vida, por medio de una unión renovada con la revolución proletaria de obreros y estudiantes, así como con las nuevas teorías del anarquismo y el marxismo (Granés, 2011). Fueron los situacionistas quienes, a partir de la *dérive* y sus claras alusiones al Dadaísmo y al Surrealismo, con sus característicos «signos salvajes» (Loubier 1995), contribuyeron a la máxima politización del *happening* europeo en el marco del Mayo Francés y, en general, gracias a su función como motor teórico, quienes impulsaron en mayor medida el cuestionamiento de las propias disciplinas artísticas. Así fue reflejado de forma paradigmática en la explosión creativa que supuso de hecho el Mayo Francés: reconversión de espacios en

talleres populares, pintadas espontáneas, ingeniosas ilustraciones en los medios, profusión de eslóganes y consignas universales («La poesía está en la calle», «Seamos realistas, pidamos lo imposible», «La acción no debe ser reacción sino creación», «Abre las ventanas de tu corazón», «Corre, compañero, el mundo está detrás de ti», «En cualquier caso, nada de arrepentimientos» etc.) (Badenes, 2006).

Una de las cartografías experimentales más conocidas es la titulada *Naked City* de 1957, elaborada por Debord el mismo año de la fundación de la Internacional Situacionista, un *collage* confeccionado a partir de un plano de París y siguiendo los principios de la Teoría de la Deriva, «técnica de paso» basada en el reconocimiento de la naturaleza psicogeográfica de los entornos urbanos y en la defensa de una actitud *lúdico-constructiva* para transitarlos (1999). Un particular esquema en que su autor combinaba *dérive* y *détournement* dando lugar a la planta de una nueva ciudad imaginaria, utópica. Cabe matizar a este respecto que los situacionistas no perseguían criticar las formas urbanas ni arquitectónicas tradicionales, sino directamente plantear nuevas disposiciones urbanas en términos de *anarquismo vital*, en base a las necesidades sociales de los individuos. Un planteamiento que, junto con el resto de expresiones creativas de estos momentos, planteadas desde el terreno de las artes plásticas o dramáticas, del cine o del literario, en cualquier caso caracterizadas por una especial aproximación a los mundos estudiantil y obrero, conseguiría abrir una puerta al debate sobre los límites estéticos y políticos que aún hoy permanece abierta. Con un desenlace tan abrupto como su comienzo, la crisis sociocultural francesa se solventaría sin embargo con unas elecciones extraordinarias en las que el gobierno de Charles de Gaulle venció con comodidad a una oposición mal organizada. De ahí que la importancia del Mayo Francés, pese a su brevedad y a su relativo fracaso, resida hoy en su potencial como *último recuerdo* en nuestra memoria colectiva en que la creatividad, proyectada sobre el espacio público, fue utilizada a gran escala como un verdadero instrumento de agitación social.

2. Estrategias, artistas y proyectos

Además de las míticas acciones de artistas como Valie Export² o Agustín Parejo School³, entre otros muchos, un buen ejemplo de la concepción del espacio público como escenario para la repolitización artística lo constituye el proyecto de Alfredo Jaar (Santiago de Chile, 1956) titulado *Estudios sobre la felicidad*. Perteneciente a una nueva generación de artistas *pos-Vietnam*, el autor iniciaría su trabajo justo antes de marchar para siempre a Nueva York, en un contexto de plena dictadura militar: el Santiago de Chile de 1979. En líneas generales, su proyecto podría ser caracterizado como

NOTAS

2 | Una de sus obras más conocidas es *Tapp und Taskino* de 1968, acción callejera en la que la artista ofrecía a pie de calle sus pechos a todo aquel que quisiera tocarlos a través de los orificios abiertos en una caja que los ocultaba. Sustituyendo la grandilocuente autoexposición ritual de los accionistas vieneses por un sencillo señalamiento del control patriarcal sobre los cuerpos, la artista denunciaba el papel infantilizador a la vez que represivo de las industrias culturales (el cine principalmente) en los procesos de construcción de las sexualidades.

3 | Sin duda uno de los colectivos más destacados en lo que respecta a las estrategias artísticas de *sabotaje*. Constituido en Málaga a finales de los setenta, APS fue responsable de un trabajo apropiacionista centrado en la alteración de los códigos convencionales de la cultura mediática. Así puede comprobarse en proyectos como *Caucus* de 1986, la parodia de una campaña electoral, o *Sin Larios* (Mendez Baiges, 2013). Contrario a una identificación individual de los componentes, y contrarios de hecho —al menos en un principio— a presentarse como grupo *artístico*, APS podría caracterizarse básicamente como un grupo de *dinamizadores contraculturales*: a partir de un núcleo activo, se establecían nexos con otra serie de colectivos, proyectos y plataformas satélites (Coordinadora de Parados Trinidad-Perchel, el fanzine *Pirata-Pirata*, los grupos musicales UHP y la Peña Wagneriana, etc.). En APS comenzó su carrera el artista Rogelio López Cuenca, continuador del desmantelamiento de la iconografía visual contemporánea por medio de

