

La estética de la rebeldía: del situacionismo a la *okupación*¹

RAFAEL GÓMEZ ALONSO

Profesor Titular de Comunicación Audiovisual. Universidad Rey Juan Carlos (Madrid)

rafael.gomez@urjc.es

Resumen

La presente comunicación trata de establecer una relación entre el arte emergente que surge de las manifestaciones y expresiones sociales, propiciadas desde el movimiento Internacional Situacionista, como propósito propagandista de rebelión social, y los proyectos que toman como ejemplo este modelo en actitudes socioculturales alternativas o no legitimadas dentro de lo que se ha venido a denominar como centros culturales de *okupación*, en los que se producen un tipo de manifestaciones artísticas englobadas dentro de lo que se conoce como *street art*.

Palabras clave: Estética espontánea, Internacional Situacionista, Estética marginal, Punk, Estudios Culturales.

Abstract

The present communication tries to establish a relationship between emergent art stemming from demonstrations and social expressions favored since the Situationist International Movement as propagandist intention of social rebellion and the projects that take as example this model in alternative socio-cultural attitudes or not legitimized within what has been called as cultural centres of squatter in which a type of covered artistic manifestations included inside what is known as *street art*.

Keywords: Spontaneous Aesthetics, Situationists International, Marginal Aesthetics, Punk, Cultural Studies.

¹ Texto revisado y actualizado de la comunicación presentada en las V Jornadas Arte y Ciudad (II Encuentros Internacionales), celebradas en la Facultad de Ciencias de la Información de la UCM entre el 21 y 23 de noviembre de 2012.

Sumario: 1.- Introducción. 2.- Antecedentes de la iconografía contracultural. 3.- De los movimientos letristas a la Internacional Situacionista. 4.- La eclosión del Punk. 5.- La concepción de creatividad artística en la *Okupación*. 6.- Conclusiones. 7.- Bibliografía.

1. Introducción.

Es difícil poder trazar los orígenes de una iconografía contracultural, si bien existen algunos estudios de historia cultural y antropología social que muestran indicios de cómo en determinados ámbitos revolucionarios o prebélicos se propician diferentes modelos de comunicación alternativa entre los que destaca la producción de imágenes confeccionada a propósito de eslóganes sociales y políticos que denuncian o combaten una determinada actitud o, por el contrario, ensalzan algún tipo de propuesta a la que se adscriben.

Indagar en este tipo de registros de comunicación efímera, salvo en excepciones de movimientos de agitación o artistas que han pervivido gracias a cierta legitimación (caso de algunos movimientos subculturales), resulta bastante complicado puesto que su constancia sólo ha quedado relegada a una información secundaria a través de otros medios, como pueden ser grabados, fotografías o documentos audiovisuales, que han registrado momentos de efervescencia marginal en los que aparece algún tipo de elementos visuales en los que se pueden adscribir este tipo de manifestaciones que hoy pueden ser consideradas como pruebas para una historia de la iconografía contracultural. De este modo, es posible que en épocas donde ya se había consolidado la ilustración gráfica como un elemento de mayor acceso a la cultura de masas, sobre todo desde mediados del siglo XIX, exista cierta difusión de elementos visuales contraculturales en los que se pudiera reconocer este tipo de antecedentes pero, salvo por descripciones de prensa o quizá por alguna excepción de entidad sociocultural o artística que hubiera podido archivar algún ejemplo visual de actividad efímera, no se ha podido constatar esta iconografía hasta prácticamente la llegada de las vanguardias, especialmente en la década de los años veinte y treinta, coincidiendo con épocas en las que se desencadenan diferentes altercados y momentos bélicos (incluso desde momentos anteriores a que estallase la Primera Guerra Mundial). También es probable que varios artistas consagrados se dedicaran a generar motivos contraculturales pero que por salvaguardar su condición de perfil artístico prefirieron permanecer en el anonimato.

Partiendo de estas premisas se puede constatar que es difícil reconocer cuándo se inician actividades artísticas marginales con connotaciones subversivas en las que aparezca una actitud estética como propuesta de resistencia, puesto que estos registros que denotan la exclusión de lo legitimado estaban prohibidos o simplemente eran manifestaciones transitorias cuya única repercusión mediática podría aparecer en revistas satíricas o a través de informaciones en prensa sobre altercados de acontecimientos de cierta presencia mediática.

