

G **L** **O** Glosario imposible

Colaboración

S Contexto **A** **R**

Obra

I **O** Autoría **I**

Confianza

M Fracaso **P** **O**

Retorno

S Agentes **I** **B**

Institución

L **E** Autonomía

Glosario imposible

Cuando en septiembre de 2013 recibimos la invitación de la agencia irlandesa Create para participar como socios en la red europea Collaborative Arts Partnership Programme (CAPP), vimos que este proyecto suponría una oportunidad única para trabajar no solo a nivel práctico sino también teórico sobre la noción de lo colaborativo en las prácticas artísticas en España.

Con el apoyo de Acción Cultural Española (AC/E) creamos una red nacional paralela a la europea, compuesta por cuatro centros de arte españoles de distintas comunidades autónomas: ACVic (Vic, Cataluña), Centro Huarte (Huarte, Navarra), Medialab Prado (Madrid) y Tabakalera (Donostia, País Vasco). Juntos generamos un programa de cuatro años de duración que comprendía desde residencias de investigación a talleres, seminarios y apoyos a la producción artística para favorecer la creación de vínculos entre creadores e instituciones españolas con sus homólogos en otras regiones europeas.

A lo largo de las conversaciones iniciales con nuestros socios internacionales de CAPP, tomamos conciencia también de que se había estado desarrollando un cuerpo teórico sobre estas prácticas durante años en el ámbito anglosajón, pero que este conocimiento no había llegado en toda su dimensión a los países hispanoparlantes. Una razón importante que explica esta ausencia en el discurso sobre prácticas colaborativas, es la falta de traducciones al castellano de textos esenciales del debate anglosajón; y a su vez, la práctica inexistencia de traducciones al inglés de textos españoles escritos al respecto.

A partir de esta consideración nace la idea de acompañar las actividades del proyecto CAPP con un marco teórico que sirviera para recoger el debate actual de este tipo de prácticas en España. Invitamos a un grupo de artistas, teóricos y activistas para que revisaran el tema desde distintos puntos de vista y decidimos publicar el *Glosario imposible*, en una edición

bilingüe, en castellano e inglés para así dar voz al contexto español en el ámbito internacional. Esperamos que esta labor ayude a contrastar nuestro debate con el de otros países, tanto en aquellos a los que pertenecen los socios de la red CAPP (Alemania, Finlandia, Hungría, Inglaterra e Irlanda) como en el resto del mundo.

Al iniciar nuestra investigación en 2015 para el *Glosario imposible* vimos que en los últimos años, y especialmente desde la introducción en la política actual de ciertas ideas surgidas a raíz del movimiento del 15M (por ejemplo, la demanda de una mayor participación ciudadana en las decisiones políticas, que se ha puesto en práctica a través del sistema de consultas públicas y participativas que Ahora Madrid y Barcelona en Comú han introducido en sus respectivas ciudades), ha aumentado el interés por estas temáticas. Hoy día es común, y de forma casi generalizada, hablar de prácticas colaborativas y mecanismos participativos en todos los ámbitos de nuestra sociedad. En el área cultural se observa que desde las instituciones se lanzan propuestas participativas y existe una tendencia a la hora de subvencionar proyectos artísticos colaborativos y con incidencia social. A su vez, tanto agentes culturales, como la vanguardia educativa y pedagógica, los líderes empresariales y, obviamente, también los partidarios de una democracia directa —sean populistas o progresistas— hacen noción últimamente a lo colaborativo, a lo *peer-to-peer*, a lo cooperativo y a lo participativo como herramienta predilecta para solucionar una multitud de problemas, una jerga que bebe primordialmente de la práctica social y activista y de un interés en lo procomún. El resultado de esta interferencia discursiva es una cacofonía encubierta: aunque parezca que todos hablemos de lo mismo, no es así.

A esta consideración hace referencia el título de nuestra publicación. Es un glosario, ya que a primera vista sigue el clásico patrón de una recopilación de definiciones o referencias de palabras que versan sobre un mismo tema o disciplina. En este sentido, en junio de 2016 presentamos una primera edición digital con textos y entrevistas en torno a los términos: agentes, autonomía, autoría, contexto, colaboración, obra y retorno. Este material constituye la base de la presente edición impresa en la que se han modificado algunos contenidos de la versión digital, además de incluir los nuevos conceptos: clave confianza, fracaso e institución.

Nuestro libro se une así a otros glosarios y diccionarios, como el *Abeceario anagramático* de Subtramas, el *Toward a Lexicon of Usership* que Stephen Wright editó para el Van Abbemuseum con ocasión del Museo de Arte Útil de Tania Bruguera, o el *glossary of common knowledge* del Museum of Modern Art plus Museum of Contemporary Art Metelkova, MG+MSUM, ambos surgidos en el marco del proyecto europeo *l'internationale*. Pero a la vez añade un importante componente procesual al autodeterminarse “imposible”. Nuestra intención con este libro es que la multitud de más de 30 voces que reúne sea un fiel reflejo de la discrepancia discursiva que existe sobre esta temática.

Nuestra contribución a este debate en ciernes, no es, por lo tanto, intentar zanjar la discusión a través de una definición canónica, sino precisamente utilizar la plataforma y los recursos que ha generado nuestra participación en la red CAPP para exponer así una visión de la heterogeneidad de puntos de vista y opiniones de creadores y otros agentes relevantes que trabajan actualmente en este campo. Confiamos que nuestra labor aglutinadora de todas estas voces en una única publicación ayude a estructurar futuras discusiones teóricas sobre las prácticas colaborativas y que el debate, que hasta ahora hemos mantenido entre nosotros, los autores y los entrevistados se ramifique y genere nuevas conclusiones e impulsos que —en última instancia— contribuyan a crear un cuerpo teórico propio que pueda contrastarse con el discurso anglosajón. (hea)

Glosario imposible

Colaboración / p. 11

Contexto / p. 35

Obra / p. 59

Autoría / p. 85

Confianza / p. 113

Fracaso / p. 141

Retorno / p. 165

Agentes / p. 187

Institución / p. 215

Autonomía / p. 245

Glosario imposible

Colaboración

Visionarios, autores y mediadores *Aproximaciones a la colaboración*

hablarenarte

Todos los autores del este compendio fueron invitados a participar por su estrecha relación con la práctica colaborativa. Pero quien lea con detenimiento los textos que *Glosario imposible* incluye, deducirá que el término “colaboración” en sí mismo es controvertido. A pesar de los distintos puntos de vista (en ocasiones contrapuestos) en torno a esta palabra clave, se vislumbra otro denominador común: todos los autores comparten un interés por lo social y en trabajar con el contexto a través de su práctica.

Esta forma de trabajo hace intuir un acercamiento a grupos de agentes heterogéneos para generar un trabajo conjunto. En los textos compilados hemos observado que estas aproximaciones se suelen producir de tres maneras: aquellas que buscan la máxima horizontalidad posible y que definen su práctica con una clara apuesta por la mediación y la educación; otras tienen una visión más de autor y buscan formalizarla a través del proceso colaborativo; y finalmente, están aquellos interesados en que su trabajo fomente un cambio social o político que trascienda al proyecto concreto.

La práctica colaborativa en el contexto artístico se introduce así como una *herramienta* habitualmente empleada por un artista, una institución o, más raramente, por la comunidad misma para proponer un trabajo con un “otro” que procede de estratos sociales o profesionales normalmente diferentes. Para que esta comunidad de colaboradores, por llamarla de alguna manera, llegue a ser algo más que una mera agrupación de individuos unidos puntualmente por el simple hecho de compartir un fin, hace falta que exista una base de confianza. Pero del mismo modo, no se puede presuponer que esta base sea intrínseca a los integrantes de un grupo heterogéneo. El acto de colaborar requiere el estímulo de la confianza entre todas las partes implicadas y precisa además un compromiso de cara a una meta común.

Por lo tanto, y para que una colaboración resulte fructífera, es preciso que su impulsor sea capaz de despertar esta confianza e interés en el grupo. Como comenta Christian Fernández Mirón en su entrevista, quien inicia un proceso de este tipo ha de tomar las riendas de los acontecimientos. “La meta es

generar un ambiente de tanta confianza que la gente por sí misma empiece a proponer, a contradecir y a cuestionar. En ese momento es cuando, de verdad, puede iniciarse un proceso colectivo o colaborativo”¹.

