

“QUÉ EL NÚMERO DE NUESTROS MIEMBROS SEA ILIMITADO”¹. NOMBRES COLECTIVOS QUE CUESTIONAN EL MODELO TRADICIONAL DE AUTORÍA EN EL ARTE

CLAUDIA GONZÁLEZ²

Recibido: 29/10/2021 - Aceptado: 15/3/2022

Licenciada en Bellas Artes (UCM, 2005), Máster en Investigación y Creación de Arte (UCM, 2010) y posteriormente MBA en Gestión de Empresas e Instituciones Culturales (Universidad de Salamanca, 2011). De manera profesional se dedica a la producción de proyectos artísticos y a la gestión cultural en torno al binomio arte y participación. Actualmente trabaja para el Ayuntamiento de Madrid en programas de descentralización y proximidad cultural en la ciudad. Como artista ha formado parte de varios colectivos y realizado exposiciones en espacios de Madrid como Off Limits, Sala de Arte Joven, Arquería de Nuevos Ministerios o ABM Confecciones y fuera de Madrid en el Festival Okuparte de Huesca o la Sala Alterarte de Ourense entre otros. Como investigadora ha sido miembro del grupo de investigación de la Comunidad de Madrid En los márgenes del arte (ediciones 2018 y 2019) y actualmente es colaboradora en el I+D Interacciones del arte en la tecnosfera. La irrupción de la experiencia (HAR2017-86608-P). De 2017 a 2020 ha sido profesora colaboradora de la Facultad de Bellas Artes de la UCM y desde 2020 es doctoranda en esa misma institución.

1. Esta frase es la primera regla de la Sociedad de Correspondencia, un grupo constituido por nueve trabajadores en 1792 bajo la idea de que toda persona adulta en posesión de razón debe tener derecho a elegir a los miembros del parlamento. Este hecho se considera el acontecimiento inaugural de la formación de la clase obrera inglesa.

2. Universidad Complutense de Madrid, claugo16@ucm.es
<https://orcid.org/0000-0003-2896-5018>

Resumen

El modelo tradicional de autoría en el campo del arte trae aparejados conceptos como la atribución singular de la obra, el valor por escasez y ciertas nociones de genio y de propiedad intelectual, todas ellas perpetuadas por el mercado y/o las instituciones del arte. Sin embargo, a lo largo de la historia del arte nos encontramos posibilidades que se salen de este marco para cuestionar este modelo predominante, basadas en el anonimato, la construcción de identidades alternativas o la generación de confusión en la atribución de la autoría.

En este artículo nos fijaremos en algunas de estas propuestas, concretamente en el uso de aquellos nombres colectivos que cuestionan este concepto tradicional de autoría a través de la ocultación de la identidad de I+s participantes en un proyecto común que trabaja con las multiplicidades como algo cambiante y diverso. Analizaremos estas propuestas a través de dos categorías ejemplificadas en dos casos: los colectivos, a partir de las Guerrilla Girls, y los nombres multiusuarios, con una referencia especial a Luther Blissett.

Finalmente, nos interrogaremos por las posibilidades y problemas que conlleva el empleo de estas subjetividades múltiples a la hora de generar procesos de transformación social, política y artística, y ofrecer reflexiones críticas de los modos actuales de habitar y relacionarse.

Palabras-clave: autoría, anonimato, colectivos artísticos, nombres multiusuario, subjetividades múltiples

[en] “May the number of our members be unlimited”. Collective names that question the traditional model of authorship in art

Abstract

The traditional model of authorship in the field of art brings together concepts such as the singular attribution of the work, value and certain notions of genius and intellectual property, all of which are perpetuated by the market and/or art institutions. However, throughout the history of art we find other possibilities focused on questioning this predominant model and based on anonymity, the construction of alternative identities or the generation of confusion in the attribution of authorship.

In this article we will focus on some of these proposals, specifically on the use of collective names that question the traditional concept of authorship by hiding the identity of the participants in a common project that works with multiplicities as something changing and diverse. We will analyze these proposals through two categories exemplified in two cases: collectives, focusing on the Guerrilla Girls, and multi-user names, with a special reference to Luther Blissett.

Finally, we will ask ourselves about the possibilities and problems that these multiple subjectivities have when generating processes of social, political and artistic transformation, and offer critical reflections on the current ways of living and relating.

Keywords: authorship, anonymity, artistic collectives, multi-user names, multiple subjectivities

Las ficciones políticas son nombres colectivos y máscaras que nos permiten a la vez hacernos invisibles al poder y accesibles para los demás. (Fernández-Savater, 2020, p. 331)

1. Introducción: alternativas al nombre propio

Cuando nos referimos al campo del arte y de forma especial cuando miramos a la institución artística y al mercado, opera de forma casi unívoca el binomio *obra de arte-artista* en el que cada pieza, intervención o acción está directamente relacionada con una autoría (individual o colectiva) que la ha producido. Sin embargo, a lo largo de la historia del arte, existen multitud de ejemplos en los que la identidad del autor/a que ha realizado una obra no estaba clara. Bien porque la producción se ha desdibujado en el marco de procesos colectivos complejos; bien porque el nombre propio se ha ocultado de manera intencionada, construyéndose una identidad alternativa por motivos políticos, de discriminación por razón de género o por puro juego artístico. También el esconder o confundir la identidad del/de la artista-autor/a ha sido una práctica que ha servido para desafiar las estructuras dadas del arte, cuestionando conceptos como la noción de genio, la atribución singular, el modelo de escasez y la propiedad intelectual.³ Desde los noventa a la actualidad, nos encontramos numerosos casos que juegan con identidades inventadas, nombres falsos y artistas inexistentes. Muchas de estas propuestas se enmarcan dentro de la categoría de lo que la historiadora del arte Carrie Lambert-Beatty ha llamado artistas paraficcionales⁴. Esta denominación se usa para enfatizar la capacidad de est+s artistas para interactuar con el mundo del arte de una manera plausible a pesar de la revelación de su naturaleza imaginaria.