un largo trabajo de campo, de varios años de desarrollo, articulado de hecho en torno a una serie de fases perfectamente delimitadas, aunque a veces complementarias. Tomando la estructura de una investigación de corte sociológico, muy en boga en estos momentos, este presentó concretamente el siguiente desarrollo: una conceptualización e investigación casi periodísticas (durante la cual el artista recabó estadísticas y trazó algunos gráficos sobre la felicidad de los ciudadanos); entrevistas registradas en vídeo y miles de encuestas; intervenciones públicas utilizando el mobiliario urbano repitiendo una y otra vez la pregunta «¿Es usted feliz?» (por ejemplo en vallas publicitarias o carteles); la creación de situaciones de confrontación (representación de personas felices e infelices y una videoinstalación); y la presentación definitiva del proyecto con forma de pieza de vídeo —un medio completamente novedoso en el contexto chileno de entonces— bajo el título *Obra abierta y de registro continuo*.

Especialista en explorar la dimensión política de las imágenes (Didi-Huberman *et al.*, 2008), Jaar abordaba aquí por vez primera el proyecto artístico como un proceso de diseño, producción y montaje, volcado en el mismo contexto social que pretendía analizar. A este respecto, lo más importante desde luego eran las múltiples posibilidades de debate e interacción que proporcionaba o se desprendía de la formulación de una inocente pregunta. Inspirado en *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad* (1900) de Henri Bergson, quien animaba a devolver la risa al contexto social de donde nunca debería alejarse, la importancia de la intervención pública de Jaar, de carácter pionero, residía en las connotaciones que le brindaba su contexto: la banalidad de la pregunta se convertía automáticamente en una provocación y en una estética de la resistencia, dentro de un marco político autoritario y, por tanto, contrario a las libertades. Un buen ejemplo de cómo el traslado de ciertos elementos descontextualizados, por nimios que sean, a un contexto adverso, como es característico del espíritu duchampiano, puede generar a escala social todo un replanteamiento de la sensibilidad establecida normativamente. Todo ello conectaba en último término con una línea de experimentación artística de gran importancia en aquellos momentos, como encarnaban igualmente artistas como Muntadas, la cual de hecho motivaría a Hal Foster a hablar de la aparición de un nuevo perfil de *artista como etnógrafo* (1994). Un nuevo modo de enfocar la práctica artística, cuyas implicaciones políticas eran constitutivas a su propio desarrollo.

NOTAS

estrategias de apropiación, descontextualización e intervención en el espacio público.



Alfredo Jaar, *Estudios sobre la felicidad* (1979-1981).

Por su parte, Antoni Muntadas (Barcelona, 1942) ha venido desarrollando desde principios de los años setenta un trabajo crítico enfocado hacia lo que denominaría el «*media landscape*», el paisaje de los medios que complementa al paisaje urbano filtrando la realidad social, dentro de una concepción de la obra artística como proyecto de investigación sociológica, parecida a la de autores como el propio Jaar o como Hans Haacke⁴. Así se refleja por ejemplo en *La sala de control (per a la ciutat de Barcelona)*, una propuesta inspirada directamente en la sala de control del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), lugar donde fuese mostrada, hasta el punto de constituir una reproducción exacta de su configuración espacial. Se trataba de un espacio arquetípico en el que Muntadas instaló nueve monitores (3x3) encargados de transmitir escenas filmadas por cámaras de vigilancia situadas en distintas zonas de la ciudad, así como en el interior y el techo del propio edificio donde se ubicó la pieza. Concretamente, tres de estos monitores emitían imágenes tomadas por tres cámaras situadas en el tejado del edificio de tres zonas distintas de la ciudad de Barcelona: Montjuic, la Ciudad Olímpica y el Raval (donde se encuentra el CCCB). Tres distritos que, como comentaba Muntadas, «representan zonas de desarrollo, transformación y encumbramiento de la nueva Barcelona» (1997, en Alonso, 2002: 459), es decir, tres de los barrios más afectados por la transformación urbanística de los Juegos Olímpicos de 1992. Otros tres transmitían imágenes del interior y del exterior del edificio mismo, una construcción emblemática que había sido reconstruida recientemente, mientras que los de la última sección transmitían imágenes de la muestra y, uno de ellos, sólo de la instalación. A estas nueve pantallas se sumaban dos más separadas y de mayor tamaño: la primera, al igual que en los proyectos microtelevisivos de

NOTAS

4 | Haacke comenzó a destacar a principios de los años setenta por el desarrollo de una crítica pionera de las paradojas e injusticias de los sistemas económicos, motivo por el que sería especialmente reconocido a causa de las censuras que se le han impuesto —o intentado imponer— a lo largo de toda su carrera. Su obra, al igual que la de otros como Daniel Buren, pertenece a los orígenes de lo que vendría a denominarse la «crítica institucional», un campo de reflexión estrechamente conectado al tema que aquí nos ocupa, y del que Haacke ha sido sin duda uno de sus máximos exponentes debido a su especial afán por reintroducir en la producción cultural todos aquellos elementos reprimidos por el interés de los poderes fácticos o privados. Merece la pena citar, en este sentido, proyectos como *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System as of May 1st, 1971*, el cual, junto con otras dos propuestas, le costó a Haacke su exposición individual en el Guggenheim de Nueva York, prevista para 1971, y fue el detonante de una serie de protestas contra las políticas del museo. Una pieza que ponía en evidencia, gracias a una exhaustiva reunión de fuentes (informes públicos, planos, fotografías, fichas técnicas de las propiedades, etc.), el plan de empobrecimiento de ciertos vecindarios de la ciudad de Nueva York, diseñado por un grupo de conocidos especuladores inmobiliarios: el clan de la familia Shapolsky, que poseía en aquel entonces la mayor concentración de bienes inmobiliarios en la ciudad de los rascacielos.