El adoptar el rol del agente que impulsa o genera estos sentimientos en el grupo puede que no tenga autoría, pero sin lugar a dudas, tiene autoridad. De las tres aproximaciones al contexto mencionadas, dos de ellas discrepan frente a su interpretación. En la que está implícita una autoría más definida y aquella más activista, se intuye una aproximación muy práctica a la idea colaborativa: este proceso es una herramienta adecuada para conseguir un fin. La colaboración se plantea, como aclara María Ruido en su entrevista, desde la visión del artista. En un sentido parecido, aunque desde un punto de vista muy diferente, Fernando García-Dory argumenta a través del ideario del arte útil, que una práctica artística válida consiste en lograr que la obra resultante tenga valor y un retorno “real” (como por ejemplo económico) en un determinado contexto social. Esta aproximación no se libra de crítica de quienes consideran que los colectivos implicados no son tomados en cuenta como tales, y solo sirven para conseguir fines ajenos. Pero esta crítica obvia que también puede suceder una colaboración en la que se investiga y se aprende con el lugar generando un intercambio, aunque exista una visión de autor, tal como por ejemplo describe la Orquestina de Pigmeos su propia práctica. Es más, al ser estas interacciones normalmente propuestas muy concretas con una visión práctica y una meta determinada, los problemas no son ontológicos, sino que surgen en mayor medida durante el trabajo de campo, cuando falla la comunicación previa entre el artista y el colectivo.

La tercera fórmula para acercarse a un contexto, consiste en estimular un proceso colectivo incipiente en el grupo a través de una metodología horizontal. En este caso, la invitación a la colaboración no solo es un medio para un fin, sino también un fin en sí mismo. Los posibles problemas de esta interpretación de la práctica artística colaborativa radican en una necesaria ambigüedad de la iniciativa en el contacto inicial, que busca estimular un proceso, pero tampoco quiere usurparlo, lo que pone al artista en la incómoda posición de ser el impulsor de un proceso, que a la vez solo busca acompañar. En el ensayo *Desbordar la autoría artística*, Diego del Pozo habla del artista que se encuentra en esta situación. Este, dice, ha de tener cuidado en no secuestrar la voz del colectivo con el que trabaja, de no aprovechar su

autoridad y convertirse en autoritario y de no utilizar el proceso para sus fines propios. A través de una medición constante de su propia posición dentro del grupo, el artista puede evitar estos posibles conflictos, pero asume así el rol de un mediador o educador.

Ahora bien, desde la ambigüedad en la que se encuentra un artista en semejante posición, es inevitable hacerse dos preguntas. Una en la que se analiza la función y también la capacidad de un artista en su relación con lo social, y otra donde se cuestiona la idea de lo colaborativo como herramienta *artística*. Haciendo referencia a la primera pregunta, muchos autores insisten en la existencia de un potencial ontológico que el artista posee y que le transfiere cierta capacidad de resignificar nuestros modos de ver y hacer. Aunque de forma generalizada se rechace la “rancia idea romántica” del artista como genio, ni se apoye emplear lo artístico como sinónimo de lo creativo, muchos de los autores insisten también en que el arte es algo que va más allá de una simple funcionalidad social. El interés de incidir en el contexto, como comenta Jordi Claramonte en una crítica al colectivo Assemble, ganador del premio Turner en 2016, no tiene por qué provocar que el artista se olvide de su potencial estético. Una buena práctica artística, procura dar con una composición que satisface todo, “entre lo formalmente elaborado, lo políticamente eficaz y lo jodidamente divertido”.

Desde el punto de vista metodológico en cuanto al uso de lo colaborativo como herramienta artística, se cuestiona principalmente la conversión del artista en mediador. Esta transformación, como comenta Javier Montero en su texto *Puntos de fuga*, le puede restar potencial crítico y transgresor a la figura del artista, siendo esto especialmente conflictivo en procesos en los que se ha propuesto una colaboración desde un ámbito institucional o empresarial. Diego del Pozo acuña en este contexto el término “neogenialidad”, que adopta la función del artista en su vertiente menos radical, “estetizando sus aspectos más subversivos a veces y otras desplazándoles simplemente”. En su texto *Constelaciones, glosarios y funciones*, el equipo de educación de Es Baluard, comparte esta crítica en términos generales. Sin embargo, defiende el interés del museo en trabajar sobre todo con artistas entendidos no como “creadores excepcionales”, sino como “colaboradores partícipes”, de los que el museo puede esperar que “contribuyan desde su proceso creativo a la experiencia pedagógica común”.

1. Estas y todas las siguientes citas que contiene el ensayo, proceden de textos y entrevistas que se incluyen en este libro.

Entre estos puntos de vista se enciende todo un debate sobre la pertinencia de la participación de las instituciones en las prácticas colaborativas. La institución es una tercera variable que se suma a la relación comunidad-artista, que ya de por sí no está libre de conflictos y complica aún más el proceso. Mientras que antes era el artista quien se propuso a una comunidad determinada, ahora es la institución la que se convierte en impulsora de un proyecto. Por ende, es ella que genera una relación de confianza con el artista, que a su vez ha de asumir esta propuesta como suya para poder aproximarse así a la comunidad. Pero como la relación institución-artista muchas veces no parte de una igualdad de condiciones (materiales e ideológicas), suele haber cierta desconfianza en cuanto a la honestidad de los motivos que han promovido esa relación, para que no se abuse de la autoridad establecida o que el proceso se pueda convertir en algo autoritario. Fernando García-Dory apunta, por ejemplo, que hay cierto peligro que estas constelaciones tiendan a perpetuar el *statu quo*.

Y DEMOCRACIA opina que proyectos que se realizan en este tipo de marcos casi pre-establecidos, pueden servir de simulacros de ejercicios políticos reales, donde “se pretende otorgar una participación que luego se niega fuera del campo del arte”. Cuando los artistas asumen la propuesta de la institución como un encargo muy concreto, la relación puede prosperar, comenta Christian Fernández Mirón. Sin embargo, otros más interesados en una relación entre pares, se frustran al considerar que la colaboración es utilizada como medio para un fin mayor, que ellos no han previsto como tal.

En los últimos cuatro años y en el marco del proyecto CAPP hemos aprendido en hablarenarte que estas problemáticas son reales y pueden lastrar una colaboración institución-artista-comunidad, incluso aunque parta de la mejor de las intenciones de todas las partes implicadas. Tres de los cuatro proyectos que realizamos durante el programa de CAPP se plantearon como residencias de dos y tres meses para artistas ajenos a los contextos locales de Huarte, Donostia y Vic. Nos interesó abordar la idea de lo colaborativo más a través de una aproximación horizontal y buscamos generar proyectos que salieran desde el propio seno de los contextos locales con los que trabajamos. Para que el proyecto fuera significativo a nivel local buscamos a través de nuestros socios nacionales una contraparte artística autóctona que actuase como catalizadora entre residente y entorno social, consolidando así una comunidad entre agentes locales. Estas personas, empoderadas y provistas

con ideas surgidas a través del intercambio con el artista residente, asumirían el testigo del proyecto una vez finalizada la residencia para seguir trabajando en pro de su comunidad.

Hasta ahí la teoría. En la práctica vimos que esta idea no prosperó en todo momento como nos imaginamos. Nuestro papel de productores deslocalizados, a la vez que impulsores y financiadores del proyecto, nos situó automáticamente en el rol ambiguo anteriormente descrito: por respeto a los artistas y a la comunidad no quisimos intervenir demasiado en los procesos, pero a la vez vimos que muchas veces se requería nuestra mediación para seguir impulsando el proyecto. Además, nuestra situación como financiadores, que requería a su vez asumir un control de gastos para justificar así los costes del proyecto ante las entidades que apoyaron el proceso económicamente. Esto nos puso en la situación de tener que controlar y monitorizar ciertos aspectos de la colaboración. Los proyectos que salieron de este planteamiento inicial son un vivo reflejo de esta bicefalia conceptual.

La conclusión a la que llegamos a través de estas experiencias es que los que trabajamos en este campo desde una entidad productora, o hemos de limitarnos al simple papel de posibilitadores de proyectos, o, si queremos tener un papel más activo, tenemos que convertirnos en participantes que opinan, discuten y crean una relación con el artista y con los demás colaboradores del proyecto. Pero este ideal es difícil de conseguir, tan solo por el simple y triste hecho de que la dedicación personal que supondría una involucración total en el proyecto, no podría asumirse ni por cuestiones de tiempo, ni económicas. Nuestro estatus de “independientes” nos confiere una libertad conceptual y una filosofía de funcionamiento que en teoría nos convierte en el acompañante ideal de un proyecto semejante. Pero a la vez nos vemos obligados a funcionar a través de una lógica laboral que nos hace imposible atender de forma adecuada la idiosincrasia de un proceso colaborativo social y horizontal, que requiere otros ritmos y tiempos.

En el texto *El retorno es lo común*, Haizea Barcenilla menciona el modelo de los Nouveaux Commanditaires, proyecto basado en el protocolo originado por François Hers, en el que se propone una estrategia a través de la cual el artista puede conseguir liberar su potencial artístico sin la necesidad de iniciar un proceso y sin ir de la mano de la institución, sino solo formando parte en una

experiencia colectiva. La metodología que propone Nouveaux Commanditaires busca devolver la iniciativa al *colectivo* y sugiere que sea la sociedad civil quien tome las riendas del proceso y se proponga trabajar con un artista. Y para que este no se tenga que enfrentar al equilibrio entre la mediación y la creación, la metodología propone un tercer agente que está familiarizado tanto con el mundo cultural como social y que tiene la función de mediar entre los intereses del colectivo y del artista.