En algunas ocasiones, el uso del anonimato y la construcción de identidades alternativas ha sido entendida como un proceso que va más allá de la ocultación individual, para articularse de manera colectiva. Diversos grupos durante el siglo XX han utilizado el anonimato como un proceso en el que un número variable de individu+s se constituye como multitud con el fin de poner en práctica tácticas de guerrilla comunicacional, acción directa o vandalismo cultural. En este artículo proponemos acercarnos a estas autorías colectivas que se piensan y se construyen como disidentes de las implicaciones que tiene la autoría individual tradicional. Nos interrogaremos por las posibilidades que residen en estos nombres colectivos para transformar los procesos de subjetivación normalizados, para generar identidades con implicaciones políticas que aborden diferentes formas de socialidad y para ofrecer reflexiones críticas encarnadas de los modos actuales de habitar y relacionarse. Por último, nos preguntaremos sobre en qué medida estos nombres son capaces de articular una multiplicidad en la

3. Much+s artistas han propuesto juegos en torno a la autoría y a la identidad que les han llevado a adoptar alter egos, es decir personajes ficticios creados por ell+s mism+s. Nicola McCarthy recoge en su libro "Death of the Artist: Art World Dissidents and Their Alternative Identities" una selección de casos interesante en este sentido (McCarthy, 2018).

4. Este concepto es recogido y desarrollado de forma muy interesante por la comisaria Emma Brasó en su tesis (Brasó, 2018).

que cada nodo genere alianzas que permitan conectar unas propuestas con otras desde un espacio abierto a la empatía.

2. Nombres colectivos que cuestionan el modelo tradicional de autoría.

Enmarcamos dentro de estos nombres colectivos que cuestionan el modelo tradicional de autoría aquellas situaciones en las que se produce una ocultación de la identidad de l+s participantes en un proyecto común con el objetivo de abrir su definición hacia una identidad plural y reticular. Es decir, no nos fijaremos en el/la autor/a que por alguna de las diversas causas que hemos comentado en la introducción oculta el nombre propio, sino en articulación de múltiples individu+s que trabajan para la creación de mensajes anónimos susceptibles de ser asumidos y replicados por otr+s, produciéndose procesos de serialización, viralización u ofuscación.

Dentro de este campo podemos encontrar realidades tan diversas como grupos de activistas, colectivos anónimos, o artistas que crean bajo identidades múltiples y reapropiables por cualquiera. Como muestra mencionaremos solo algunos ejemplos que han desplegado estrategias diversas en torno a estas cuestiones: ocultando el rostro para reivindicar desde el feminismo encontramos al colectivo ruso Pussy Riot o a las Guerrilla Girls; en el ámbito hacktivista el gran referente es la comunidad de Anonymous; trabajando desde el concepto de nombre multiusuario o art persona hallamos propuestas como Luther Blissett Project o, en el ámbito digital, Netochka Nezvanova; como colectivos amparados en el anonimato para la producción artística e intelectual podemos mencionar The Residents, Claire Fontaine o Tiquin y el comité invisible. De cara a poder acercarnos a estos nombres colectivos haciendo un análisis un poco más pausado, hemos dividido estas prácticas en dos categorías que desarrollamos brevemente a continuación a partir de dos ejemplos concretos: los *colectivos* y los *nombres multiusuario*.

a) Colectivos

Los colectivos artísticos están conformados por una agrupación de artistas que trabajan bajo una denominación común. Esta práctica es muy habitual en el trabajo artístico, pero normalmente hay constancia de quién conforma el colectivo. Sin embargo, para ceñirnos al campo de estudio propuesto, nos fijaremos aquí en aquellos colectivos que dejan de un lado la identidad de sus miembros para hacer primar el nombre compartido. En estos casos, no se sabe muy bien quién opera detrás de la organización, pudiendo ser un número variable y no fijo de individu+s cambiantes y desconocid+s.

Uno de los ejemplos más conocidos que funciona bajo estos presupuestos es el de las *Guerrilla Girls*, un colectivo de artistas y activistas fundado en 1985 para luchar contra la discriminación en el campo del arte. Como ellas mismas explican en su web:

Usamos máscaras de gorilas en público y usamos hechos, humor e imágenes escandalosas para exponer los prejuicios étnicos y de género, así como la corrupción en la política, el arte, el cine y la cultura pop. Nuestro anonimato mantiene el enfoque en los pro-