2. Antecedentes de la iconografía contracultural.

Las primeras pruebas que constatan el uso de una estética marginal y activista posiblemente aparezcan reflejadas a través de algunas manifestaciones en el terreno de las artes escénicas que fueron reflejadas como noticia de la época. En este sentido, un ejemplo particular se encuentra a finales del siglo XIX cuando el dramaturgo Alfred Jarry presenta la obra *Ubu Rey*, en concreto en 1896 en el Théâtre de L'Oeuvre en París (cuyas máscaras y marionetas fueron creadas para la ocasión por el pintor Pierre Bonnard), en la que se critica el despotismo y la corrupción social través de una puesta en escena transgresora, activando una reacción del público burgués. Quizá esta comedia satírica que sería influyente para el denominado teatro del absurdo fue una de las primeras anticipaciones del movimiento *punk*.

Dentro de la época de la eclosión de las primeras vanguardias, hubo movimientos que estuvieron determinados por las condiciones de agitación política del momento, como es el caso del constructivismo soviético, el futurismo italiano y el dadaísmo que se está gestando por diversas zonas del centro de Europa. De estos movimientos, tal vez el que se ha considerado más subversivo sea el Dadaísmo ya que sus proclamas activistas fueron las que más impacto mediático desataron, y las que, dentro de poder ser atribuidas a cierta marginalidad, sin embargo llegaron a tener cierta legitimación. Dicha legitimidad artística se ha ido acrecentando con el paso de las décadas y ha servido para que movimientos contraculturales posteriores vieran en esta vanguardia su antecedente más directo.

Uno de los principales ideólogos y portavoz del Dadaísmo, Tristan Tzara, proclamaba ya en 1918 que estaba en contra de los manifiestos y sus principios pese a ser uno de los que exponía sus proclamas como vía de expresión. La negatividad imperante de los dadaístas junto a la infravaloración hacia el

clasicismo institucionalizado es una de las respuestas que provocan más reacción entre el público que está a favor de los discursos legitimados y en contra de las nuevas producciones artísticas que surgen durante la vanguardia. En ese sentido, ocupan una mayor profusión de repulsa las actitudes de estos proyectos activistas que los fenómenos en sí mismos, es decir, existe una peculiaridad performativa de rebelión social que prima sobre las propias propuestas artísticas. Así por ejemplo, la descontextualización de la denominada *Fuente* que concibe Marcel Duchamp (utilizando el pseudónimo de R. Mutt) en un urinario como propuesta de *readymade* supone un fuerte impacto no en la concepción de la obra en sí misma como una propuesta paródica sino en el hecho de su presentación dentro del museo de Nueva York en 1917 como una invitación a infravalorar los cánones de belleza institucionalizados, es decir, como una propuesta conceptualista para establecer un discurso entre el espectador y el denominado "objeto encontrado" (ideas que servirían como eje procesual de las filosofías deconstruccionistas en épocas posteriores).

Pero no sólo el *readymade* debe ser entendido como un ejercicio retórico y semiótico de intercambio de sentido sino como una táctica activista frente al espacio expositivo y frente al público receptor (todavía las galerías de arte ni museos estaban preparados para diseñar propuestas ni discursos artísticos sino solamente para exhibir obras acordes con los cánones estéticos establecidos), y por tanto no se podía ejercer una actitud crítica. Del mismo modo que películas surrealistas como *La edad de oro*, dirigida por Luis Buñuel y Salvador Dalí, pese a todas las interpretaciones psicoanalistas que generan algunas de sus secuencias en el receptor por su condición estética, también proponen una actitud activista y transgresiva de los cánones establecidos hacia el marco cultural dominante en el momento de su exhibición en el París de 1930, lo que propicia un gran escándalo y reacción del público que asistió a tal evento en la sala "Studio 28" (diseñada por Jean Cocteau) junto a una exposición de material surrealista (fotos, cuadros, grabados, libros, etc.). Dicha sala fue asaltada por grupos violentos enmarcados con los nombres de *Camelots du Roi* y *Les Jeunesse Patriotiques* que destruyeron dicho espacio (las fotografías y demás documentación iconográfica hoy en día suele utilizarse como ejemplificación de la destrucción de obras artísticas).