Nouveaux Commanditaires no está libre de desafíos. En primer lugar, un proyecto así solo puede funcionar si existe una entidad que esté dispuesta a costear todos los gastos invisibles e imprevisibles que supone una negociación del tipo entre artista, colectivo y mediador. Y del mismo modo, tener en cuenta los conflictos ya conocidos que pueden surgir dependiendo del papel que esta entidad decida desempeñar en el proceso. Segundo, y más importante: si la iniciativa surge desde la sociedad civil, el artista solo puede actuar, si está invitado por ella. Pero el hecho de que una comunidad extienda una invitación semejante, significa que esta ya haya llegado a tal nivel de autoconciencia y consolidación que el impacto social y transgresor que la participación del artista pueda tener ella, no tiene una repercusión política real. La actuación del artista pelagra quedar en una mera estetización de un deseo comunal. Aun así, hay que reconocer que esta metodología, al devolver la iniciativa a la comunidad, esquivas así una gran cantidad de problemas mencionados anteriormente. Sobre todo, confiere al artista una cierta autonomía en el sentido de que es invitado a sumarse al proceso colectivo, pero a la vez le proporciona la libertad de tomar sus propios puntos de vista. Haizea Barcenilla habla en ese sentido de una “corresponsabilidad” en vez de una colaboración horizontal.

Hay quien dice que la elección que se propone aquí se basa en la vieja falacia de ubicar la “verdadera” práctica artística exclusivamente en una autonomía que se entienda independiente a un contexto. Este punto de vista defiende que el artista, al trabajar con la comunidad, no se convierte en mediador sino interpreta la mediación como una práctica artística, que encuentra su autonomía a través de una relación con su entorno. Así, como dice Diego del Pozo, la práctica artística, la investigación o la mediación se fusionan en un “espacio híbrido y desbordado de producción de conocimiento y cultura que no responde a ‘ser especialista o experto en’”.

Esta filosofía ya ha sido adoptada por las grandes empresas de tecnología, que predicán las bondades de la creación de espacios de confianza, en los que no se conoce el miedo a lo ridículo o al error con el fin de encontrar así nuevas ideas entre compañeros para mejorar procesos o encontrar soluciones a problemas ya detectados. Que Google y semejantes se apropien de la idea de la práctica colaborativa y generen una visión mercantilista de un espacio de confianza, no debería ser noticia si no fuera porque demuestra la creciente influencia de lo privado en la producción de conocimiento libre, que anteriormente era de dominio público casi exclusivo. Si este mecanismo es usurpado por un pequeño grupo de empresas competidoras entre sí y finalmente movidas para salvaguardar o aumentar el valor de sus acciones, es previsible que en breve hayamos perdido el acceso libre a un bien común fundamental. Visto así, insistir en lo colaborativo como práctica estética por su potencial político de ayudar a recuperar la confianza en el beneficio de un bien tan valioso como es la generación de conocimiento libre, no parece tan mala idea.

Entrevista a Mainer López

El trabajo de Mainer López (Donostia, 1975) gira en torno al espacio público y su transformación a través de la presencia humana. Sus obras requieren a menudo la participación y colaboración de grupos de personas, a los que integra sutilmente en sus planteamientos. Estos pueden jugar un papel más o menos activo, pero siempre constituyen la base de su trabajo, ya sea desarrollando un planteamiento inicial de la artista o participando en la construcción de una pieza final.

—www.mainerlopez.com

Casi todos tus trabajos buscan, o incluso requieren, para poder funcionar una participación activa de un grupo de personas. Sin embargo, el grado de participación puede variar según cada proyecto.

Sí. Primero surge el proyecto y después el cómo. Cuando incluye la participación de personas, diferencio tres niveles de participación. Proyectos como *Ataskoa*, *Piscine Saint George* o *Polder Cup* son ejemplos de propuestas en las que el público es parte intrínseca de la obra. Aquí entra siempre un factor que no controlo, ya que los participantes/colaboradores generan una comunidad temporal basándose en un planteamiento mío. En el otro extremo están proyectos como *Parkings* o *Crossing*, donde actúo como observadora y donde centro la atención en el modo en que nos movemos y actuamos en el espacio público, transformándolo a través de nuestra presencia. En estos proyectos la participación puede llegar a ser involuntaria. Son agentes activos en cuanto que actúan en el espacio público transformándolo y creando ciudad, pero quizás sin tener consciencia de ello. Entre estos dos polos están los proyectos en los que me mueve también ese mismo interés observador, pero donde yo misma genero una situación que evidencia la realidad, como por ejemplo *366 sillas* o *Entrada libre*. Estas propuestas requieren una participación activa. La gente ha de ejecutar una acción específica (por ejemplo, sentarse en una hamaca de playa ubicada en la vía pública o coger y encender un paraguas luminoso), pero como se enmarcan en otros contextos específicos o lúdicos y son sutiles, los participantes —aun actuando como agentes activos— tienen otro grado de involucración en el proyecto.

Utilizas las palabras “colaboración” y “participación” casi como sinónimos. ¿Hay una diferencia cualitativa entre ellas para ti?

Son términos que uso con una connotación personal. Es difícil entrar en el juego dialéctico, especialmente con palabras cotidianas como estas que, últimamente, se usan tanto en la teoría como en la práctica artística sin



que haya una definición clara. Así que mejor poner un ejemplo como la ya mencionada *Ataskoa*, que consistía en crear una situación a partir de la convocatoria a 450 personas y sus coches en el monte, en Intza, para producir un atasco artificial. En este proyecto había colaboración a distintos niveles: una institucional, que hizo posible el proyecto a nivel logístico y de presupuesto; otra con el pueblo de Intza, donde se desarrolló la propuesta. El pueblo al completo trabajó conjuntamente para generar el atasco y el evento social a su alrededor: el alcalde friendo los pimientos, un vecino trajo la sidra..., cada uno aportó lo que sabía o quería y, a partir de ahí, trabajamos conjuntamente.

Por supuesto está también la participación de los que acudieron en coche y provocaron el atasco. A través de las múltiples colaboraciones con la gente se crearon pequeñas comunidades sociales entre los participantes que, a su vez, conformaron la comunidad global y temporal. Supuso una vinculación emocional con el proyecto y trascendió el nivel de una simple participación.

¿En qué consiste para ti una práctica colaborativa? ¿Consideras que tu trabajo o algunos de tus proyectos se incluyen en esta vertiente artística?

En Inglaterra la vertiente del *social art* está muy extendida y se utiliza casi como sinónimo de arte colaborativo. Es interesante leer en este contexto el ensayo de Fulya Erdemci sobre mi exposición *Desplazamiento* en el Koldo Mitxelena de Donostia, en el cual remarca que yo no hago arte social porque no trabajo con comunidades específicas. Y, efectivamente, lo que pretendo crear con mis proyectos son puntos de encuentro inusuales que, a su vez, contribuyen a crear comunidades temporales, pudiendo cumplir una función social importante al crear un espacio en el que construimos una realidad común, respetando al mismo tiempo las distintas realidades de cada uno. Pero que a la vez tienen una formalización clara en mente y esta es muy importante en mi trabajo, las obras parten de una idea (a veces intrínseca) para llegar a una formalización. La obra generada funciona por sí misma.

Por ejemplo, en *Polder Cup*, una convocatoria para realizar un torneo de fútbol en los pólderes de Holanda, las marismas desecadas para fines agrícolas, donde los campos de fútbol son atravesados por canales de agua. *Polder Cup* nació como respuesta a una invitación del Witte de With

de Róterdam para hacer una intervención en su fachada. Y este encargo formal se convirtió en el punto de partida de un proyecto más amplio que creó una comunidad temporal. Generalmente mis proyectos participativos surgen a partir de este tipo de constelaciones: una colaboración entre una institución y yo en la que transformo sus funciones habituales, exigiendo a través del proyecto que su implicación social exceda los límites habituales de una institución artística. Así, por ejemplo, el Witte de With se convirtió en la sede de inscripción y configuración de los equipos para el torneo de *Polder Cup*.

En resumen, obviamente me interesan todas las acciones sociales que suceden alrededor del acontecimiento que genero y, además, este mismo está diseñado de tal forma que sus colaboradores institucionales e individuales generen nuevas perspectivas a raíz de la acción. A este nivel performativo hay sin duda, una parte social y colaborativa en mi trabajo. Pero también hay una formalización muy clara que va más allá de las dinámicas puntuales del proyecto. Esta formalización también pretende abordar nuevas perspectivas, pero desde lo objetual y formal, además de lo experiencial. Esta doble vertiente de mis proyectos también tiene su reflejo en la formalización, que se podría resumir en un *zoom out* y un *zoom in*: imágenes aéreas que documentan la transformación del entorno a través de la actividad, pero también imágenes específicas del momento social y de las individualidades que lo conforman.

En ocasiones se te ha definido como una “directora de escena” que realiza sus trabajos como una “puesta en escena”.