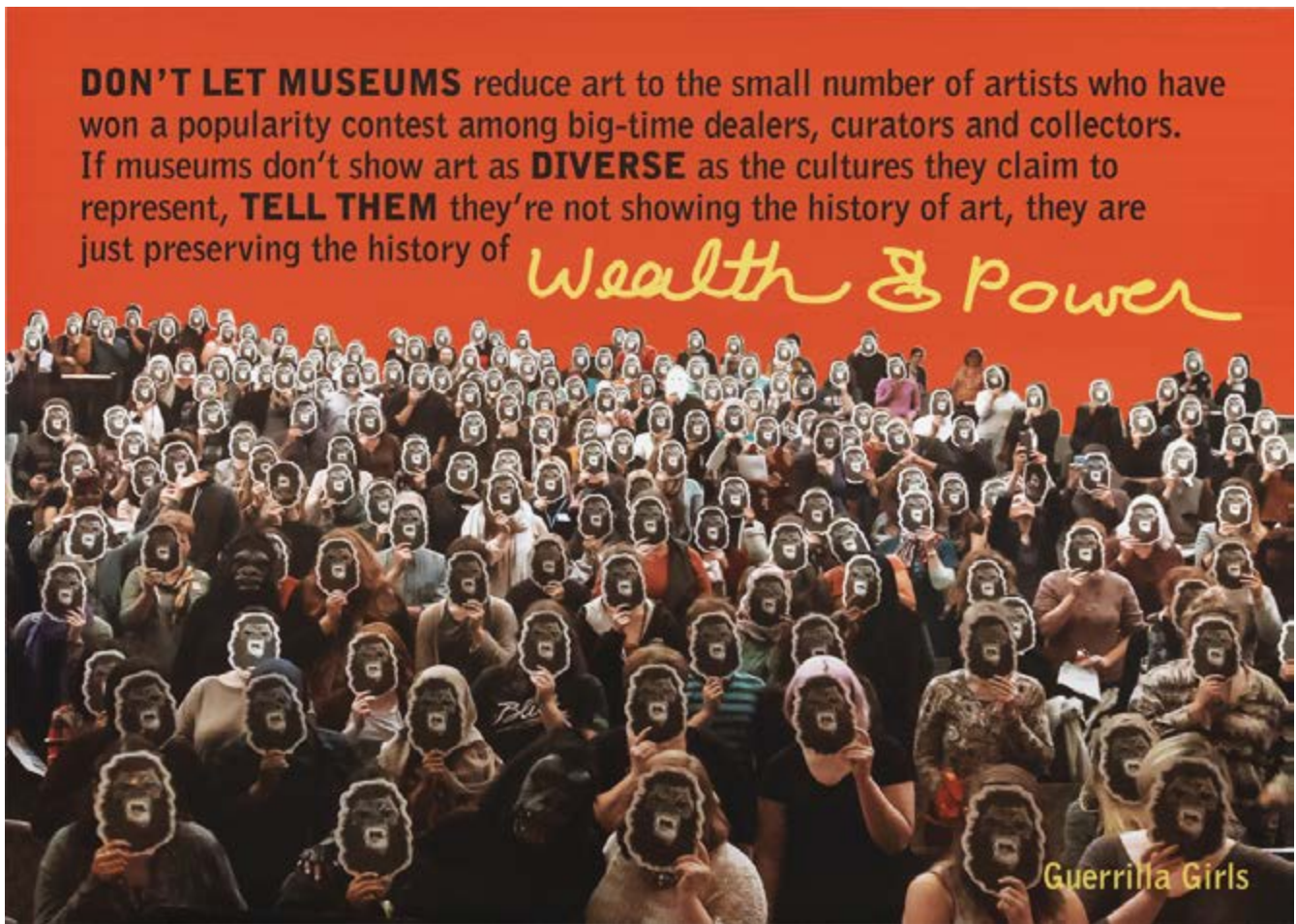


Fig. 1. Guerrilla Girls, History of wealth and power. Pertenece al proyecto realizado en 2016 en Whitechapel, London. Imagen extraída de <https://www.guerrillagirls.com/> La imagen remite a la idea de multiplicidad y de un anonimato colectivo, en el que cualquiera puede ser una Guerrilla Girl.

blemas y lejos de lo que podríamos ser: podríamos ser cualquier persona y estamos en todas partes. (Guerrilla Girls, s.f)⁵

Según una entrevista realizada al colectivo (De Wachter, 2017, p. 23), desde su fundación en 1985, el grupo ha tenido más de 55 miembros anónimos diversos en edad, orientación sexual, clase y de muchos orígenes étnicos, con miembros cis y transgénero desde el principio. El grupo todavía incluye a algunas de sus miembros originales. Además, las miembros de *Guerrilla Girls* adoptan como pseudónimos los nombres de artistas fallecidas como Frida Kahlo, Käthe Kollwitz o Shigeiko Kubota, para mantener viva la memoria de estas artistas y su obra. Utilizan las herramientas clásicas de la propaganda y el marketing masivo, incluidas las protestas públicas, carteles, pancartas y pegatinas, para transmitir su mensaje a la gente (fig.1). Señalan la desigualdad, el sexismo y la hipocresía endémicos en el mundo del arte y más allá.

Este es un ejemplo en el que se dan diversos niveles de anonimato, por un lado, el nombre colectivo, representado por el elemento

físico de la máscara de gorila y el nombre del grupo; y por otro, el pseudónimo de cada una de las miembros. Es interesante observar, no obstante, que en este caso este último pseudónimo que oculta la identidad individual de cada miembro, no está directamente vinculado con la autoría, sino con la reclamación de la visibilidad de las mujeres artistas elegidas.

Los posters e impresiones de las *Guerrilla Girls* nunca son ediciones limitadas y se ofrecen como materiales reproducibles socavando el valor tradicionalmente asignado a la obra única. Debido a esto no se suscriben al modelo de escasez, por lo que no necesitan el reconocimiento de su trabajo individual. El signo de copyright, en cambio, sirve como una forma colectiva de marca y propiedad. Aunque ahora son reconocidas y bien recibidas por las grandes instituciones públicas, su denominación colectiva y anónima les permite criticar simultáneamente estas instituciones mientras utilizan su alcance público en su beneficio, cuestión no exenta de algunas polémicas y conflictos tanto dentro como fuera del grupo.

b) Nombres múltiples.