Estos modelos de expresión están estrechamente relacionados con los discursos que en la década de los años setenta mantendrán los integrantes de los grupos *punk* ya que se trata de promover la agitación, de que el público se reactive

manteniendo un ejercicio de respuesta a favor o en contra de este tipo de manifestaciones, aunque en algunos casos se hizo caso omiso, estableciéndose lecturas de resistencia a lo que acontece para no contribuir a ciertas legitimaciones de las propuestas ofrecidas. Dichos proyectos, con el paso del tiempo, adquieren una dimensión sociocultural de interés para estudiar la transformación no sólo de las subculturas sino para observar cómo se constituyen las culturas juveniles, sus estilos o tendencias y cómo, en algunos casos, se transmiten elementos iconográficos como pruebas de confecciones artísticas marginales cuyos discursos también podrían ser admitidos dentro de una historia de la propaganda.

Durante los años cuarenta comienzan a surgir experiencias marginales de estilos musicales en Estados Unidos como el caso del *Be-Bop*, que supone un fenómeno de reacción subcultural y de rupturas de normas musicales al amparo del jazz, auspiciado en cuestiones de identidad racial y rechazo colonial para englobar las nuevas propuestas creativas marginales realizadas por artistas de raza negra. Dichas tendencias junto a nuevas propuestas surgidas en torno a los movimientos *underground*, especialmente ya en la década de los cincuenta, producirán una serie de manifestaciones estéticas que representan este tipo de tendencias y que pervivirán durante las décadas siguientes. Dichos modelos iconográficos aparecen registrados tanto en carteles como en portadas de discos, libros, cómics y todo tipo de material efímero, así como en ilustraciones para publicaciones alternativas que posteriormente serían denominadas como *fanzines*; y que con el paso del tiempo comienzan a ser menos marginales dentro de la cultura cotidiana.

Paralelamente en Europa surgen grupos de expresión activista radical con fuerte presencia en entornos artísticos, como el caso de CoBrA (cuyos acrónimos de las letras mayúsculas hacen referencia a las ciudades en las que se manifiesta: Copenhague, Bruselas y Ámsterdam), claro prelude de lo que iba a configurar la denominada Internacional Situacionista, que tenía como objetivos esenciales desarrollar una actitud crítica amparada en las representaciones espontáneas, directas y cierto gusto hacia las intervenciones primitivistas y violentas. Sus manifiestos serán descritos a través de su publicación (10 números editados en el tiempo que dura esta agrupación entre 1948 y 1951). Entre sus integrantes había pintores, arquitectos, diseñadores (encargados de realizar una propaganda combativa) como Constant, Appel y Corneille (que, a su vez, habían participado en otro grupo artístico denominado como *Reflex*),

Asger Jorn, Christian Dotremont, e incluso arquitectos y escenógrafos como el caso de Aldo van Eyck, cuyas actividades ejercieron determinadas influencias no sólo en el contexto político social de los discursos artísticos sino en otras disciplinas como la música o la poesía.

3. De los movimientos letristas a la Internacional Situacionista.

Los movimientos letristas, denominados así por su interés hacia los discursos que se establecen desde posiciones artísticas y sociales con actitud crítica, suponen un anclaje para los debates ejercidos dentro del pensamiento posmoderno como estrategia conceptual. Sus orígenes, como el caso del Internacional Letrismo, desarrollado desde 1942 hasta la mitad de la década siguiente, surgen al amparo de movimientos poéticos para otorgar importancia al sonido, musicalidad y comunicación oral frente al valor de los significados. Son, por tanto, movimientos emparentados con las actitudes pragmáticas y representaciones performativas que tenían como precedente las intervenciones de poéticas futuristas desarrolladas en el período de las vanguardias de los años veinte. Una de las figuras más destacadas de este movimiento es Isidore Isou, que además de redactar el manifiesto letrista en 1945, se caracterizó como escritor, ideólogo, pintor, poeta y cineasta, en cuyas películas presentaba una serie de proyectos plásticos en los que insertaba las denominadas “escrituras hipergráficas”, es decir, registros gráficos que otorgaban importancia a la materialidad del diseño, a su fuerza expresiva y a su impacto formalista como ejercicio metatextual.

Otro de los artistas más representativos del Internacional Letrismo fue Guy Debord, cuyas actividades culturales le llevarían a ejercer un posicionamiento más radical desde una focalización más sociopolítica llegando a formar otro grupo de mayor calado social y con presencia mediática y activista denominado Internacional Situacionista, que se desarrolla entre 1957 y 1972, año en que se disuelve dicha agrupación.