Muntadas, reproducía las opiniones de vecinos de esos barrios, y, la segunda, en otra pared, proyectaba imágenes a cámara lenta de demoliciones y voladuras de edificios en las mismas tres zonas.

El objetivo de Muntadas en *La sala de control* era, por ello mismo, subvertir el panóptico de Bentham que Foucault analizase a partir de un uso alternativo del circuito cerrado de televisión: «En una ciudad en que la arquitectura siempre ha sido muy importante, el arquitecto representa un cierto poder: su rol debería incluir un aspecto constructivo y crítico. Pienso que este último punto se ha perdido en el cambio por intereses y valores intrínsecamente económicos. Con sala de control quise devolver el control de la ciudad a los ciudadanos (el público de la muestra). No quise que ningún policía o soldado vigilara durante ella pero que (dentro de la muestra de arquitectura) la ciudad misma pudiera ser auto vigilante» (1997, en Alonso, 2002: 459-460). De esta forma, una ciudad con tanta importancia arquitectónica y urbanística como Barcelona se convertía en un objeto de apropiación —o reapropiación— desde su dimensión comunicativa a la vez que controladora. Se trataba de alguna manera de reflexionar sobre la paradoja de la ciudad como espacio territorial habitable y al mismo tiempo como circuito comunicacional inhabitable, en tanto que dispositivo de control⁵. Todo ello, como en el caso de las modificaciones llevadas a cabo en la trama urbana de Barcelona, tenía que ver en último término con la subordinación de las necesidades sociales a la imagen mediática y a una cultura del capital que recompone y maquilla el desbordamiento de las ciudades con los recursos propios del *media landscape* (radio, televisión, cámaras de vigilancia, etc.).



Muntadas, *La sala de control* (per a la ciutat de Barcelona) (1996).

En un tercer bloque podrían situarse célebres trabajos como los de Gordon Matta-Clark⁶ o Jenny Holzer⁷, respectivamente, si bien parece que el proyecto *Flamme Éternelle*, realizado por Thomas Hirschhorn (Berna, 1957) en 2014, ha llevado el concepto de apropiación de los elementos urbanos a otra dimensión. Concretamente, este tuvo lugar en el Palais de Tokyo de París del 24 de abril al 23 de junio de 2014, dentro del ciclo expositivo titulado *L'Etat du Ciel*, y, a grandes rasgos, podría ser definido técnicamente como una instalación efímera

NOTAS

5 | Para profundizar en la cuestión del espacio público merece la pena conocer los trabajos elaborados por Manuel Delgado Ruiz desde el terreno de la antropología (2007a), especialmente en el caso de la ciudad de Barcelona el libro titulado *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del «modelo Barcelona»* (2007b).

6 | El artista concibió su obra como un proceso de «deconstrucción» en su sentido más explícito, siendo uno de sus proyectos más celebres el titulado *Splitting*, de 1974. Una propuesta consistente en la división literal de una casa de dos plantas, conseguida por la galería que representaba al artista, la neoyorquina Holly Solomon, por la mitad. En concreto, Matta-Clark utilizó una motosierra para crear una especie de cuña conforme la casa subía en altura, suprimiendo, asimismo, las cuatro esquinas del tejado de la casa. La vivienda del número 322 de Humfrey Street, en Englewood, Nueva Jersey, que estaba a punto de ser demolida, se convertía así en un gran *ready-made* intervenido que, no solo permitía reflexionar al espectador que visitaba el lugar sobre las transformaciones perceptivas que implicaba una completa reorganización de los espacios, sino que también se convertía en un símbolo de la revalorización de los espacios y de denuncia de los procesos de gentrificación.

7 | La estrategia *anarco-situacionista* de Holzer, como ejemplifica su primera serie de textos, titulada *Truisms* (1977-1979) y aparecida en las fachadas de Manhattan, es bastante sistemática y presenta una evidente conexión con técnicas de la acción callejera: primero, recopila lemas de la lucha social, tópicos o lugares comunes, procedentes