El uso de nombres múltiples o nombres multiusuario en el arte, es decir, un solo nombre usado por muchos individuos o incluso grupos,

5. Traducción propia

puede ser encontrado en diversos ejemplos a lo largo del siglo XX.⁶ En 1918 los cofrades del consejo universal dadá, inventaron *Cristo y Cía S.L.*, una sociedad que facilitaba que cualquiera pudiera ser Cristo tan solo abonando 50 marcos. En los 70, el proyecto británico *Blitzinformation* decidió que quería cambiar el nombre de todo el mundo por el de Klaus Oldenburg. En este caso, de manera gratuita y simplemente rellenando un formulario, se adjudicaba al solicitante el número de Klaus Oldenburg que esa persona pasaba a ser. Pero quizás la idea del nombre múltiple y sus alcances como herramienta de subversión política y rechazo definitivo de la originalidad, desarrolló sus posibilidades más amplias con Monty Cantsin. Este nombre múltiple surge en 1977, creado como una estrella de pop abierta por David «Oz» Zack, artista participante en el grupo de mail-art *Portland Academy*. La idea era proporcionar un nombre que cualquiera pudiera usar para ofrecer conciertos. Si suficiente gente lo hacía, Monty Cantsin se haría famoso y proporcionaría la oportunidad a I+s artistas desconocidos de tener grandes audiencias. El proyecto se fue extendiendo tanto que al final ya nadie sabía quién lo había arrancado y el desarrollo de la idea a nivel teórico, práctico y organizativo se convirtió en una historia colectiva.⁷ Durante los ochenta continuaron los ejemplos y experimentos con nombres como 'Lt. Murnau', 'Karen Eliot', 'Mario Rossi' y 'Bob Jones' lanzados como nombres de uso múltiple con la finalidad de subvertir el star-system.

Pero en los últimos años del siglo XX el alias multiusuario más famoso y que con mayor complejidad ha abordado este tema es Luther Blissett (fig.2). Ell+s introducen el término *coindividuo*, en contraposición al concepto individuo que consideran antropocéntrico y asociado al copyright y la originalidad.

El nombre de Luther Blissett comienza a ser usado en 1994 por diferentes autor+s para firmar publicaciones. La idea era sencilla, cualquiera podía ser Luther Blissett simplemente adoptando su nombre. El uso de la firma se expande internacionalmente para informar a la prensa de eventos falsos, publicar libros radicales, firmar obras de arte o realizar experimentos psicogeográficos. De esta forma, durante la segunda mitad de los 90 Luther Blissett desarrolla diversas propuestas vinculadas a derivas y acciones urbanas tipo guerrillas, bromas artísticas y acciones colectivas.

A través de su análisis de la economía inmaterial y su tesis de que tod+s producimos para ella⁸, Luther Blissett se convierte en una figura de lo común y de la puesta en valor de la capacidad de I+s trabajador+s

inmateriales para cooperar y producir colectivamente. Como ell+s mis-m+s dicen:

Es necesario deshacerse del concepto de In-dividuum, de una vez por todas. Ese concepto es profundamente reaccionario, antropocéntrico y siempre asociado con ideas tales como originalidad y copyright. En cambio, deberíamos abrazar la idea de un Con-dividuum, es decir, una singularidad múltiple cuyo despliegue conlleva nuevas definiciones de "responsabilidad" y "voluntad", y no es bueno para abogados y jueces. (Blissett, 1995)



Fig 2. El retrato "oficial" de Luther Blissett fue creado por Andrea Alberti y Edi Bianco en 1994, mezclando viejas fotos de los años 30 y 40 (tres tíos-abuelos y una tía-abuela de Wu Ming 1). Imagen extraída de la web: <https://www.wumingfoundation.com/>

Un nombre múltiple superaría esa relación entre individuo y colectivo para encarnarse en una persona imaginaria que acoge la fuerza de esa masa invisible constituyéndose como mito. "La práctica de los individuos singulares cobra fuerza a través del mito colectivo y a la vez se reproduce". (Grupo autónomo a.f.r.i.k.a., Luther Blissett y Sonja Brünzels, 2006, p. 38)

3. De la crítica del autor a las subjetividades múltiples

A partir de los años 60 se empieza a relativizar la idea de que la obra pertenece al autor/a, para contextualizar el abordaje de la creación desde otras consideraciones y marcos que tienen que ver con la puesta en juego de una cultura común y una historia que es reescrita e interpretada. La crítica a la figura del autor como categoría fija o absoluta se consolida con las reflexiones de Roland Barthes y Foucault de-

6. Aunque empleamos la terminología de "nombre múltiple" para referirnos a ejemplos anteriores, este concepto no fue oficialmente acuñado hasta 1984, año en el que un grupo de punks anarcosindicalistas londinenses presentaron un manifiesto titulado "La Generación Positiva presenta la estética del nombre múltiple". En los años anteriores este grupo había estado proponiendo que todos los grupos de rock se llamaran 'White Colours' y todas las revistas se llamaran 'Smile'. (Home, 2004, p. 157)

7. Podemos encontrar un desarrollo más amplio de todos estos movimientos, propuestas y colectivos en el libro de Stewart Home (Home, 2004)

8. Esta tesis se explica en la Declaración de Derechos Luther Blissett "Lots of money because I am many" en la que el colectivo desarrolla la idea de que el valor de la plusvalía reside en el conocimiento, el lenguaje y los afectos que la sociedad produce; y si toda actividad social es potencialmente una práctica generadora de valor, entonces un salario social para tod+s debería estar garantizado (Blissett, 1995-96)

sarrolladas respectivamente en sus textos *La muerte del autor*⁹ y *¿Qué es un autor?*¹⁰. Estos escritos se volvieron canónicos porque brindaron un contrapunto oportuno a los criterios que todavía prevalecían de autenticidad, sinceridad y expresión personal en las obras literarias y más tarde, fueron ampliamente usados para extrapolar estas cuestiones al campo del arte.