Puedo ser directora de escena como, por ejemplo, en *Piscine Saint George*, donde doy pautas muy concretas. Pero la experiencia individual de cada participante en el proyecto es básica, sea yo directora de escena o no. Lo formal es lo que perdura en el tiempo, pero su base es este acontecimiento social. Y esta base, además, tiene otra vida que se desarrolla de manera independiente. La acción no se acaba en algún momento determinado. Diez años después de *Ataskoa*, la gente todavía se acuerda y me cuenta por qué participó. (hea)



Entrevista a DEMOCRACIA

DEMOCRACIA es un equipo de trabajo fundado en 2006 en Madrid y formado por Pablo España e Iván López. Su práctica artística se centra en la discusión de ideas y formas de acción y en planteamientos comprometidos con la realidad social. De este modo visibilizan aspectos de nuestra cotidianidad y generan miradas y diálogos que invitan al espectador a ser partícipe y a reflexionar sobre cuestiones de nuestro entorno. DEMOCRACIA colabora habitualmente con diferentes colectivos para hablarnos de problemáticas que nos acontecen, planteando una producción articulada en una preocupación por la creciente escenificación de los ámbitos de convivencia.

—www.democracia.com.es

¿Qué papel adquiere la práctica artística colaborativa para DEMOCRACIA que, además, realiza un trabajo en colectivo como agente artístico?

Antes de contestar deberíamos dejar claro un posicionamiento que quizás suene un tanto maximalista, pero que define nuestra visión sobre la creación colaborativa: toda obra de arte es resultado de un proceso de colaboración, que más allá de comprender los procesos de producción en los que puedan estar involucrados varios agentes, alcanza la recepción de la obra. Es decir, si una determinada práctica artística adquiere relevancia es porque una determinada audiencia o comunidad da un valor a esta práctica y la hace suya, dotándola de sentido. Esta circunstancia, que tiene que ver con la expectación (con el interés público), se pasa por alto muchas veces debido al peso de la idea del espectador como agente pasivo, que nosotros no compartimos. También tiene que ver con la preeminencia de esa rancia idea romántica del autor como genio. Pero, como decimos, si hay una comunidad que hace suya una determinada práctica y le da relevancia, el proceso creativo es siempre colectivo.

Ahora bien, imaginemos que esta cuestión sobre la práctica artística colaborativa tenga más que ver con el trabajo específico con comunidades con las que se desarrolla un proyecto, que a su vez está relacionado con el actual interés de la mediación y la gestión cultural por este tipo de prácticas. Aquí tendríamos que plantearnos hasta qué punto estas prácticas actúan como sucedáneos de verdaderos ejercicios políticos, que son neutralizados bajo el epígrafe de arte contemporáneo, y pretenden otorgar una participación que luego se niega fuera del campo del arte. Pensamos, por ejemplo, en acciones que, auspiciadas por entidades culturales, adquieren un carácter legal cuando son ilegales en la vida cotidiana, dándose la paradoja de que una misma institución proporcione paredes legales para determinados artistas urbanos mientras el grafiti está altamente castigado.

DEMOCRACIA funciona a partir de un núcleo duro de dos personas que diseña la agenda del colectivo, pero alrededor hay círculos concéntricos

de colaboradores. El primero de ellos es de los que están relacionados de manera estable con la producción de textos, diseño, edición de vídeo, música y fotografía que mantienen su autonomía dentro de los objetivos finales de cada proyecto, al mismo tiempo que conforman el colectivo y comparten sus objetivos. Y un segundo círculo de colaboradores puntuales con los que creamos un conjunto de acciones temporales que se cierran con un proyecto específico, como son las distintas comunidades u otros grupos con los que colaboramos, los cuales también intervienen en la producción estética.

Nuestro trabajo en la esfera pública ha hecho que busquemos colaboración con distintos grupos, colectivos y comunidades con un objetivo compartido, pero en ocasiones, tras un trabajo de campo, hemos actuado sin ellas porque considerábamos que una solución de consenso, a la que suelen tender todas las prácticas colaborativas, habría restado radicalidad a una determinada acción comunicativa.

¿Qué rol adquiere este segundo círculo de colaboradores externos en vuestro trabajo? Me refiero a proyectos como *Ne vous laissez pas consoler*, con los Ultramarines del equipo de fútbol Girondins de Bordeaux, o a *Ser y Durar*, con practicantes de *parkour*.

El rol que adquieren es el de colaboradores directos, pero el carácter y el grado de la implicación varía porque no hay una forma de trabajar estandarizada que se aplique por igual. Depende de cada contexto. En cuanto a los ejemplos a los que tú misma aludes: con los Ultramarines, efectivamente fue una colaboración total en la que buscamos un lenguaje que reflejara una ideología compartida de carácter emancipatorio. Colaboraron en la realización de la obra tanto a nivel conceptual (ya que se estaban autorrepresentando en términos no habituales para ellos a nivel estético, aplicaron sus herramientas de comunicación) como a nivel táctico, a la hora de distribuir los recursos generados por el *merchandising* a comedores sociales.

El caso de *Ser y Durar* no sabemos si podría incluirse dentro de esta categoría de arte colaborativo que busca delimitar la comunidad realmente implicada. En nuestra colaboración con el colectivo de *parkour* teníamos objetivos diferentes, pero confluíamos en una alianza de intereses; por

nuestra parte había, entre otras cuestiones, un interés por introducir un mensaje político en una subcultura urbana que habitualmente se presenta de forma apolítica; por parte del colectivo de *parkour*, la necesidad de generar un producto audiovisual de sus actividades.

¿Hasta qué punto los agentes colaboradores de vuestros proyectos pueden llegar a formar parte de la obra en la que están implicados? ¿Puede llegar a producirse una coautoría?

Por supuesto que siempre hay coautoría, como en el caso de los Ultramarines o en el proyecto del *parkour*, ya que adoptamos su propia estética y no una propuesta por nosotros, tanto en el diseño de los uniformes como en la edición de un vídeo que respetara la gramática cultural de los audiovisuales relacionados con este deporte urbano, precisamente para conseguir su difusión en la esfera de esta subcultura específica.

También hay procesos puntuales en los que parte de nuestra producción es recogida por otros colectivos de carácter social, que al apropiársela añaden nuevas formas de sentido: como cuando en México fueron utilizados nuestros carteles de *Estado Asesino* y *Libertad para los muertos* en las marchas por la Dignidad y la Justicia en Ciudad Juárez; o cuando el logotipo del proyecto *Sin Estado* fue utilizado por la CNT de Jaén para hacer camisetas para su autogestión; o cuando en Manresa, la asociación Bages per a Tothom realizó un capítulo de su programa televisivo evaluando con la comunidad marroquí local el impacto del proyecto *Subtextos* en la ciudad. Este fue muy interesante, porque aunque *Subtextos* se generó sin la colaboración de la comunidad árabe parlante, el modo en el que recibieron la intervención vino a añadir al proyecto nuevos niveles de significación. (A.G.A)



Glosario imposible

Contexto

Caminando sobre hielo *Prácticas artísticas en contexto*

Francisca Blanco Olmedo

Francisca Blanco Olmedo (Murcia, 1979) es productora e investigadora cultural. Desde 2007 forma parte del equipo comisarial de Intermediæ Matadero, donde desarrolla proyectos artísticos colaborativos de carácter experimental. Entre 2003 y 2007 ha sido coordinadora de Medialab Madrid, precedente de Medialab-Prado, donde el diálogo entre arte, ciencia, tecnología y sociedad generaron procesos de investigación e innovación cultural y social. Licenciada en historia del arte (Universidad de Murcia, 2001), con un máster en historia del arte contemporáneo y cultura visual (Universidad Autónoma de Madrid, 2016) y en gestión cultural (Universidad Complutense de Madrid, 2003), investiga sobre la genealogía del arte entendido como praxis social y su relación con las nuevas formas de producción cultural.

La condición colectiva del contexto*

Trabajar en y con el contexto parece ser un camino para renovar la pregunta por la función social del arte, para que este tenga un lugar en la esfera pública¹. Las prácticas artísticas implicadas en su entorno se sienten interpeladas por las problemáticas de la vida en la ciudad² que, como afirma Manuel Delgado, es el espacio en el que “los individuos y los grupos definen y estructuran sus relaciones con el poder, para someterse a él, pero también para insubordinarse o para ignorarlo mediante todo tipo de configuraciones autoorganizadas”³. De esta manera, las prácticas artísticas pueden contribuir a crear estas configuraciones o espacios micropolíticos capaces de generar esferas de acción en lo local, comprometidas con la realidad y su transformación. Asimismo, generar un contexto es producir un lugar de enunciación con el que establecer vínculos y redes de trabajo a través de los cuales configurar nuevos imaginarios. Es, también, experimentar otros modos de organización que pueden convertirse en experiencias de empoderamiento ciudadano. De esta forma, las prácticas artísticas pueden participar en la reactivación de la imaginación colectiva, movilizar y producir subjetividades políticas que desafíen los relatos establecidos y colaborar, por ejemplo, en que las decisiones sobre el territorio sean de las personas que lo habitan.