Las características que ofrece la Internacional Situacionista frente a la Internacional Letrista, desde un punto de vista de la creatividad plástica, es la profusión por la creación de cartografías imaginarias y “psicogeografías” (modelos a través de los que se puede experimentar la vida urbana y las experiencias que produce el entorno), por el sentido de la descomposición del arte a través de la proclamación de la disolución moderna de los medios artís-

ticos, por apostar por modelos creativos basados en las derivaciones, desviaciones y apropiación de elementos visuales para ejercer nuevas propuestas en la confección de discursos y distorsionar sus significados primarios (conectando con las prácticas deconstruccionistas que comenzaban a explorarse dentro de los presupuestos del pensamiento existencialista, cuya figura más representativa sería Jean Paul Sartre y sus teorías sobre la acción de la fenomenología existencial). De este modo, se pretende confeccionar una estética política basada en la denuncia al triunfo de los poderes y a establecer una crítica a la sociedad del espectáculo, del consumo y de la tecnología como análisis de la alienación del individuo ante los medios sociales.

Los espacios de exhibición y de representación de estas manifestaciones mantienen un estrecho diálogo con las concepciones que establece el pensador Henri Lefebvre a la hora de estipular los modos de producción social en la intervención de los espacios físicos que adquieren una dimensión simbólica y política como eje vertebrador de las relaciones humanas.

Otros artistas que participaron en el movimiento situacionista fueron Giuseppe Pinot-Gallizio (con gran interés por la aplicación de pinturas industriales a motivos artísticos), Asger Jorn (que confeccionó las denominadas pinturas *détournées* caracterizadas por el desvío y negación de la mensajes elaborados para elaborar nuevos sentidos estéticos), René Viénet (que realizó películas de *found footage*, o de apropiación de material fílmico, para ejercer unas propuestas en las que cambia el sentido de las imágenes a través de la introducción de discursos sociales como ejes narrativos del acompañamiento visual) o Constant Nieuwenhuys (que diseñó prototipos de proyectos arquitectónicos y modelos de ciudades utópicas como el denominado *Nueva Babilonia*), Raoul Vaneigem (ideólogo, con una profusión hacia las nuevas concepciones teóricas sobre activismo social dada su formación en filosofía y letras) o Gianfranco Sanguinetti (también escritor y político reaccionario).

Este movimiento también convivirá con otras agrupaciones estilísticas que en cierta forma también mantienen posiciones críticas cercanas a los grupos de agitación cultural, como es el caso del *pop art*, la *nouvelle vague* cinematográfica y diversos conceptualismos que se desarrollarán especialmente en la década de los años sesenta, caracterizados, en algunos de sus autores más radicales, por su manifestación de discursos subversivos y activistas.

4. La eclosión del Punk.

En 1976 surge la explosión del movimiento *punk* amparada en la herencia de los grupos situacionistas de la década anterior y con reminiscencias de las agitaciones estéticas contagiadas por la vanguardia dadaísta. Los ideales del *punk*, basados en la total transgresión hacia los cánones estilísticos de los discursos dominantes, mantenían, sin embargo, estrechos dialogismos con la estética, que no con la filosofía, de la cultura pop. El gusto por lo juvenil desde una focalización subversiva, la profusión de lo irreverente como parodia y crítica a la alta cultura, y una continua actitud de rebeldía marcada por una puesta en escena que rompía con los códigos establecidos en las conductas éticas y sociales, convirtiendo los insultos en eslóganes de reacción estética, son pruebas de sus experiencias activistas. Los orígenes del *punk* incidieron no sólo en la música sino en la moda, en el lenguaje coloquial, en el diseño, en la intervención del propio cuerpo (a través de tatuajes), y sus rasgos sirvieron como esbozos para crear una estética de resistencia con la idea de plantear una visión del mundo en la que perviviera una atracción hacia la anarquía, el nihilismo y la negación absoluta a lo que pudiera pasar en el futuro (No Future).

El investigador Peter Wollen (2006) intuye cómo este tipo de manifestaciones sociales permite establecer dos modelos que se desarrollan en la posmodernidad: una "posmodernidad de resistencia" basada en la contra-práctica cultural que apuesta por una deconstrucción de la modernidad y se mantiene al margen de la crítica a la sociedad, y una "posmodernidad de reacción" basada en la apología del activismo social como crítica y protesta a los valores establecidos. Algunos artistas como el italiano Mimmo Rotella ya habían experimentado actitudes punk, a mediados del siglo XX, a través de la representación de los denominados *decollages* o collages arrancados; de hecho a este autor se le atribuyó el nombre de "rompecarteles". Estas estrategias que surgen dentro del panorama del *pop art* denotan cierto gusto por la decadencia y el deconstruccionismo. En los citados *decollages* se percibe cierta predisposición estética acorde con la rebeldía social que se muestra en diferentes murales de la calle poblados por infinidad de esos carteles arrancados o superpuestos que configuran una estética particular de las ciudades, en las que emergen nuevas subculturas juveniles, partidos políticos, anuncios de diversiones públicas y espectáculos, y todo tipo de proclamas sociales que aparecen pintadas encima de esas ilustraciones configurando grandes murales a modo de collages.