Tras estos cuestionamientos, la idea de la crítica del autor gana un lugar predominante en los años 80 gracias a una serie de historiador+s fundamentalmente de EEUU y Reino Unido que cuestionan el hecho de que la biografía del/la artista sea uno de los referentes principales en la comprensión de la obra de arte¹¹. Rosalind Krauss, describe la historia biográfica del arte “como una historia del nombre propio” (1985, p. 25) que no sería capaz de dar respuesta a la diversidad de significados de la obra de arte.

A partir de los noventa, autores como Reinaldo Laddaga sostienen que se consolida un cambio de cultura de las artes en el que proliferan iniciativas de artistas destinadas a facilitar la participación de grupos de personas muy diversas en proyectos donde la realización de ficciones o imágenes se asocia con la ocupación de espacios locales y la exploración de formas experimentales de socialización. Este tipo de propuestas suponen una disipación de la figura del/la autor/a en la medida en la que su tarea se desplaza hacia el objetivo de desarrollar, calibrar e intensificar la cooperación social, colectivizando los procesos de producción y creación artística (Laddaga, 2006).

Frente a esta *historia del nombre propio* que decía Krauss, es interesante analizar la propuesta de *nombre impropio* que el teórico Marco Deseriis hace tomando como ejemplo principal a Luther Blissett y que claramente desactiva esa idea de lo *biográfico*. Deseriis define el concepto del *nombre impropio* (2012) como aquel usado para designar la adopción del mismo pseudónimo por colectivos organizados, grupos de afinidad y autor+s individuales. Desarrolla que, por un lado, los nombres impropios proporcionan el anonimato y un medio para la identificación y el reconocimiento mutuo de un grupo social subalterno; y por otro lado, permiten que quienes no tienen voz propia adquieran un poder simbólico fuera de los límites de una práctica institucional. Al expresar una multiplicidad de usos pragmáticos y semióticos, Deseriis considera los nombres impropios como *ensamblajes colectivos de enunciación* caracterizados por la proliferación de diferencias. Los nombres impropios implican un cierto nivel de publicidad, difusión y

pérdida de control y, Marco Deseriis defiende que es precisamente a través de la difusión en la esfera pública que el uso colectivo de un alias se convierte en un proceso de subjetivación. Este reconocimiento público hace que los nombres impropios sean formas de poder simbólico por derecho propio, ya que, en lugar de ser legitimados por una institucionalidad externa, lo son por una comunidad de usuarios. Lo impropio está ligado a la multiplicidad, no designa identidades fijas y puede evolucionar hacia caminos imprevistos. Al ser apropiado por diversidad de formas y diversidad de agentes, es difícil planificar y controlar su empleo y el marco simbólico en el que se mueve.

Esta indeterminación en el uso de este tipo de nombres es buscada y favorecida ya que los planteamientos colectivos de reapropiación, traducción y adaptación de estas prácticas permitirían alejarnos de lo que, según Fernández-Savater, Foucault denominaba *la voz profética*: esa voz de superioridad que busca nuestra adhesión sin requerirnos ningún trabajo personal que permita identificar y dotar de sentido a nuestra práctica (Fernández-Savater, 2020, p. 70). Podríamos decir que cada uso que se le da a un nombre impropio requiere un trabajo para dotarlo de un sentido o significación específica por parte del/de la que elige enunciarse desde él.

Julia Ramírez Blanco, refiriéndose también a Luther Blissett, reflexiona sobre las implicaciones que tienen las evoluciones, cambios y diversos usos en el empleo de este tipo de nombres que ella enmarca bajo la denominación de *heterónimos*:

La concepción del heterónimo debe entenderse en relación con el cuestionamiento posestructuralista de la subjetividad como algo unívoco, planteando más bien la noción de múltiples identidades que confluyen y se configuran en relación unas con otras, imbricándose en perpetuo movimiento. (2015, p. 163)

El uso de estos nombres colectivos que cuestionan el concepto tradicional de autoría genera nuevas posibilidades de enunciación en las que colectivos habitualmente no representados pueden construirse una voz propia desde la multiplicidad y la diferencia. Sin embargo, en este tipo de planteamientos también se pueden dar dificultades, malos usos, apropiaciones indebidas y capitalizaciones, que pueden restar capacidad de agencia política a las propuestas.

Una de las primeras cuestiones que solemos encontrar en el empleo de estos nombres colectivos son las disputas por el significado de los mismos, sus usos y reglas a la hora de emplearlos. Aunque como decíamos, la flexibilidad y la apropiación puedan ser deseadas, en ocasiones, determinadas utilidades de estas herramientas pueden llevar a dinámicas de competitividad, peleas o apropiaciones individuales. Es habitual encontrar en estos casos una tensión entre la necesidad de controlar el uso del nombre (empleo para unos fines concretos) y la libertad total del uso. Aún en los ejemplos en los que se busca la dispersión, el descontrol y la falta de jerarquía y de reglas de funcionamiento, puede existir una sobreidentificación del nombre con algun+s individu+s concret+s, que en ocasiones pueden acabar en un intento de capitalización de la identidad colectiva para un uso propio, desactivando la propia idiosincrasia para la que fue creado. En el caso de Monty Cantsin, Stewart Home pone como ejemplo de uso desastroso del nombre múltiple al artista canadiense de origen húngaro Istvan Kantor (2004, p. 179). En manos de Kantor (uno de los padres del

9. En este texto Barthes propone que el autor no se expresa, sino que traduce a partir de significados preestablecidos. Por lo tanto, el texto no es una expresión original sino un compuesto de textos anteriores, voces anteriores, culturas anteriores cuya interpretación no puede ubicarse en ningún “Dios-Autor” sino en un destinatario impersonal, el lector abstracto. (Barthes, 2009)