dirigida a propiciar el encuentro entre personas. Una arquitectura y un urbanismo que, a la manera de campamento o taller provisional, albergaban una serie de departamentos diferenciados dentro de un mismo recinto autogestionado. Un espacio público, *verdaderamente* público dentro del ámbito tantas veces cuestionado de la institución pública, por su rigidez y sus intereses partidistas, que nacía de la voluntad de reivindicar dentro de la oficialidad el diálogo, el pensamiento alternativo, el trabajo colectivo y, en general, la vida en común. Podría decirse, de hecho, que su apariencia simulaba ser fruto de la fusión entre los escenarios de las comunas del 68 y los de las protestas ciudadanas de los últimos años (15-M, Occupy Wall Street, YoSoy132, Occupy Gize, etc.), una forma bastante atractiva de fusionar pasado y presente como si se tratase de una invitación a la lucha social dirigida a todo tipo de generaciones. Para llevar a cabo este proyecto, Hirschhorn contó con la colaboración del comisario del Palais Julien Fronsacq, del escritor Manuel José y del filósofo Marcus Steinweg, todos ellos allí presentes prácticamente cada día que duró el acontecimiento. Asimismo, por allí llegaron a pasar hasta casi doscientos escritores, poetas y filósofos franceses, invitados por Hirschhorn para que compartieran sus trabajos e ideas con el resto de *visitantes-participantes*. Muy en la línea de la tan controvertida «estética relacional» de Nicolas Bourriaud (2008).

En líneas generales, reinaba un ambiente acogedor, incluso la propia entrada era gratis a petición del artista (esta era, por otra parte, la única forma de crear un espacio verdaderamente público). Es preciso señalar que esta macro-instalación de 3.000 m², con paredes de hasta ocho metros de altura, estuvo compuesta por diferentes ámbitos de socialización señalados, dentro de un recorrido laberíntico, por enormes montañas de neumáticos (más de 16.000): una biblioteca con más de 600 donaciones ordenadas alfabéticamente, una videoteca con sala de proyecciones, un taller de bloques de porexpán, mesas equipadas con impresoras y ordenadores con acceso gratuito a Internet, un bar y una pequeña plaza con una llama real en el centro, como una especie de confortable fogata en torno a la cual tenían lugar las charlas y los recitales de poesía. Al respecto de estos encuentros, era frecuente ver al propio artista participando como cualquier visitante más, convirtiéndose en cómplice de invitados de la talla de Didier Eribon, Jacques Rancière, Pierre Alferi, François Bon, Jean-Luc Nancy y un largo etcétera. Por otro lado, en todas las estancias abundaban muebles reciclados, algunos hechos con cartón y casi todos envueltos con cinta de embalaje industrial, siguiendo el objetivo, según el autor, de homogeneizar los estilos y anular todo ápice de decorativismo. Una forma de convertir los espacios en algo neutro, en meros contenedores de las acciones que tenían lugar allí dentro, a partir de una predilección por una estética *povera* de materiales familiares y utilitarios: «La calidad es un argumento usado para construir un sistema de exclusión»,

NOTAS

de un amplio abanico de fuentes, especialmente, del imaginario popular; en segundo lugar, reconfigura este material como si perteneciera a una voz autoritaria invisible, de género neutro, casi divino, para denunciar el componente subliminal de la cultura de masas; finalmente, los devuelve al ámbito público para confrontar en la cotidianidad el lenguaje y sus elaboraciones ideológicas.

decía Hirschhorn, «no me gustaría que mi trabajo fuese analizado bajo este aspecto, sino más bien con los criterios más inclusivos de energía» (cit. por Higonnet, 2014).

En realidad todo estaba lleno de elementos que buscaban la participación del espectador, y un buen ejemplo de ello eran las pancartas inacabadas que recordaban a los *dazibao* chinos. Colocadas entre un pilar y otro, funcionaban como decoración monumental por encima de los bloques de neumáticos y presentaban citas truncadas sobre la democracia, la revolución, el compromiso político, etc. Pensamientos que parecían guiar el recorrido por la instalación con la ayuda de los neumáticos, los cuales recordaban las antiguas barricadas y su característico olor a goma se mezclaba con el del combustible que mantenía encendida la llama que protagonizaba el conjunto. A medio camino entre la escultura monumental, el diseño y la arquitectura, este palacio se construía y reconstruía diariamente gracias a los grafitis, carteles, fotocopias y esculturas de porexpán realizadas por los visitantes. De ahí la afirmación del autor de que, más que una exposición, su propuesta consistía en la creación de una «situación de encuentro», es decir, en la creación de las condiciones óptimas para el encuentro de personas y conocimientos: «Acabo de crear un contenedor —afirmaba Hirschhorn—, una situación que invita a otros a estar presentes y activos con su pensamiento» (cit. por Lequeux, 2014).



Thomas Hirschhorn, *Flamme Éternelle* (2014).

El propio título del proyecto, «la llama eterna», aludía de hecho a un proceso de trabajo ininterrumpido, por lo que podría afirmarse que este ágora contemporáneo se apoyaba en el protocolo de *presencia-producción*: el espectador era, a cada paso que daba,