Cuando hablamos de contexto en el ámbito artístico, no solo nos referimos a un entorno físico, sino a algo mucho más amplio que tiene que ver, sobre todo, con el tejido social y su construcción cultural. Así, el trabajo en contexto puede interpelar a un barrio, pero también a un movimiento social⁴.

* Quiero agradecer a Olga Fernández López y a Santiago Barber sus comentarios y correcciones, que me han ayudado a dar forma a este texto.

1. El título de este ensayo se inspira en el del texto *Del caminar sobre hielo* de Werner Herzog (Ediciones La Tempestad, Barcelona, 2003). Con respecto a *La condición colectiva del contexto*, me refiero a su naturaleza colectiva, como resultado de las construcciones sociales y culturales de las personas, las comunidades y las redes que lo habitan. Es decir, el contexto como “producción colectiva del orden social”. Ver Isaac Marrero, “La producción del espacio público. Fundamentos teóricos y metodológicos para una etnografía de lo urbano”, en *(con)textos. Revista d'antropologia i investigació social*, n.º 1, mayo de 2008, Departament d'Antropologia Social i Cultural de la UAB, p. 74.

2. Entendemos la ciudad en un sentido amplio, como núcleo poblacional con entidad político-administrativa, independientemente de que, por sus dimensiones, pueda ser denominada de diferente manera.

3. Manuel Delgado, “De la ciudad concebida a la ciudad practicada”, en *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, n.º 62, 2004, Barcelona, p. 9.

4. Para la visualización de sistemas políticos, sociales y económicos que normalmente permanecen invisibles, ocultos o desconocidos existen herramientas útiles, como *Atlas of agendas – mapping the power, mapping the commons* de Bureau d'Etudes (2015), u otros proyectos de visualización, como los que se han desarrollado en la línea de investigación “Visualizar”, en Medialab Prado: <www.medialab-prado.es>.

Para describirlo en el ámbito disciplinar del arte, podríamos aludir precisamente al “afuera” de la institución arte, un afuera que amplía, extiende, desestabiliza e, incluso, diluye la concepción tradicional del espacio artístico, y que lo resignifica a través de nuevas relaciones con el contexto social. Como señala Jesús Carrillo: “El trabajo colaborativo y sobre el terreno parece permitir una articulación efectiva de la práctica artística en el espacio social, ofreciendo así una salida del callejón en el que el último modernismo y las cartografías posmodernas habían metido a la reflexión estética sobre el espacio”⁵.

Sin embargo, lejos de ser el territorio utópico en el que, por fin, el arte sale de su ensimismamiento y se funde con la vida, en emplazamientos sin un lugar real⁶, trabajar en diálogo con el contexto plantea los retos, las contradicciones y las tensiones que atraviesan un lugar específico. Recorrer los terrenos resbaladizos de la colaboración no es un camino legitimado de antemano, sino que necesita ser experimentado y producir una crítica sobre la misma práctica de la colaboración.

En los últimos treinta años, hemos asistido en España a una progresiva normalización de las prácticas colaborativas, cuya genealogía puede leerse a través de los hilos del arte crítico y del arte público, los giros social y educativo, así como la nueva institucionalidad. Aunque los antecedentes de estas prácticas se encuentran ya en los primeros grupos artísticos de acción de finales de los años 60 y principios de los 70, inscritos habitualmente bajo términos como arte político o activista⁷, tenemos que esperar hasta la década de 1990 para que la noción de colaboración empiece a hacerse más frecuente, al emerger una serie de experiencias artísticas y culturales, tanto individuales como colectivas, que renuevan un deseo de incidir activamente en el territorio y en el contexto social desde una aproximación crítica.

Si, fuera de nuestro país, se ha desplegado una gran variedad de términos para aludir a este tipo de producción como, por ejemplo, el de “nuevo género de arte público” de Suzanne Lacy, en España, el término más utilizado por investigadores, artistas e instituciones es el de “prácticas colaborativas”,

5. Jesús Carrillo, “Espacialidad y arte público”, en Paloma Blanco *et al.* (eds.), *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, p. 135.

6. “Las utopías son los emplazamientos sin lugar real”, en Michel Foucault, “Des espaces autres” (De los espacios otros), conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture Mouvement Continuité (AMC)*, n.º 5, octubre de 1984.

7. Ver Nina Felshin, “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo”, en Paloma Blanco, *et al.* (eds.), *op. cit.*, pp. 73-94.

junto con la terminología que identifica estas prácticas con el contexto⁸. Precisamente, en uno de los intentos por encontrar un término propio, se acuña “arte de contexto”, apuntado por Jordi Claramonte en su libro homónimo, para referirse a aquellas prácticas artísticas social y políticamente articuladas “que se podrían caracterizar por el cuidado que ponen en la contextualización productiva y política de su trabajo”. Es decir, el arte de contexto se configuraría a través de los modos de relación que este genera⁹.

También, con un enfoque específico en el trabajo en contexto y abordando una diversidad de prácticas colaborativas, cabe mencionar las publicaciones de Transductores, especialmente su tercer libro. Este volumen ofrece una amplia variedad de experiencias en el Estado español, así como un esfuerzo por compartir metodologías y herramientas para el trabajo situado, desde ámbitos tradicionalmente distantes entre sí, como el de la academia y el del centro de arte y a través de distintas capas, como la producción, la mediación, el comisariado o la investigación¹⁰.

Entre los nuevos movimientos sociales y las iniciativas ciudadanas

La trascendencia de las prácticas artísticas que ponen en juego un proceso de colaboración para abordar ciertas cuestiones sociales se encuentra en la dimensión política de intervenir en el espacio público. En este sentido, y como reflejo de las relaciones de poder que lo subyacen, el espacio público no ha dejado de ser un ámbito fundamental de los debates estéticos contemporáneos, un espacio de acción y reinterpretación, de experimentación de nuevas formas críticas y reivindicativas a través de distintas manifestaciones. Una reivindicación que en España se encuentra predominantemente a través de una cultura de base y de la generación de

8. Algunos de los términos más utilizados son “arte comunitario”, “arte participativo” (C. Bishop), “arte colaborativo”, “arte socialmente comprometido”, “estética dialógica” (G. Kester), “estética relacional” (N. Bourriaud), “arte litoral” (B. Barber), “praxis artística colectiva” (M. Kwon), “práctica social” (E. Gold), “*placemaking*” (J. Jacobs, W. H. Whyte, W. Berry), “arte útil” (T. Bruguera), “arte contextual” (P. Arden), “*Kontext Kunst*” (P. Weibel), “arte posautónomo” (N. García Canclini), “prácticas situadas” o “estética conectiva” (S. Gablick).

9. Jordi Claramonte, *Arte de contexto*, Nerea, Donostia-Donostia, 2011, p. 93. Aunque se publicó en 2011, ya desde finales de los 90 y principios del siglo XXI se venía debatiendo sobre qué se entendía por prácticas colaborativas. Uno de los ejemplos más interesantes es el seminario Reunión 03 (UNIA, 2003), en el que se encontraron más de treinta colectivos y personas que desarrollaban “prácticas artísticas de interferencia social” y donde tuvo lugar una de las primeras jornadas en torno al arte colaborativo, coordinadas por La Fiambrera Barroca (Curro Aix y Santiago Barber), con el nombre “Ora et colabora. Mesa poliédrica en torno al arte colaborativo”, en <apunia.es>.

10. Antonio Collados y Javier Rodrigo (eds.), *Transductores 3. Prácticas artísticas en contexto. Itinerarios, útiles y estrategias*, Diputación Provincial de Granada, Granada, 2015.

una espacialidad disidente, a la que, de alguna manera, se incorpora la práctica artística.

La década de 1990 viene marcada por la eclosión de los nuevos movimientos sociales, así como el resurgimiento de las organizaciones locales de base, amenazadas y debilitadas durante el franquismo, y todavía muy fragmentadas durante los años 80. Renacen así los movimientos ciudadanos, especialmente el movimiento vecinal, que tendrá una enorme importancia al desplegar una serie de experiencias cívicas, a menudo marginadas de los relatos oficiales¹¹. Asimismo, un nuevo despliegue de las okupaciones y los centros sociales autogestionados coincide con un crecimiento cuantitativo de las asociaciones y organizaciones no lucrativas, así como de los espacios artísticos y culturales independientes, que progresivamente incorporan un enfoque más colectivo y social del arte, desarrollando una importante labor de manera más o menos independiente de las administraciones¹².