10. En este texto Foucault desvincula obra y autor, y propone la interpretación del texto como una serie de citas infinitas con posibilidades de diálogo. Foucault plantea que constantemente estamos volviendo a un discurso escrito que recoge las ideas en diferentes textos que dialogan entre ellos. (Foucault, 1969)

11. Historiador+s como T.J. Clark, Linda Nochlin, Griselda Pollock, Fred Orton, Janet Wolff, Nicholas Green, Lucy Lippard, Rosalind Krauss, Hal Foster, David Summers, Keith Moxey, Abigail Solomon-Godeau, o Mieke Bal, entre otros, cambian los modelos interpretativos para hacer a la historia del arte una disciplina más permeable a aportaciones de diversos campos que pueden ir desde la semiótica y el análisis lingüístico hasta el marxismo, el psicoanálisis y el feminismo.

neóismo en Montreal), el concepto de Monty Cantsin sufrió más regresiones que desarrollos. En el curso de violentas performances, Kantor ofrecía su silla a cualquiera que deseara asumir la identidad abierta de la estrella del pop Monty Cantsin para que se convirtiera en él, como si tuviera algún tipo de potestad sobre el nombre para investir a otr+ con él. Sin embargo, cuando a mediados de los 80 la identidad de Cantsin fue asumida por mucha más gente de manera libre, Kantor hizo circular cartas en las que reclamaba ser el «verdadero» Monty Cantsin.

En el caso de las *Guerrilla Girls*, siempre ha existido un control sobre quién participaba en el colectivo. El grupo nunca ha estado abierto a todo el mundo, sino que las miembros entran por invitación. En un inicio, el motivo principal de esta decisión fue mantener el anonimato de cara a la protección de sus integrantes, ya que el mundo del arte podía tomar represalias.¹² Más tarde, se dieron cuenta de que esta idea conllevaba otras ventajas, como que nadie se pudiera llevar el crédito por la producción o las acciones. Sin embargo, en un momento determinado empezaron a formarse grupos de *Guerrilla Girls* en otras ciudades y esto trajo problemas.¹³ Estos nuevos grupos producían trabajos que no pasaban por los "estándares" de calidad de las *Guerrilla* originales y que confundían a crítica y público. Desde el grupo de Nueva York, se animó a estos otros grupos a constituirse bajo otro nombre, como otras nuevas luchadoras feministas, pero construyendo su propia identidad. A pesar de estos intentos de control de las derivas de su identidad, las *Guerrilla Girls* siempre hablan de su colectivo como algo cambiante y fluido, en constante movimiento y evolución y sin un control o plan rígido.¹⁴

En cualquier caso, cabría preguntarse por las implicaciones que tienen la voz unificada de un colectivo que en muchos momentos llega a operar como marca y que quizás puede dejar fuera elementos de política identitaria como raza, religión o sexualidad. En el caso de las *Guerrilla Girls*, en cuanto a términos de diversidad de representación dentro del colectivo, ellas dicen que siempre han sido más diversas de lo que es habitualmente el mundo del arte, aunque hay cierta crítica aceptada, sobre todo de las compañeras racializadas, sobre que la diversidad no era suficiente.¹⁵ Queda en el aire la cuestión no obstan-

te, de si este colectivo independientemente de la composición de sus miembros, proponen la asunción de un feminismo universal que ocasiona un enmascaramiento de las políticas de la identidad. Quizás falta interseccionalidad en su propuesta, dado que trabaja en el mundo del arte, limitando su alcance en términos de clase y raza. Además, sus objetivos se limitan a la exigencia de incluir a las mujeres en condiciones de igualdad en el sistema, no a cambiar el sistema mismo que es heteropatriarcal y capitalista. De hecho, el trabajo en el marco institucional del arte se reviste de ciertas complicaciones y contradicciones. El anonimato en el que se basa su propuesta puede ser difícilmente mantenido en ciertas ocasiones (por ejemplo, al comprar un billete de avión). Además, las acciones de las *Guerrilla Girls* pueden revestir cierta bipolaridad cuando responden positivamente a las invitaciones de las instituciones aun cuando estas pueden ser instrumentalizadas de cara a lavar la imagen de las mismas.¹⁶

Otros grupos más vinculados a la definición que Marco Deseris hace el nombre *impropio*, como Luther Blissett, nunca limitaron la apropiación del nombre por parte de quien quisiera usarlo, es más, esta pérdida de control era deseada e incluso buscada. Sin embargo, esta libertad, aunque se favorezca sin importar el uso que se haga del nombre ni el caos que esto genere, nunca es total. Siempre acaban operando ciertas jerarquías y "derechos". Un ejemplo claro de ello es la decisión de acabar con Luther Blissett a través de un suicidio ritual (seppuku). Esta escenificación del final del personaje fue llevada a cabo por un grupo concreto (muy involucrado en la primera concepción del proyecto y en el desarrollo del mismo) que se sentía con el suficiente derecho sobre el nombre como para decidir matarlo.

4. Conclusión: ¿pueden los nombres colectivos que cuestionan el concepto tradicional de autoría generar procesos de transformación social, política y artística?

El trabajo colectivo en el mundo del arte puede ser visto como una crítica al sistema neoliberal de autoría, pero también en la mayoría de los casos, puede funcionar como una adaptación al mismo. Muchas veces los colectivos artísticos funcionan de manera muy similar al autor/a individual, teniendo acceso y reconocimiento en las grandes instituciones y mercados, con roles asignados y definidos dentro del mundo del arte y con un marketing coherente que hace que operen como marcas.¹⁷ ¿Cómo entonces se pueden tensionar las lógicas mercantiles que pone en juego la autoría tradicional (originalidad, escasez, atribución singular, valor de marca) desde el trabajo colectivo?