libre de completar o no las propuestas que se le iban haciendo. Todo el proyecto giraba en torno a una dinámica que Hirschhorn dividía en cuatro principios o «líneas de conducta»: 1) la presencia, la suya propia pero también la de los visitantes y los invitados especiales; 2) la producción, en forma de discusión, de reencuentro, de amistad, dependiendo en gran parte del espacio concreto donde tuviera lugar; 3) la gratuidad, para que cualquier visitante pudiese volver una y otra vez a comprobar y participar del proceso; y 4) la no-programación, para introducir el componente azaroso en la creación de debates. Como contrarresto de este último aspecto, la ausencia de un calendario, el autor propuso la publicación de un boletín diario gratuito, que se imprimía en aquellas mismas instalaciones, con el fin de informar de los eventos que ya habían tenido lugar. Todo respondía al desorden general del pensamiento al que se aludía y que contribuía a la creación del gran archivo entrópico multidimensional que constituía en sí misma la exposición. *Flamme Éternelle* apostaba por la multiplicación rizomática de fórmulas alternativas de existencia en un proyecto en el que no había democratización de la cultura, sino superación de las barreras entre sus divisiones alta y baja, o entre artista, obra y público. Según Hirschhorn, el trabajo colectivo y la convivencia entre intelectuales y todo tipo de personas eran los únicos modos de reavivar la llama que nos activa y nos conecta como especie⁸.

3. A modo de conclusión

Fue concretamente en torno a finales de los años sesenta cuando, según Thomas Crow (2001), tuvieron lugar dos hechos aparentemente contradictorios en cuya confluencia, sin embargo, debe ubicarse el germen del arte activista. Por un lado, una expansión y escalada internacionales de la tendencia militarista y de los posicionamientos ideológicos propios de la Guerra Fría y del período de descolonización, que traerían consigo una serie de consecuencias drásticas para los movimientos de la Nueva Izquierda (desánimo generalizado, terrorismo autodestructivo, disipación de las esperanzas tras sucesos como el Mayo Francés, entendimiento erróneo de los papeles jugados a favor de la integración racial y en contra de la guerra); y, por otro, lo que podría definirse como una especie de desbordamiento de la actitud crítica de los artistas, circunstancia que pondría nuevamente en cuestión la fusión efectiva entre el arte y el compromiso por lo público. Sin embargo, lo cierto es que para comienzos de los setenta el arte vanguardista comenzaría a incluirse progresivamente en el experimentalismo ético y social característico de la cultura de la nueva izquierda, dando lugar, por ejemplo, a un especial desarrollo del discurso feminista que intentaba contrarrestar, empezando por su dimensión simbólica, el

NOTAS

8 | *Flamme Éternelle* conectaba en último término con el interés de Hirschhorn por los «anti-monumentos», los «kioskos» y las «esculturas directas», así como por los homenajes y guiños a determinados pensadores que le interesaban especialmente (Spinoza, Bataille, Foucault, Deleuze, Gramsci, etc.), animando al espectador, en todo caso, a reconsiderar su relación con la institución y la cultura. Cabe recordar, a este respecto, la realización de la exposición *24H Foucault*, desarrollada por Hirschhorn en el mismo Palais de Tokyo diez años antes, durante una de las primeras ediciones de la célebre Nuit Blanche de la capital francesa. En un momento en que Internet aún no había mostrado todo su potencial, Hirschhorn instaló una biblioteca formada por libros fotocopiados de Michel Foucault, y cedió estos a todo aquel que quisiera hacerse con copias desafiando los derechos de autor (Von Wissel, 2004).

tradicional patriarcado. A partir de aquí las nuevas generaciones de artistas, inspiradas por el Mayo Francés aunque pertenecientes ya a un contexto distinto, volverían a lanzarse a la búsqueda de canales y espacios en los que integrar sus actividades. En este escenario se fraguarían precisamente las tres estrategias que se han señalado en este trabajo con el objetivo de comprender mejor la naturaleza y el desarrollo de los movimientos sociales de los últimos años. Unos métodos que incentivan un proceso de crítica *hacia fuera* por parte del arte, adoptando un «devenir vida», como diría Rancière (2011), para actuar *desde dentro* del sistema, como sugiriese Lippard recurriendo al *Caballo de Troya* para explicar el arte activista (1983). Por ello precisamente los tres proyectos citados mantienen del arte aquello que lo destruye: su capacidad de dar forma a nuevas realidades en las que ya no es necesario el arte, a *no-lugares* — utilizando el epíteto de Marc Augé— de la resistencia, a espacios que son constantemente ocupados y desocupados. Y porque abordar el carácter público del arte implica abordar el *no arte*, enterrar sus prácticas convencionales sigue siendo hoy uno de los principales requisitos para poder tomar conciencia de la importancia real de los movimientos sociales desarrollados en los últimos años.

En primer lugar, fenómenos como el del 15-M representan a la perfección los efectos de tomar el espacio público como escenario de denuncia: la capacidad de visibilización que siempre ha encarnado se ve potenciada en la actualidad por el inmenso altavoz que constituyen las redes sociales del denominado «tercer entorno» por Javier Echeverría (1999), una nueva dimensión del espacio público que multiplica intensamente la capacidad de expansión y difusión de las reivindicaciones (Candón-Mena, 2013; Castells, 2012). Según Félix Duque, la clave «consiste aquí en negar que el espacio público sea una “cosa” o un receptáculo físico, sino algo móvil, configurado por los sucesos que lo organizan generando pasadizos, encrucijadas, prohibiciones e incitaciones de paso; generando, pues, una red viaria» (2011: 78). En esta naturaleza transitiva, dinámica, rizomática y participativa del espacio urbano, que la Red potencia, y que potenciaron antes que ella las prácticas artísticas, reside el potencial del espacio público como marco y como mediador o canal que hace estéticamente posible el desarrollo de cualquier tipo de reivindicación política en cualquier tipo de contexto político⁹. El punto de inflexión, como se ha intentado sugerir, lo constituyó en efecto el Mayo Francés y, en paralelo, el pensamiento de autores como Henri Lefebvre ([1968] 1978 [1974] 2013), donde se encuentra una clara reivindicación de lo imaginario a través de la defensa del «derecho a la ciudad», entendida esta como base para llevar a cabo una subversión estética de lo cotidiano.