En este caldo de cultivo, en el que urge la revisión de los discursos dominantes de las instituciones, y en el que modos muy diversos de resistencia y de creación de condiciones de posibilidad —del “hacer sin esperar”— están en plena efervescencia, surge un rico panorama de iniciativas artísticas que buscan una mayor conexión con el contexto. Paloma Blanco ha descrito cómo en esta década un gran número de prácticas colaborativas van a “articular nuevos modos de intervención en el ámbito de lo público con diferentes niveles de efectividad y trascendencia”¹³. De este modo, las prácticas artísticas encuentran una vía de desarrollo de un enorme potencial crítico, lo que va a significar la identificación del contexto a través de los movimientos e iniciativas sociales y su articulación en ellos, es decir, formando parte de su maquinaria de reivindicación y protesta, así como de sus procesos constituyentes. Por un lado, asumen estrategias propias de estos movimientos para articular sus prácticas de manera efectiva, mientras que, por otro, afectan a estos movimientos a

través de formas de hacer y de nuevos discursos y marcos simbólicos¹⁴. En consecuencia, tal y como afirma Marcelo Expósito, las prácticas colaborativas han sido identificadas como una de las dos corrientes fundamentales de repolitización de las prácticas estéticas en nuestro territorio desde mediados de los años 90, siendo capaces de renovar los lazos entre el campo artístico y la reorganización movimentista¹⁵. A este respecto, es interesante ver, por ejemplo, las conexiones con algunas de las premisas defendidas por el movimiento autónomo, como la reivindicación de la participación y la horizontalidad para una activación social del poder político, la desconfianza en las instituciones, o muchas de sus estrategias y tácticas desarrolladas en diálogo con las realidades concretas de cada contexto. Lo cierto es que las prácticas colaborativas que se dirigen hacia una articulación efectiva en el espacio social se alimentan de metodologías y herramientas ajenas al mundo del arte, no solo provenientes del activismo, sino también de aquellas que se usan en otras disciplinas y modos de producción cultural y de las que emergen del intercambio con otros campos de conocimiento.

Algunos ejemplos de la confluencia del arte con los movimientos sociales pueden verse en el trabajo de colectivos como Agustín Parejo School, con acciones como *Sin vivienda* (1991), en la que se manifiestan junto con la Asociación de Vecinos sin Vivienda por las calles de Málaga, o La Figuera Crítica de Barcelona, que nace a partir de la colaboración con la Plataforma Cívica d'Associacions de Veïns contra el proyecto del Barça 2000. Junto a ellas, cabe mencionar a La Fiambrera, en sus modalidades Obrera (Madrid), Barroca (Sevilla) y Garrofera (Valencia), cuyo trabajo ha contribuido a activar de manera efectiva estos movimientos. En este sentido, La Fiambrera toma parte en varias movilizaciones dentro del marco antiglobalización, lo que da cuenta de una identificación de la noción de contexto y su intervención en el mismo a través de una idea de construcción de una esfera pública global¹⁶. No obstante, la mayor parte de su trabajo se expresa en un compromiso con su contexto más cercano y cotidiano, un espacio también dominado por el capitalismo y las políticas urbanísticas y sus movimientos especulativos, donde desarrollan algunas de sus

11. Ver Vicente Pérez Quintana y Pablo Sánchez León (eds.), *Memoria ciudadana y movimiento vecinal. Madrid 1968-2008*, Catarata, Madrid, 2009.

12. Un ejemplo interesante es el de Espacio Tangente (Burgos) que, desde 2002, organiza el *Foro arte y territorio*, un espacio discursivo atravesado por cuestiones como el territorio en la creación de identidades o la intervención artística y política en el entorno urbano, con ámbitos de trabajo que abordan, por ejemplo, cuestiones como la participación de los ciudadanos en acciones artísticas en el espacio público. Ver <www.espaciotangente.net>.

13. Paloma Blanco, “Prácticas colaborativas en la España de los noventa”, en *Desacuerdos 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art y UNIA arteypensamiento, 2005, p. 192.

14. Este argumento ha sido defendido por La Fiambrera en distintas ocasiones.

15. La otra corriente sería la producción biopolítica desde el análisis del género y la diferencia sexual, lo cual no significa que ambas corrientes se den necesariamente por separado, como podemos ver en ejemplos como LSD o la Radical Gai. Ver Marcelo Expósito, “La imaginación política radical. El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases de luchas”, en *Desacuerdos 2, op. cit.*, p.148.

16. El ejemplo más conocido es el de Las Agencias (2001), en el que todo el aparato de producción artística se pone al servicio de la manifestación contra la cumbre del Banco Mundial programada en Barcelona.

estrategias de denuncia y articulación social más significativas. Experiencias como la de *El Lobby Feroz* (Madrid), junto con Mar Núñez, Nieves Correa o Hilario Álvarez, entre otros, o la de la *Alameda de Hércules* (Sevilla)¹⁷, ambas en 1998, suponen interesantes ejemplos de movilización social para enfrentar una problemática común a todo un barrio, llevando a cabo distintas acciones e intervenciones artísticas en espacios públicos como medio para visibilizar conflictos y denunciar la especulación urbanística¹⁸.

La plataforma Salvem el Cabanyal es otro ejemplo de la lucha social por la supervivencia de este barrio valenciano, amenazado por la aplicación de un plan urbanístico que promovía su degradación y desatendía las demandas de los vecinos. También en esta línea y desde 1998, organiza *Cabanyal Portes Obertes*. Este festival, que cuenta con la participación de un amplio colectivo de artistas y vecinas, se basa en intervenciones artísticas que invitan a recorrer las calles y las casas del barrio como una manera de dar a conocer no solo el conflicto, sino también su vida desde dentro. Junto con *reHABI(li)TAR Lavapiés*, organizado por los movimientos sociales de este barrio madrileño y otros grupos de la Red de Colectivos de Lavapiés como La Fiambrera, Zona de Acción Temporal, Cruce o Public-Art, son algunas de las experiencias de arte público autogestionado más significativas en nuestro país. Paralelamente, y respondiendo al escenario de oportunidad que representa trabajar en el espacio público, van a ser también cada vez más frecuentes los festivales que tratan de ir más allá de la lógica del monumento público al incorporar proyectos más contextuales y participativos¹⁹.

Estas experiencias, pioneras por su organización desde una extensa base social, se convierten en catalizadores para la acción, congregando a la comunidad y contribuyendo a la construcción y articulación de la misma. A través de la

17. Ver Santiago Barber et. al., *El Gran Pollo de la Alameda, Sevilla. Cómo nació, creció y se resistió a ser comido. Una docena de años de lucha social en el barrio de la Alameda*, Consejo de Redacción del Gran Pollo de la Alameda, Sevilla, 2006, que recoge algunas de las estrategias, acciones y conocimientos generados por los colectivos, los movimientos sociales y las gentes de este barrio sevillano.

18. En este sentido, La Fiambrera defiende que “toda práctica que se quiera llamar contextual hoy tiene que plantearse como un trabajo de colaboración con los movimientos sociales y políticos que estructuran el espacio social en que se produce “la obra” (...) no vale con alusiones poéticas a la gente, la buena gente, sino que hay que hacerse con un medio de complicidades respecto de gente que se sabe posicionada políticamente, sea en movimientos sociales muy estructurados o espontáneos, nuestro trabajo ha de tener una efectividad y una virtualidad política sin por ello renunciar al rigor de una elaboración formal que le añade fuerza al trabajo”. En *Fuera de. Revista de Arte. Nueva época*, n.º 2, primavera-verano de 2000, p. 44. Documento 01, en *Desacuerdos 8*, Diputación de Granada, Centro José Guerrero, MACBA, MNCARS y UNIA arteypensamiento, 2014, p. 309.

19. Por ejemplo Idensitat, cuya primera edición tiene lugar en 1999 con el nombre “Arte Público Calaf”, a través de una convocatoria internacional de proyectos que entendieran la creación como “un proceso de trabajo vinculado a un espacio, a un contexto concreto, y proponiendo mecanismos de implicación en el ámbito social” <www.idensitat.net>.

celebración del espacio público se reclama una espacialidad común en la que el arte funciona como un generador de esfera pública. Se trata de un espacio de relación en el que el contexto no se entiende como la inspiración para una propuesta formal o una representación, sino como un compromiso con las dimensiones social, política y cultural del mismo. Son proyectos que asumen el arte como un gesto crítico proyectado sobre el territorio, desarrollando una acción directa fundada en la participación y la colaboración de una población que se encuentra interpelada por una problemática que le concierne de forma directa. El arte constituye así un acto de ciudadanía y posibilita la resignificación del espacio urbano a través de la imagen empoderada de unos barrios que han sido tradicionalmente estigmatizados. Sin embargo, aunque las prácticas artísticas contribuyan a la redimensión simbólica y a la movilización de la opinión pública, no se puede dar por hecho que este sea un marco ideal de emancipación y, en este sentido, cobra especial importancia la reflexión sobre quiénes y de qué manera capitalizan el trabajo y la productividad de esa comunidad, así como qué otros agentes, lenguajes y metodologías entran en juego en estos procesos.