Nuestras miembros de color siempre pensaron no eran suficientes, y ese era un sentimiento justo. Pero lo hicimos lo mejor que pudimos". (Richards, 2008)

16. Para un desarrollo más exhaustivo de estos puntos conflictivos consultar el artículo de Katarzyna Maniak *Guerrilla Girls: Invisible Sex in the Field of Art* (Maniak, 2018).

17. Autores como Blake Stimson y Gregory Sholette en su libro "Collectivism after modernism: the art of social imagination after 1945" (Stimson & Sholette, 2007) y Brian Holmes en su artículo "Artistic autonomy and the communication society" (Holmes, 2004), han profundizado en este problema haciendo una crítica de ciertos grupos artísticos que aprovechan la tendencia de moda de etiquetarse como colectivo para operar como un modelo de negocio en contraposición a otras agrupaciones de carácter antisistema.

12. "Siempre tuvimos un poco de miedo, porque realmente pensamos que estamos lidiando con cosas peligrosas, y si se descubriera quiénes somos, sería el final de nuestras carreras artísticas. Entonces también decidimos invitar al grupo a personas en las que podamos confiar para proteger nuestro anonimato." (Richards, 2008)

13. Relativo a un grupo de mujeres formado en San Francisco y que se puso el nombre de *Guerrilla Girls West* y empezó a firmar sus trabajos como *Guerrilla Girls*, las "originales" dicen: "Sí, sus intenciones eran buenas, pero su trabajo no era nítido, conciso o bien elaborado. No fue persuasivo, y no era lo que nosotras hubiéramos hecho. La prensa y la comunidad crítica las confundieron con nosotras. Y empezaron a conseguir actuaciones en escuelas que pensaban que estaban llamando a las autoras de los carteles y libros de las *Guerrilla Girls*. Y también ser invitadas a participar en exposiciones." (Richards, 2008)

14. "Siempre ha sido fluido y siempre ha estado cambiando y siempre ha tenido muchas aristas. No hay una trayectoria clara. No había estrategia, ningún plan, poca organización. Fue, fue ...hormonal." (Richards, 2008)

15. Éramos un grupo muy diverso, especialmente en comparación con el resto del mundo del arte, que estaba conformado prácticamente por artistas blancos ayudados por mujeres blancas [galeristas, críticos, curadores y distribuidores]. Nosotras éramos jóvenes, viejas, lesbianas, heterosexuales y también artistas de color.

Como hemos venido viendo a lo largo del artículo, el uso de nombres colectivos que cuestionan el concepto tradicional de autoría puede proporcionar diferentes funciones de carácter tanto práctico como simbólico: posibilitan actuar de manera anónima y por lo tanto no ser susceptibles de represalias; también generan la identificación y el reconocimiento mutuo por un grupo, colectivo o comunidad subalterna; permiten que aquell+s que habitualmente no tienen voz sean capaces de adquirir una visibilidad y relevancia que no depende de los circuitos institucionales o mercantiles y que, sin embargo, puede ser reconocida por éstos; a nivel simbólico, pueden constituirse como procesos de subjetivación colectiva, que reconocen la singularidad y la diferencia dentro de la multiplicidad. Pero para que esto sea garantizado hay que tener cuidado con las tensiones existentes a la hora de controlar los usos y apropiaciones del nombre, los intentos de capitalizaciones por individu+s concretos, las ideas de representación de lo colectivo de manera universal y totalizadora, y las institucionalizaciones que pueden producir la desactivación de la capacidad crítica de estas propuestas.

Frente a esa idea de lo colectivo como algo unitario (la gente, el proletariado) determinadas propuestas trabajan con las multiplicidades como algo cambiante y diverso. “No existe *el movimiento de movimientos*. *Movimientos* es plural, son multiplicidades y no voy a usar el singular para describirlos nunca más”, dice Wu Ming (2003). Desde este punto de vista, parece que la idea del anonimato colectivo entendida como proceso de transformación puede ser más próspera cuando l+s individu+s, en lugar de constituirse como un colectivo cerrado con una identidad única y claramente definida, se unen de manera temporal en una multitud que va a la ofensiva. En este modelo, el anonimato se constituiría como una estructura temporal que funciona durante un tiempo y que, cuando ya no proporciona los objetivos para los que se creó, debería desaparecer o cuanto menos transformarse. Cabría preguntarse, entonces, por cuáles son los modelos y estrategias capaces de garantizar esta capacidad de transformación, flexibilidad y adaptabilidad a los procesos y contextos concretos. Quizás para trabajar desde la multiplicidad en estas propuestas colectivas se debe primar los proyectos que se basan más en el modelo de participación que en el de membresía y en el que cada participante pueda decidir cuál es su vinculación temporal, personal y funcional en cada momento. Esto permite ser más abierto, inclusivo y flexible a la vez que relativiza la importancia de la identidad individual de sus miembros. De esta manera, estos nombres colectivos o multiusuario se presentan como significantes que se ponen a disposición de cualquiera, generando capacidades empáticas desde las que trazar alianzas y conexiones que constituyen ese ecosistema de multiplicidades.