Toda esta conjugación de cierta incidencia en la estética *pop art* con la inclusión de eslóganes irreverentes, como el célebre *The Queen is dead*, que servía de título a un álbum del grupo musical Sex Pistols, hacen del estilo *punk* un movimiento desenfadado, irónico e irreverente que denuncia el triunfo del poder y sus valores. Pero todo este tipo de actitudes *punk*, que se desarrollan especialmente en la escena musical, estaban perfectamente confabuladas por unas estrategias de marketing dirigidas por unos agentes empresarios que se habían formado o habían comenzado sus actividades marginales en proyectos artísticos de diseño, como el caso de Richard Hell, Malcolm McLaren o Jamie Reid. De tal modo que la estrategia de crear una oposición a la cultura de consumo sólo era una maniobra de simulacro, es decir, un "intercambio simbólico" (tal como interpretaba el sociólogo Jean Baudrillard ante la falta de regulación de los valores sociales) para convertir la anti-moda subcultural o contracultural en un nuevo modelo de consumo.

5. La concepción de creatividad artística en la Okupación.

Las primeras manifestaciones de la estética *okupa* tienen sus orígenes a finales de los años sesenta del pasado siglo XX como consecuencia de las revueltas político-sociales que surgen por diferentes ámbitos de Europa ante la inestabilidad de los nuevos procesos democráticos que comienzan a constituirse a través de nuevas dinámicas de disconformidad social. Cada país utiliza una tendencia marginal de expresión para mostrar su rechazo a las estructuras y estamentos gubernamentales. De este modo aparecen los denominados *squatter* en Gran Bretaña, los *besetzers* en Alemania o los *crackers* en Holanda que eligen como vía de expresión plástica y visual el *graffiti*. Sus plataformas de proyección social se basan en procesos de autogestión y auto-organización desde las que planifican sus acciones y actividades que tienen como objetivo movilizar a la población hacia determinados compromisos opuestos a poderes establecidos.

Desde mediados de la década de los años ochenta los movimientos juveniles contestatarios comienzan a expandirse masivamente en el sentido de que cada estilo se va bifurcando e hibridando con otros nuevos; este tipo de procesos tienen su lógica en la nueva concepción del multiculturalismo que se irá ampliando ya en los últimos años del siglo XX con la expansión de las redes de comunicación que permiten una mayor relación, contacto e influencia para saber lo que ocurre en determinados ámbitos geopolíticos, a la vez que gene-

ran diversas movilizaciones de carácter internacional. Ideales, por otro lado, que han dado lugar a que se hable de un nuevo concepto de interconexiones culturales que se cobija en una estética intercultural denominada como *altermodernidad* (Bourriaud, 2009).

Desde los orígenes del siglo XXI los movimientos de oposición y contestación surgen también desde nuevos ámbitos y plataformas alternativas como son las redes sociales a través de internet. Desde diversas páginas se ofrece información sobre modelos de autogestión, prácticas colectiva y modos de creación de cultura libre. Es quizá dentro de este último apartado donde se pueden constatar prácticas iconográficas de diferente índole y con relativos intereses estéticos y creativos. Es decir, no todos los murales realizados ni los espacios intervenidos obedecen a las mismas lógicas de creación ni manifiestan un interés artístico, aunque la decodificación por parte de los receptores puede participar de alguna experiencia estética (lectura de resistencia) que esté más relacionada con la ideología social de un determinado grupo que con su propuesta formalista dentro de su propia condición estética.

Las manifestaciones artísticas y culturales dentro de los ámbitos de creación marginal contracultural tienen como objetivo reactivar la esfera pública dentro de un ideal de cooperación y solidaridad basada en la cultura de cooperación y rehabilitación que ha venido a denominarse como “procomún”; dotando interés a las prácticas artísticas contextuales. Estos ideales de tendencias creativas han servido para que determinadas plataformas aporten nuevos discursos como base a modelos de estudio, tal como ocurre en Medialab Prado en Madrid, laboratorio ciudadano de producción, investigación y difusión de proyectos culturales que, lejos de ser un centro de *okupación* o adscribirse a plataformas de agitación contracultural, mantiene un espíritu crítico para explorar nuevas formas de experimentación amparados, en muchos casos, en distintos ámbitos creativos que surgen en espacios contraculturales y subculturales.