En segundo lugar, la concepción del espacio público como objeto de reflexión, desarrollada por Muntadas y otros tantos autores, exige

NOTAS

9 | A este respecto Ardenne llegaba a hablar de «fórmulas de ágora»: «Esta pulsión participativa o “agorética” del artista, requiere compromisos puntuales, políticos o éticos, a la vez que una atención permanente a la actualidad. [...] esta pulsión de proximidad fáctica entre artista y público designa las fórmulas artísticas contextuales como fórmulas de esencia política, politización del propósito que apela al compromiso solidario, al respeto humanista del prójimo o a propuestas que rozan lo insólito» (2006: 28). Por su parte, Claramonte, advertía lo siguiente: «La dimensión política de las prácticas de arte de contexto no dependerá jamás de una orquestación de buenas intenciones, sino de que se den los acoplamientos estructurales oportunos en un tiempo y una escala correctamente dimensionados» (2010: 35).

una cuestión previa: la activación de una actitud autocrítica, de un replanteamiento enfocado, antes que hacia algún tema concreto, hacia la posición desde la cual se pretende actuar (en el caso del arte hacia sus límites disciplinarios, y en el caso de la política, hacia las degradadoras formas de una democracia corrompida). Solo así el espacio público puede convertirse en un verdadero objeto digno de crítica, solo así pueden hallarse los parámetros desde los que reflexionar y proponer soluciones a la extrema despolitización forzada por la espectacularización radical de la realidad. Una de ellas es precisamente la que proponía Stephen Duncombe al defender un replanteamiento del propio concepto de *espectáculo* moderno, con su conversión en un fenómeno ético, transparente y real (2007). En otras palabras, la creatividad ciudadana debe reinventar constantemente las formas y las estrategias de la resistencia para evitar la fagocitación del arte público, entendido como *no arte*, por las políticas culturales de turno. El estancamiento tanto estético como político, a veces recriminado a la Acampada Sol, debe ser complementado con acciones que reaviven esa *llama eterna* que protagonizaba el proyecto de Hirschhorn, ese espíritu cuyo maltrato es, en verdad, el tema que en el fondo anima toda denuncia. Releer la historia, problematizar los relatos que pertenecen ya a la lógica del sistema neoliberal, es la única forma de revitalizar tanto los espacios como a las personas que los practican.

En tercer y último lugar, la visión del espacio público como materia prima muestra el potencial infinito de la estrategia apropiacionista: hacerse con las formas preexistentes es, indirectamente, el mejor modo de promover un cambio de actitud en todo aquel que se lance a experimentar la segunda vida de los objetos. La apropiación resulta ser en este sentido el mecanismo por el cual los activistas, artistas o no, han encontrado la posibilidad de introducir sentido en el mundo actual (Prada, 2001; Duncombe, 2014). Un hecho llevado a cabo gracias a su capacidad de resignificar selectivamente las cosas que ya existen por medio de la creación de usos y actitudes distintas a las convencionales. Un modo de hacer participativo que facilita la crítica sociopolítica en la medida en que constituye todo un movimiento hacia la culminación de una alternativa experiencial, una tensión entre la pasividad y la activación que no había sido anteriormente planteada. La realidad, en este sentido, puede concebirse como un enorme depósito de instrumentos e informaciones preparadas para ser utilizadas y manipuladas, un escenario idóneo para hacer las veces de laboratorio creativo. Lo esencial, como bien remarcaba Nelo Vilar, es que: «La cuestión ética, autogestionaria, sigue vigente en el espacio del arte de acción, el signo salvaje y la maniobra artística, y supone un campo de investigación por sí mismo. A la crisis del arte en sus deslegitimados espacios institucionales se responde con el estímulo callejero, rehuendo el marco y asaltando directamente al espectador» (2008: 15).