Wu Ming explica esta diversidad cambiante capaz de adaptarse y transformarse en el tiempo de la siguiente manera:

Queremos narrar la constitución, el emerger y la interacción de la multitud, que no tiene nada que ver con la masa, que es un bloque homogéneo para ser movilizad o, alternativamente, un agujero negro que sondear con encuestas de opinión. La multitud es un horizonte de manifiesta corporeidad y salvaje multiplicidad. Un mundo de entrelazamientos y combinaciones físicas, asocia-

ciones y disociaciones, fluctuaciones y materializaciones que, de acuerdo con una lógica perfectamente horizontal, actualiza el cruce paradójico entre causalidad y casualidad. Esta es la dimensión original de la multitud. (2000)

La propuesta metodológica de Wu Ming pasaría por valorizar la cooperación social tanto en la forma de producción como en su propia substancia. Uno de los ejemplos que proponen como inspiración es la figura de la programación en fuente abierta, que serviría como herramienta para generar un relato al que cualquiera puede contribuir con reescrituras posibles, modificaciones del final o variaciones en los diálogos (Laddaga, 2006, p. 217). Esto nos invita a pensar de qué otras posibles formas se pueden concebir las capacidades de creación que no estén necesariamente ligadas a una mente individual y qué otros modos de creatividad, invención e investigación colectiva se pueden desplegar. Esta cuestión excede el objetivo de este artículo, pero nuestra propuesta de base es que para poder articular la capacidad de generación de nuevas posibilidades de organización sociales, políticas y artísticas debemos estar prest+s a adaptarnos todo el rato, a cambiar, a configurarnos desde el diálogo entre las necesidades específicas del trabajo con otr+s y nuestras posibilidades concretas. Y para ello debemos crear una ficción que sea capaz de dividirnos en dos o en much+s. Porque, como explicaba Amador Fernández-Savater, “mediante la ficción nos desincorporamos (abandonamos un cuerpo) y nos reincorporamos (a un campo nuevo de posibilidades). Hacemos *como si* fuésemos algo distinto de lo que somos y de ese modo generamos efectos de realidad.” (2020, p. 123) Y si nos ponemos a ficcionar, la primera ficción debemos ser nosotr+s mism+s, quiénes somos y de qué formamos parte, cuáles son las reglas de funcionamiento del sistema en el que nos insertamos y en nuestra relación con l+s otr+s. Debemos pensar más allá de las reglas que nos han sido dadas, de las reglas que son, para pensar en las que podrían ser, las que podemos imaginar.

La política de emancipación es una política literaria o política-ficción que inventa un nombre o personaje colectivo que no aparece en las cuentas de poder y las desafía a partir de una situación, agravio o injusticia concreta. Ese nombre no es de nadie en particular, sino que en él caben todos los que no cuentan, no son escuchados, no tienen voz, no deciden y están excluidos del mundo común. (Fernández-Savater, 2020, p. 123)

Inventemos pues, para decidir quiénes queremos ser.

Referencias:

- Barthes, R. (2009) *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Editorial Paidós.
- Blissett, L. (1995-96). Declaración de derechos de Luther Blissett. *World Psychic War Magazine*, (3).
http://www.lutherblissett.net/archive/095_it.html
- Blissett, L. (1995). *Mind Invaders. Come fottere i media. Manuale di guerriglia e sabotaggio culturale*. Castelvecchi. http://www.lutherblissett.net/archivo/215_en.html
- Brasó, E. (2018). *Parafictional Artists. From the Critique of Authorship to the Curatorial Turn*, [PhD thesis, Royal College of art, London]. Archive of research processes and output produced by RCA. <https://researchonline.rca.ac.uk/id/eprint/3541>.
- De Wachter, E.M. (2017). *Co-Art: Artists on Creative Collaboration*. Phaidon Press Limited.
- Deseriis, M. (2012). Improper names: Collective pseudonyms and multiple-use names as minor processes of subjectivation. *Subjectivity* (5), 140–160. <https://doi.org/10.1057/sub.2012.3>
- Fernández-Savater, A. (2020). *Habitar y gobernar. Inspiraciones para una nueva concepción política*, Ned Ediciones.
- Foucault, M. (1969, 22 de febrero). *¿Qué es un autor?* [Conferencia]. Sociedad Francesa de Filosofía.
- Guerrilla Girls (s.f). *Acerca de Guerrilla Girls*. Consultado el 4 de agosto de 2021. <https://www.guerrillagirls.com/about>
- Grupo autónomo a.f.r.i.k.a., Blisset, L y Brünzels, S. (2006) *Manual de guerrilla de la comunicación. Cómo acabar con el mal*. Virus editorial.
- Home, S. (2004). *El asalto a la cultura. Corrientes utópicas desde el Letrismo a la Class War*. Virus Editorial.
- Holmes, B. (2004). Artistic autonomy and the communication society. *Third Text*, 18 (6), 547-555. <https://doi.org/10.1080/0952882042000284952>
- Krauss, R. E. (1985) *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. MA and London: MIT Press.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*, Adriana Hidalgo Editora.
- Maniak, K. (2018). Guerrilla Girls: Invisible Sex in the Field of Art. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione*, (13), 87-95. DOI 10.24917/20813325.13.8
- McCarthy, N. (2018). *Death of the Artist: Art World Dissidents and Their Alternative Identities*. I.B. Taurus.
- Ramírez, J. (2015) *Utopías artísticas del mundo contemporáneo, 1989-2012. Arte, movimientos sociales y utopía en Europa Occidental*, [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid] <https://eprints.ucm.es/id/eprint/34228/>
- Richards, J. (2008, Mar 19). *Oral history. Interview with Guerrilla Girls Frida Kahlo and Kathe Kollwitz*. Smithsonian Archives of American Art.
- Stimson, B & Sholette, G. (2007). *Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945*. NED - New edition, University of Minnesota Press.
- Wu Ming 1. (2003, 14 de diciembre). *Interview for Contravenção* <https://www.wumingfoundation.com/english/giap/Giapdigest24.html>
- Wu Ming. (2000). Wu Ming, <https://bit.ly/35P90DA>

Páginas web consultadas:

- <https://www.guerrillagirls.com>
www.wumingfoundation.com
<http://www.lutherblissett.net/>