Ejemplos de estos registros de actividades surgidas en el ámbito de la cooperación surgen a través de los colectivos que gestionan las casas *okupadas*, algunas de ellas con cierta visibilidad dentro del panorama cultural y con cierta mediación a través de las propuestas de actividades artísticas y culturales que surgen en estos ámbitos. Una prueba de ello se puede constatar en el espacio Tabacalera en Madrid, un centro social autogestionado e intervenido desde plataformas

subculturales y contraculturales que reside en el edificio de la antigua Fábrica de Tabacos situada en el barrio de Embajadores, de titularidad pública. Dicho entorno posee la peculiaridad de haber sido catalogado como Bien de Interés Cultural para el patrimonio histórico, y aunque parte de sus espacios están destinados a los modelos de autogestión, sin embargo, el centro está adscrito al Ministerio de Cultura y parte de sus espacios están destinados a exposiciones artísticas (www.latabakalera.net). En este sentido, se da la paradoja de que un ámbito que aparenta ser un espacio *okupado* pasa a ser un centro que acoge determinadas exhibiciones de arte contemporáneo en diferentes registros (video, fotografía, instalación, pintura, etc.), y por tanto se establece un camuflaje de ser un “espacio *okupado*” que, a su vez, ha sido intervenido como un espacio reprogramado, al igual que cualquier centro legitimado o concebido para ofrecer exposiciones culturales comisariadas por una institución ministerial.

La evolución de estos modelos de autogestión, en los que surgen procesos de actividad artística subcultural, contracultural o en los que aparenta ofrecerse alguna manifestación regida por dichas causas pero que, sin embargo, solamente puede entenderse como un ejercicio más de retórica en el que se plantea un debate sobre el papel de los espacios públicos “posproducidos” o reactivados para simular ámbitos de resistencia, son un claro ejemplo de cómo existe una diversificación tanto del espacio concebido para exhibir manifestaciones artísticas como para ejercer el proceso artístico. Este debate permitiría poder designarse como el juego de la “intervención del espectáculo”, haciendo alusión al célebre texto situacionista de Guy Debord *La sociedad del espectáculo*.

La concepción de modelos dispersos de exhibición de iconografías que atienden a los registros contraculturales en la escena contemporánea continúan supeditados, no obstante, a manifestaciones que representan los ideales utópicos basados en el espíritu de anarquía en los que estéticamente no se aporta ninguna corriente artística novedosa y solamente rinden tributo, directa o indirectamente, a otras manifestaciones o agitaciones sociales similares en épocas pasadas. Por tanto, el proyecto de su filosofía artística apenas evoluciona y se encuentra marcado por el desencanto político y social hacia poderes dominantes, por las prácticas concebidas dentro de una lógica cultural independiente, por convertir el tedio en disidencia, y por el uso de tácticas de creación y expresión artística amparadas en un diseño gráfico marginal y efímero. Si bien es cierto que los nuevos medios permiten registrar estos procesos convirtiendo las actividades

efímeras en parte de una documentación con cierto interés para fortalecer la investigación histórica de estas prácticas culturales. Dichas tácticas constituyen proyectos alternativos para indagar en *formas de hacer historia* (Peter Burke).

Las nuevas prácticas de expresión artística contracultural, dentro de los ámbitos públicos metropolitanos, han servido para designar una nueva *iconosfera* contemporánea en la que se puede percibir cómo existe cierto interés por alterar el espacio urbano decorando espacios en desuso o por intervenir “no lugares”, lejos de que sean legítimos o no para realizar actividades artísticas marginales enmarcadas dentro de los movimientos *street art* donde el muro se concibe como un lienzo, y en los que múltiples escaparates comienzan a transformarse en espacios de resistencia en alusión a actitudes rebeldes que muestran los estilos juveniles.

6. Conclusiones.

A lo largo de la historia de los procesos culturales surgen diferentes manifestaciones artísticas amparadas en movimientos subculturales que hasta prácticamente comienzos del siglo XX no comenzarán a desarrollarse de una manera prolífica, conectando con los primeros registros de actividades vanguardistas y movimientos de agitación cultural de fuerte impacto propagandista; aunque algunos de estos registros marginales sean más minoritarios que otros o se encuentren supeditados a otras manifestaciones con impacto más mediático. Dichos colectivos minoritarios o de cierto impacto sociocultural, como proclama contracultural, se encuentran conectados en diferentes décadas no tanto en sus discursos o políticas de agitación pero sí en sus modos de representación estética y visual. Por tanto, aunque se hayan desarrollado diferentes propuestas de filosofías subculturales, existen conexiones entre los procesos de producción artística, es decir, en los modos de hacer, diseñar, escenificar y exhibir o promover las manifestaciones de orden iconográfico, aunque simulen ser actitudes circunstanciales.