Todo ello, en definitiva, demuestra que solo por medio de la experiencia estética pueden seguir pensándose nuevas formas de sociabilidad desde una perspectiva crítica con el contexto sociopolítico¹⁰, independientemente de sus coordenadas espaciotemporales. Así lo demuestra la puesta en común de los ejemplos seleccionados (Santiago de Chile, 1979; Barcelona, 1996; y París, 2014), más o menos distintos en sus respectivas tradiciones políticas pero necesitados por igual, por efecto del fenómeno globalizador, de un replanteamiento del concepto de *espacio público*. No debe extrañar que la calle, en tanto que ámbito de tránsito, siga manteniendo hoy su invitación al cambio y así, inconscientemente, el *riesgo* de que triunfen realmente los movimientos sociales, que en ningún momento debieran despojar al espacio público de su necesidad de ser constantemente repolitizado. De ahí que las ocupaciones de las plazas no deban ser vistas como gestos de *apropiación indebida* sino, muy al contrario, como gestos contra la apropiación que indebidamente han venido efectuando durante demasiado tiempo determinados individuos, y que dan lugar a una «estética del espacio liberado»¹¹. El espacio público vuelve a convertirse así en un laboratorio desde el que pensar en común antes de actuar, sin imponer ningún discurso teórico, sino proponiendo un refugio donde la creación se reúne con las dimensiones gadameranas del símbolo, el juego y la fiesta (Gadamer, 1991). Las tres estrategias aludidas confluyen así en la idea de que la experiencia estética, tanto de la ocupación situacionista como de las ocupaciones de los últimos años en redes virtuales y plazas de todo el mundo, aún puede y debe seguir teniendo connotaciones revolucionarias.

NOTAS

10 | Como decía Bourriaud: «El arte representa un contrapoder. No porque la tarea de los artistas consista en denunciar, militar o reivindicar, sino porque todo arte está comprometido, cualesquiera sean su naturaleza y sus fines. Hoy existe una querrela de las representaciones que enfrenta al arte con la imagen oficial de la realidad, la que propaga el discurso publicitario, la que difunden los medios masivos, la que organiza una ideología *ultralight* del consumo y la competencia social. En nuestra vida cotidiana, nos codeamos con ficciones, representaciones, formas que nutren un imaginario colectivo cuyos contenidos son dictados por el poder. El arte nos coloca en presencia de contraimágenes. Frente a la abstracción económica que desrealiza la vida cotidiana, arma absoluta del poder tecnocomercial, los artistas reactivan las formas habitándolas, pirateando las propiedades privadas y los copyrights, las marcas y los productos, las formas museificadas y las firmas» (2007: 122).

11 | Con esta expresión Julia Ramírez sintetizaba una serie de atributos característicos de los últimos movimientos de protesta ciudadana: la apropiación física de un espacio e intervención estética del mismo; el cuestionamiento de la propiedad privada y la disolución de la autoría; la presencia de una multitud heterogénea y una creatividad ecléctica; el peso de la tradición activista y la estética contracultural; la no profesionalización (tanto por parte de la política como del arte); y, por último, conectando directamente con la idea central que se intentará desarrollar a continuación, el talante utópico de todas estas propuestas (2014: 271-276).

Bibliografía citada

- ARDENNE, P. (2006): *Un arte contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, F. Mallier (trad.), Murcia: CENDEAC.
- ARTAUD, A. ([1938] 1978): *El teatro y su doble*, E. Alonso y F. Abelenda (trads.), Barcelona: Edhasa.
- BADENES, P. (2006): *La estética en las barricadas: Mayo del 68 y la creación artística*, Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.
- BENJAMIN, W. ([1936] 2012): *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, W. Erger (trad.), Madrid: Casimiro.
- BOURRIAUD, N. (2007): *Postproducción: La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, S. Mattoni (trad.), Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BOURRIAUD, N. (2008): *Estética relacional*, C. Beceyro y S. Delgado (trads.), Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BRECHT, B. (1984): *El compromiso en literatura y arte*, W. Hecht (ed.), Barcelona: Península.
- BUCHLOCH, B. (1982): «Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art», *Artforum*, septiembre, 43-56.
- BÜRGER, P. ([1974] 1987): *Teoría de la Vanguardia*, H. Piñón (introd.), J. García (trad.), Barcelona: Península.
- CANDÓN-MENA, J. (2013): *Toma la calle, toma las redes: El movimiento #15M en Internet*, Sevilla: Atrapasueños.
- CASTELLS, M. (2012): *Redes de indignación y esperanza: Los movimientos sociales en la era de Internet*, M. Hernández (trad.), Madrid: Alianza.
- CLARAMONTE, J. (2010): *Arte de contexto*, Donostia-San Sebastián: Nerea.
- CRITICAL ART ENSEMBLE (1994): *The Electronic Disturbance*, Brooklyn, NY: Autonomedia.
- CRITICAL ART ENSEMBLE (1996): *Electronic Civil Disobedience*, Brooklyn, NY: Autonomedia.
- CROW, T. (2001): *El esplendor de los sesenta*, S. Blasco (trad.), Madrid: Akal.
- DEBORD, G. ([1967] 2012): *La sociedad del espectáculo*, J. L. Pardo (pról., trad. y not.), Valencia: Pre-Textos.
- DEBORD, G. (1999): *Internationale Situationniste. Vol I. La realización del arte*, Madrid: Literatura Gris.
- DELGADO RUIZ, M. (2007a): *Sociedades movedizas: Pasos hacia una antropología de las calles*, Barcelona: Anagrama.
- DELGADO RUIZ, M. (2007b): *La ciudad mentirosa: Fraude y miseria del «modelo Barcelona»*, Madrid: La Catarata.
- DELGADO RUIZ, M. (2015): *El espacio público como ideología*, A. Miranda (pról.), Madrid: La Catarata.
- DIDI-HUBERMAN, G.; et al. (2008): *La política de las imágenes: Alfredo Jaar*, Metales Pesados.
- DUQUE, F. (2001): *Arte público y espacio político*, Madrid: Akal.
- DUQUE, F. (2011): «Arte urbano y espacio público», *Res publica: Revista de filosofía política* (Ejemplar dedicado a: *Estética y política: Jacques Rancière*), 26, 75-94.
- DUNCOMBE, S. (2007): *Dream: Re-Imagining Progressive Politics in an Age of Fantasy*, New York: The New Press.
- DUNCOMBE, S. (2014): «The Art of Activism», en Steirischer H. y Malzacher, F. (eds.) *Truth is Concrete: A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*, Vienna: Sternberg Press.
- ECHEVERRÍA, J. (1999): *Los señores del aire: Telépolis y el Tercer Entorno*, Barcelona: Destino.
- FOSTER, H. (1994): «The Artist as Ethnographer?», en Fisher, J. (ed.) *Global Visions: Toward a New Internationalism in the Visual Arts*, Londres: Kala Press, 12-20.
- FUENTES, C. (2005): *Los 68: París, Praga, México*, Barcelona: Editorial Debate.
- GADAMER, H. G. (1991): *La actualidad de lo bello*, R. Argullol (introd.), A. Gómez (trad.), Barcelona: Paidós.
- GALLANT, M. (2008): *Los sucesos de Mayo. París, 1968*, P. Vázquez (trad.), Alba: Barcelona.
- GRANÉS, C. (2011): *El puño invisible: Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*, Madrid: Taurus.