Como decíamos al comienzo, en las últimas décadas han proliferado las iniciativas dispuestas a dialogar con problemáticas contextuales, tanto desde las convocatorias de arte público (Idensitat, Intracity, Mad o Madrid Abierto), como desde las programaciones institucionales (Medialab Madrid, Medialab Prado o Intermediæ Matadero). Asimismo, existe una diversidad de prácticas artísticas colaborativas de carácter crítico (DEMOCRACIA o Left Hand Rotation), plataformas culturales que desarrollan estrategias dialógicas en cooperación con agentes y redes asociativas en la intersección entre el arte, las pedagogías críticas y el trabajo con comunidades (Transductores, LaFundició o Sinapsis), algunas de las cuales están sobre todo enfocadas en la producción audiovisual (Subtramas, ZEMOS98 o Sitesize). También se ha hecho muy presente el trabajo de colectivos que, desde la arquitectura, se han preguntado por el trabajo con el contexto social y han trabajado intensamente en procesos colaborativos (Recetas Urbanas, Todo por la Praxis, Basurama, Zuloark, Hackitectura, Vivero de Iniciativas Ciudadanas o Hiria Kolektibo). Lo cierto es que las experiencias relacionadas con la arquitectura son las que más se han multiplicado en nuestro territorio en los últimos años, tal y como demuestra el hecho de que redes internacionales que promueven la construcción colectiva del espacio urbano, como Arquitecturas Colectivas, cuenten con más de noventa plataformas de este tipo solo en España, si bien la mayoría de ellas tienen un enfoque transdisciplinar²⁰.

Estas prácticas colaborativas se mueven en un registro amplio, reivindicando el espacio público mediante propuestas irónicas, de denuncia o de visibilización de problemáticas, como el abandono de barrios y edificios emblemáticos y, en general, de los efectos de la gentrificación. Son también frecuentes las experiencias de proyección de infraestructuras para el uso ciudadano que atienden a ciertas necesidades sociales; la generación de situaciones y la facilitación de procesos en los que se crean comunidades políticas, de intercambio o de aprendizaje; o las experiencias de producción de espacios, ya sea a través de intervenciones planteadas a largo plazo o como estrategias de ocupación artística temporales que, muchas veces, terminan por convertirse en proyectos estables de microtransformación urbana. Para estas prácticas, el contexto no es solo el lugar de la acción, la intervención o la presentación, sino también el de la experiencia, el proceso y el intercambio recíproco. En ellas, el trabajo artístico se ensambla con una multiplicidad de sensibilidades, saberes, necesidades y expectativas. Se tejen complicidades y compromisos, relaciones y experiencias significativas en las que quizás, lo más interesante sea la posibilidad de involucrar a una diversidad de agentes y organizaciones, desde las iniciativas de base a las instituciones, no solo artísticas y culturales, sino todas aquellas que tienen un papel en un contexto específico; la capacidad de producir alianzas a través de las múltiples dimensiones de la experiencia colectiva y en las que, finalmente, lo común adquiere un significado.

Estas experiencias suceden en paralelo y afectadas por un cambio notable del contexto social y político de España. En los últimos años, la realidad de una sociedad mucho más movilizadora, impulsada no solo por fenómenos tan significativos como el 15M, sino también por una historia reciente cargada de experiencias de empoderamiento ciudadano, representa nuevos escenarios y posibilidades de acción para las prácticas artísticas colaborativas²¹. Vivimos en un momento en el que proliferan los debates sobre lo público, a la vez que se ponen en marcha cada vez más iniciativas

21. La web del Vivero de Iniciativas Ciudadanas <www.viveroiniciativasciudadanas.net> contiene una amplia lista de algunas de estas experiencias en el ámbito estatal. En el contexto de Madrid, la plataforma Los Madriles <www.losmadriles.org> recoge asimismo más de un centenar de iniciativas vecinales a través del mapa digital civics.es. Un ejemplo de una de las iniciativas sociales más recientes y relevantes en Madrid es el Espacio Vecinal Arganzuela <www.evarganzuela.org>, un grupo que aúna a diferentes movimientos sociales, vecinas y vecinos del distrito de Arganzuela para reclamar el uso autogestionado del Mercado de Frutas y Verduras de Legazpi. Desde su inicio, en septiembre de 2014, ha desarrollado un importante proceso de articulación y reflexión sobre experiencias similares en otros contextos, colaborando activamente con otras iniciativas similares del ámbito nacional e internacional. En este sentido, cabe destacar el I Encuentro de la Red de Espacios Ciudadanos <www.espaciosciudadanos.org>, celebrado en enero de 2016, donde se han dado cita espacios como La Casa Invisible (Málaga), La Fábrica detodalavida (Santos de Maimona), Ateneu Popular 9 Barris (Barcelona) o CSC Luis Buñuel (Zaragoza).

y espacios de encuentro ciudadano, lo que indica un deseo de colaboración social desconocido hasta hace tan solo unos años. Estos espacios sociales ofrecen un entramado de posibilidades todavía no identificadas y desde las que se pueden proyectar nuevos vínculos entre las prácticas artísticas y sociales. Se trata de nuevas formas de pensamiento y acción política para un desbordamiento de lo social, lo artístico y lo urbano²².

La práctica social del arte, con una larga tradición fuera de nuestro territorio, ha sido aquí un ámbito marginal hasta hace pocos años, frecuentemente invisibilizado por la crítica y prácticamente inexistente en la programación institucional. Mientras que en la década de 1990 y la primera década de 2000 se ha desarrollado en los márgenes del arte reconocido y como un ejercicio crítico a sus estructuras hegemónicas, relacionándose con el activismo e incluso disolviéndose en el mismo, hoy, la apertura a lo social y a las prácticas colaborativas parece ineludible. Asimismo, se está configurando un cuerpo teórico propio, aunque este todavía adolezca de la falta de una genealogía que ponga en diálogo el presente con aquellas experiencias que fueron muy significativas en décadas anteriores. Actualmente, esta tendencia hacia lo social y lo colaborativo representa sin duda una oportunidad, pero también un compromiso y un reto para que tanto las prácticas artísticas como las instituciones puedan amplificar su significado en la esfera pública.

22. Ver Andrés Walliser, "New urban activism in Spain; reclaiming public space in the face of crisis", en *Policy and Politics*, vol. 43, 2013.

Entrevista a Orquestina de Pigmeos

Orquestina de Pigmeos es un colectivo experimental formado por el músico Nilo Gallego, el creador audiovisual Chus Domínguez y diferentes integrantes que colaboran en cada nuevo proyecto. Las acciones que proponen están vinculadas al momento de su ejecución y al entorno en el que se desarrollan. En estas, se interviene el espacio de manera efímera y, en muchas ocasiones, implican a la población local. Sus creaciones utilizan elementos tomados de diferentes disciplinas artísticas, principalmente el arte sonoro, la *performance*, el cine y la música.

—www.tea-tron.com/orquestinadepigmeos/blog

Con anterioridad se ha utilizado y habéis utilizado el término *site specific* para definir vuestro trabajo en cuanto a que se desarrolla en contextos específicos. El término *site specific* en sí, además, implica unos formalismos que en cierta medida condicionan la propia práctica. ¿Qué significa para vosotros ese término? ¿Definiríais lo que implica de otra manera? ¿Cómo trabajáis en relación a él y de qué manera os alimentáis de o alimentáis a esas *sites*?

Empezamos a utilizar *site specific* de forma un poco inocente al principio, como una referencia con la que nos podíamos definir sin muchas palabras, pero a lo largo de nuestra trayectoria hemos tenido interesantes discusiones sobre el mismo, tanto entre nosotros, como con colegas. Simplificando, podríamos decir que nos gusta trabajar cada proyecto para y con el contexto específico en el que se va a presentar una pieza, entendiendo por contexto tanto los elementos espaciales y paisajísticos, como humanos. Por ello, hacemos varias visitas al lugar en el que vamos a trabajar, para tratar de entender ese lugar y su gente a lo largo del tiempo, e intentar encontrar entre ellos colaboradores, ideas y elementos que jamás estarían si la pieza se presentara en otro espacio. Es una manera natural de trabajar de la Orquestina, integrar lo local, investigar y aprender con el lugar, provocar un intercambio y una colaboración reales. Y eso, es algo que incluso en piezas que hemos desarrollado en contextos escénicos, donde normalmente *lo site* tiene menos posibilidades de aflorar, también ha encontrado su espacio. El término no nos importa, más bien podríamos decir que ahora nos incomoda, pero siempre vamos a hacer un trabajo situado en el contexto.

En muchas ocasiones vuestras piezas solo se ponen en escena una vez. ¿Qué valor tienen para vosotros esos instantes y las vivencias que experimentan aquellos que las presencian? ¿Cómo se transforma toda esa materia en experiencia? ¿Es la repetición algo que anularía ese vínculo con el contexto?

Nuestro trabajo en relación con el público es esencialmente vivencial, enfocamos el desarrollo de las piezas tratando de provocar experiencias que puedan ser transformadoras. Aunque esto pueda sonar un poco pretencioso, se trata de experiencias tan sencillas como darte la posibilidad de prestar atención al espacio por el que circulas a diario. En el fondo, el trabajo consiste en provocar un leve desplazamiento del marco de observación y escucha que haga que evidenciamos lo cotidiano como si nos encontráramos con ello de forma primigenia.