En las manifestaciones de producciones artísticas subculturales perviven prácticas de apropiacionismo iconográfico. Fundamentalmente desde la segunda mitad del siglo XX estas tácticas apropiacionistas son más patentes cuando se intenta regresar a modelos visuales pertenecientes a soportes efímeros (especialmente propaganda concebida para motivos políticos, socioculturales o anunciar diversiones públicas) en los que perviven ciertos códigos formalistas en la

composición de las imágenes. En algunos casos, en las manifestaciones propuestas en centros alternativos u *okupas*, no es consciente la influencia ejercida entre diferentes colectivos y épocas, y sus estrategias artísticas sólo se conciben como referencias a discursos cercanos procedentes de medios publicitarios impresos y tendencias estilísticas que se han observado a través de medios audiovisuales con intención de pervertir dichos estilos y mensajes mediáticos (cuando propuestas similares ya se habían utilizado en otros períodos). Aparentemente, la autonomía del hecho artístico dentro de los ámbitos contraculturales no posee unas reglas o normas particulares de creatividad sino que se encuentra condicionada a una estructura de múltiples influencias. De tal modo que, salvo escasas excepciones, no se ha contribuido a generar una iconografía creativa como la que aconteció durante los primeros setenta años del siglo XX; y los únicos rasgos de creatividad pueden rastrearse en la conjunción de ideas pasadas reelaboradas o post-producidas a través de los nuevos medios de ilustración visual.

La mayor parte de la iconografía contracultural intenta evitar la marca de autor, ya que se otorga mayor valor a las propuestas propagandísticas e ideológicas de sus manifestaciones que a los ideales de una estética amparada en la experiencia artística. En este sentido, se apuesta por el concepto de proyecto en colaboración o los rasgos de autoría se mantienen en el anonimato. Las apuestas para dejar constancia del factor colaborativo en los procesos artísticos y culturales contribuyen a propiciar un modelo ideal de autor global que representa a un determinado colectivo social.

La estética, por tanto, se encuentra estrechamente ligada a la ideología. Si bien algunos autores englobados en la crítica cultural ya indicaron desde la época de la denominada Escuela de Frankfurt, como Theodor W. Adorno, que el arte participaba en la lucha ideológica sólo como un proceso propagandista de compromiso social, y que es sólo la integración de los contenidos en la lógica formalista la que expresa la ideología de la obra de arte.

Los espacios destinados a la ejecución o exhibición de estas propuestas iconográficas, en la actualidad, son de diferente índole y abarcan desde los centros denominados como “lugares ocupados” o “espacios de resistencia” (edificios, naves, casas, ámbitos de convivencia social auspiciados bajo la designación de centros culturales autogestionados), “no lugares”, es decir, espacios de tránsito en los que pueden aparecer determinados registros de actividad artística (la esté-

tica de la rebeldía en este caso se camufla o unifica con las tendencias de lo que se denomina *street art* o arte callejero), así como cualquier centro cultural o museo que posee cierto interés en dejar constancia de este tipo de manifestaciones subculturales y contraculturales. Estas últimas instituciones sirven como prueba de las posiciones críticas y debates que establecen las nuevas formas de arte contemporáneo que recalcan en distintas estrategias de comisariado, que permiten establecer variadas lecturas no sólo de esos discursos sino del dialogismo establecido con otros movimientos artísticos, sociales y culturales del panorama actual o de épocas pasadas, proponiendo procesos de "heterocronía" para explicar los cambios y ritmos que surgen a través de las manifestaciones estéticas y sus posteriores contaminaciones estilísticas.

Por otro lado, no se puede establecer que exista o perviva un único modelo, o modelo común, de criterio de producción estética. Los modos de producción subversiva están estrechamente vinculados a las técnicas y tecnologías de la comunicación impuestas en determinados períodos. Por el contrario, sí existe un interés por utilizar todo tipo de soportes visuales como vías de expresión, desde los propios muros de una edificación a cualquier intervención en publicación escrita, virtual, o formato de difusión audiovisual. Se continua, sin embargo, apostando por una creatividad efímera en la que no existe un interés por el concepto de archivo.