- HARVEY, D. (2007): *Espacios del capital: Hacia una geografía crítica*, C. Piña (trad.), Madrid: Akal.
- HARVEY, D. (2013): *Ciudades rebeldes: Del Derecho a la ciudad a la revolución urbana*, J. Madariaga (trad.), Madrid: Akal.
- HIGONNET, J. (2014): «Thomas Hirschhorn: *Flamme Éternelle (Eternal Flame)*», *The Brooklyn Rail*, <<http://www.brooklynrail.org/2014/06/artseen/thomas-hirschhorn-flamme-ternelle-eternal-flame>>, [27/05/2016].
- HOLMES, B. (2007): «El dispositivo artístico, o la articulación de enunciaciones colectivas», *Brumaria*, nº 7, *Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, 145-166.
- LE GOFF, J-P. (2006): *Mai 68, l'héritage impossible*, F. Gèze (pról.), París: Découverte.
- LEFEBVRE, H. ([1968] 1978): *El derecho a la ciudad*, J. González-Pueyo (trad.), Barcelona: Península.
- LEFEBVRE, H. ([1974] 2013): *La producción del espacio*, I. M. Lorea (pról.), E. Martínez (introd. y trad.), Madrid: Capitán Swing.
- LEQUEUX, E. (2014): «Thomas Hirschhorn crée l'émeute au Palais de Tokyo», *Le Monde*, <http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/05/08/thomas-hirschhorn-cree-l-emeute-au-palais-de-tokyo_4413408_3246.html>, [27/05/2016].
- LIPPARD, L. R. (1983): «Caballos de Troya: Arte activista y poder», en Marzo, J. L. (ed.) (2006) *Fotografía y activismo*, Barcelona: Gustavo Gili, 55-82.
- LOUBIER, P. (1995): «Del signo salvaje. Notas sobre la intervención urbana», *Fuera de banda*, 3, s. p.
- MENDEZ BAIGES, M. (2013): «Arte y activismo urbano en los ochenta: El proyecto *Sin Larios* de Agustín Parejo School», *Arte y Ciudad - Revista de Investigación*, 3 (I), 309-326.
- MUNTADAS, A. (1997): «Muntadas: Conferencia», en Alonso, R. (comp.) (2002) *Muntadas Con / Textos*, Buenos Aires: Simurg / Cátedra La Ferla (UBA), 452-462.
- PRADA, J. M. (2001): *La apropiación posmoderna: Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Madrid: Fundamentos.
- RAMÍREZ BLANCO, J. (2014): *Utopías artísticas de revuelta: Claremont Road, Reclaim the Streets, la Ciudad de Sol*, Madrid: Cátedra.
- RANCIÈRE, J. (2011): «Problemas y transformaciones del arte crítico», en M. Petrecca, L. Vogelfang y M. G. Burello (trads.), *El malestar en la estética*, Buenos Aires: Capital Intelectual, 59-78.
- ROSS, K. (2008): *Mayo del 68 y sus vidas posteriores. Ensayo contra la despolitización de la memoria*, T. González (trad.), Madrid: Acuarela & A. Machado.
- SHINER, L. (2004): *La invención del arte: Una historia cultural*, E. Hyde y E. Julibert (trads.). Barcelona: Paidós.
- VILAR, N. (2008): «El estímulo callejero», *Cool-tura*, 1, 14-15.
- VON WISSEL, Ch. (2004): «24h. Foucault. Exposición proliferante, festival filosófico y happening de Thomas Hirschhorn, Palais de Tokyo, nuit blanche en París, 2-3 de octubre de 2004», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXVI, 84, 173-176.