El peso artístico de los modelos de representación visual los marca la historia de la antropología puesto que estas prácticas artísticas marginales sólo quedan reflejadas no para ser legitimadas sino sólo como pruebas de procesos de acción social; si bien en algunos casos se pretende mantener una posición de negociación en algunas propuestas de difusión dentro de las actividades marginales y, por tanto, algunos registros iconográficos pasan a formar parte de los nuevos debates artísticos contemporáneos que se ven reflejados en exposiciones itinerantes y catálogos concebidos para tales actos culturales. Una prueba de ello fue la exposición *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* que se exhibió en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía entre octubre de 2012 y marzo de 2013, en la que se dejaba patente la confección de distintos soportes subculturales y contraculturales que representaban experiencias radicales y violentas en los procesos de producción artística marginal en períodos de conflictos sociales y bélicos de diversos ámbitos geográficos de América Latina. Los modos de hacer resultantes eran prueba de las condiciones

políticas a las que se encontraban sometidos determinados países, y en esos registros se mantienen pruebas de esa estética revolucionaria, combativa y rebelde que no ha sido rescatada desde unos presupuestos puramente artísticos sino antropológicos como tentativa de evidenciar experiencias resultantes de períodos de transformación política y social. Dichos modelos pueden ser trasladados a cualquier escenario histórico para comprender cómo se establecen iconografías marginales que con el paso del tiempo adquieren mayor dimensión estética o se adscriben a ciertos movimientos estilísticos con los que en un principio pudieran no mostrar ninguna conexión artística aunque sí social.

Por tanto, se intentan reflejar los problemas y contradicciones de diferentes sistemas políticos y sociales a través de los modos de representación contracultural, mientras parece que se pretenden ocultar propuestas artísticas a través de argumentos retóricos en los que el mensaje ocupa un lugar privilegiado frente a la creatividad estética. De hecho el nuevo arte contextual incide en la constatación de los conflictos políticos y sociales utilizando como vías de expresión nuevas estrategias artísticas de creación propagandista que recorren las redes sociales. De este modo, se establece una dialéctica entre la creatividad, la propaganda y los discursos textuales combativos y sociopolíticos que circulan por diferentes redes de distribución visual.

7. Bibliografía.

- ADORNO, Theodor W. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- AUGE, Marc (1998). *Los no lugares*. Barcelona: Gedisa.
- BAUDRILLARD, Jean (1980). *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila.
- BADENES SALAZAR, Patricia (2006). *La estética de las barricadas: Mayo del 68 y la creación artística*. Castellón: Universitat Jaume I.
- BUCKLEY, Craig y VIOLEAU, Jean-Louis [eds.](2011). *Utopie. Texts and projects 1967-1978*. Los Ángeles: Semiotexte.
- BOURRIAUD, Nicolas (2007). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- BOURRIAUD, Nicolas (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- BURKE, Peter [ed.] (1996). *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Universidad.
- CLARAMONTE, Jordi (2011). *Arte de contexto*. Hondarribia: Nerea.
- DE LA CALLE, Román (1981). *En torno al hecho artístico*. Valencia: Fernando Torres.
- DEBORD, Guy (1990). *La sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama.

- GRANES, Carlos (2011). *El puño invisible. Arte revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid: Taurus.
- GRUSHKIN, Paul D. (1987). *The art of rock. Posters from Presley to punk*. New York: Abbeville Press.
- LEFEBVRE, Henri (1974). "La producción del espacio" en *Papers: revista de sociología*, nº 3. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- LEMOINE, Stephanie (2012). *L'art urbain. Du graffit au street art*. Paris: Gallimard.
- MARCUS, Greil (1999). *Rastros de Carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Anagrama.
- MOYA PELLITERO, Ana M^a (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Madrid. Biblioteca Nueva.
- ROCHA, Servando (2008). *Historia de un incendio. Arte y revolución en los tiempos salvajes. De la comuna de París al advenimiento del punk*. Madrid: La Felguera Ediciones.
- ROCHA, Servando (2012). *La facción caníbal. Historia del vandalismo ilustrado*. Madrid: La Felguera Ediciones.
- VV.AA. (2001). *Internacional Situacionista*. (Vol 1. *La realización del arte*). Madrid: Literatura Gris.
- WOLLEN, Peter (2006). *El asalto a la nevera. Reflexiones sobre la cultura del siglo XX*. Madrid: Akal.