La Orquestina de Pigmeos está ahora en un momento en que se vislumbra una transición de las piezas efímeras a obras que tendrían la posibilidad de repetirse. Una obra fundacional y pre-Orquestina para nosotros fue *Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando*, el concierto cotidiano de un rebaño con el pastor en su vuelta diaria del campo al redil. Aquella obra tuvo un cierto impacto mediático y se planteó su repetición que ya se vio entonces que esa repetición aludía a un cambio de formato que convertía la pieza prácticamente en una mercancía. Por otro lado, la Orquestina tiene mucha influencia de la *performance* y del arte de acción de los 60 que contemplaba la esencialidad del momento de representación, casi como un dogma. Pero las circunstancias, no sabemos si por evolución natural nuestra o por cuestiones externas de programación, nos han situado en contextos escénicos en los que la posibilidad de repetición, el bolo, está ahí. Y ahora nos planteamos por qué no intentarlo, cuando siempre nos ha gustado experimentar nuevos lugares, por qué no probar a ver cómo funcionamos fuera de nuestro espacio de confort efímero.

Durante el proceso de conocimiento del entorno en el que vais a trabajar, ¿cómo decidís qué es lo que se selecciona y lo que se descarta? ¿Cómo se construye ese imaginario? ¿Es vuestra metodología diferente entre trabajar con propuestas específicas de terceros o con propuestas propias?

No hacemos más de un proyecto por año, intentamos alargar al máximo el proceso, medio año si es posible. Como sabemos que el último tramo será intensivo y con un estrés creciente, buscamos equilibrar nuestro espíritu tomándonos con mucha tranquilidad las primeras fases de trabajo; disfrutando, conociendo, experimentando... Nos dejamos llevar por la intuición, sin pensar en un formato final, con la condición de no repetirnos, de buscar algo nuevo que nos atraiga por desconocido. Paseamos, hablamos con mucha gente,

nos dejamos llevar, hasta que en un momento dado vislumbramos lo que nos gustaría hacer. Poco a poco, junto a los nuevos colaboradores, creamos una especie de constelación, algo completamente caótico que de alguna manera tiene que salir a flote. Trabajamos propuestas propias, siempre en colaboración con la entidad o institución que nos invita, que suele proponer un marco bastante amplio dentro del cual nos movemos con libertad.

La temática de vuestras piezas normalmente está basada en lo cotidiano, o temas de aparentemente poca trascendencia. Jonas Mekas hablaba de la importancia de lo personal, lo pequeño, lo real, refiriéndose a vuestra obra *Ningún lugar*, que toma el nombre de su libro *Ningún lugar adonde ir*. ¿Por qué es significativo trabajar a esa escala?

Nos parece importante no cerrar sino abrir canales, dejar que el tiempo surque, suspender en matemáticas, hacer lo que no sabemos, entrar en contradicción, donde lo grande es pequeño y al revés. Jonas Mekas ha sido para nosotros un maestro en la apreciación de lo pequeño y lo aparentemente intrascendente. Él se encontró con esa temática casi por casualidad, cuando puso en relación los momentos cotidianos grabados en sus fines de semana, mientras esperaba tener tiempo y presupuesto para hacer una película “de verdad”. Pero ahí estaba todo, en el gesto *amateur* de capturar pequeños momentos que conforman películas en las que “no pasa nada”. A muchos, su experiencia nos allanó el camino, al mostrarnos que ese “no pasar nada” puede tener un valor de experiencia y un valor artístico.

¿Qué importancia tiene el sonido en la construcción y estructuras de vuestras piezas?

El sonido es un elemento esencial a la hora de elaborar nuestras *performances*, un hilo conductor y vertebrador. Son piezas que se podrían solo escuchar. La música, el ritmo, el silencio, el ruido, siempre tomados desde un punto de vista no sofisticado y directo, recorren toda la pieza. El contraste y choque de ambientes, lo mínimo y lo espectacular, el coro y el solista; se podría decir que presentamos óperas; “ópera paisajística”, como algunos llaman a nuestros trabajos, “ópera de lo pequeño”, como decimos nosotros en homenaje a Jonas Mekas. (hea)



Entrevista a El Banquete

El Banquete, fundado en Madrid en 2012, es un colectivo de investigación y creación que desarrolla proyectos relacionados con la experiencia cotidiana como valor artístico. Formado por Alejandría Cinque, Raquel G. Ibáñez, Marta van Tartwijk y Antonio Torres, confronta lo privado con lo público y cuestiona sistemas de poderes, tanto colectivos como individuales. Así, su metodología de trabajo consiste en la relectura política de nuestras acciones cotidianas y nuestro entorno diario. Los proyectos de El Banquete se articulan como apropiaciones lúdicas que dan lugar a experiencias subjetivas, desencadenando la reflexión, suscitando un pensamiento crítico y empoderando al individuo.

—www.colectivoelbanquete.tumblr.com

Vuestros trabajos requieren a menudo largos procesos de investigación. ¿Parten de un interés teórico o se basan desde el principio en un contexto real?

Entendemos la investigación como campo expandido. Es el proceso que asienta los cimientos del proyecto que, a su vez, nace de problemáticas, intereses o deseos comunes entre nosotros o en el contexto que habitamos. De esta manera es difícil separar las dos partes de la práctica en la investigación teórica y el trabajo de campo, ya que los proyectos se conciben a partir de una imbricación de ambos conceptos, partiendo de ideas o dilemas que pueden residir tanto en lo teórico como en el contexto más inmediato.

¿Cómo elegís los contextos con los que queréis trabajar?

Hay un hilo conductor en nuestro trabajo que nace de un interés y una preocupación como ciudadanos de Madrid, más que de la búsqueda de contextos. El planteamiento de la pregunta da a entender que estamos escindidos del contexto y que este se encuentra al margen de nuestra actividad. Sin embargo, la mayoría de los contextos con los que hemos trabajado son espacios que nos han tocado en nuestra cotidianidad de manera más o menos tangencial, en los que nos hemos animado a profundizar, motivados principalmente por el deseo, la voluntad y el interés, y donde nuestra investigación finalmente ha dado como resultado una propuesta. De esta manera nuestra alteridad, aunque no deja de estar presente, es también en muchos casos relativa. Un buen ejemplo de esto puede ser *Obra pública*, un proyecto que gira en torno a la estatua ecuestre de la plaza de Legazpi, justo delante de Matadero Madrid, que durante años ha estado cubierta. Este proyecto surgió, al fin y al cabo, porque íbamos asiduamente a Matadero, configurándonos como participantes de la vida que se genera en ese espacio. De ese contacto y de pasar con frecuencia por delante de la escultura que estaba tapada, nació la curiosidad que nos llevó a indagar, a investigar y, finalmente, a ir tirando del hilo, al darnos cuenta que de allí podía surgir un trabajo interesante.

Obra pública no es una colaboración al uso, porque actuamos como investigadores-artistas, buscando determinados agentes que nos dieran cierta información, que traducimos y moldeamos como finalmente nos interesa. La colaboración se produce en el momento en que sucede un encuentro y un intercambio de impresiones y, mediante esto, podemos ir recogiendo distintas voces. La pregunta, sin embargo, es: ¿somos solamente altavoces? Lo que sí tenemos claro es que somos recolectores y recolectar saberes siempre se basa en algún tipo de colaboración, independientemente de cómo la información generada luego se formaliza.

Hay también una cuestión vinculada al código genético del colectivo, donde esa necesidad y deseo de contar y colaborar con el otro forma parte de nuestro quehacer diario, de manera que nuestro acercamiento a otras agrupaciones está bastante normalizado y resulta muy natural. No obstante, cada contexto implica distintos modos de acercamiento: analizamos las particularidades, siempre conscientes de que contar con otros agentes en nuestros proyectos exige honestidad, comunicación directa y una apuesta clara por una colaboración que va más allá de la participación.

El trabajo colaborativo con grupos heterogéneos, ¿posibilita también crear nuevos contextos?

En el momento que se produce una colaboración y se genera una permeabilidad, es inevitable que la configuración del mismo contexto se vea alterada por una presencia y un cambio de la actividad, y que finalmente surja una reconfiguración de otros contextos posibles a través de la propuesta artística. La heterogeneidad de los grupos, aunque en muchos casos suponga una dificultad añadida, suele enriquecer el trabajo y, efectivamente, hace posible la emergencia de nuevos contextos que permiten expandir el proyecto o, incluso, la creación de uno nuevo.

¿En qué consiste para vosotros una práctica artística colaborativa? ¿Consideráis que vuestro trabajo artístico se desarrolla en esta línea?

A pesar de percibir al espectador como un agente participante o activador, y trabajar con otros vinculados al contexto, la mayoría de nuestros proyectos no



El Banquete, *Obra pública*, Madrid, 2015

nacen con una intención colaborativa explícita, pero nos resulta interesante flexibilizar la idea de colaboración. Por el tipo de procesos que planteamos para su desarrollo, es inevitable que nuestros proyectos se abran de una manera natural a esta práctica. De este modo nuestras investigaciones y procesos de formalización son contaminados por otros colectivos de distinta índole, mientras que, a su vez, participamos como agentes contaminantes en sus contextos o prácticas.

Obra pública, por ejemplo, fue más un encontronazo: primero con la escultura y luego con la historia del contexto. La investigación posterior, sin embargo, tuvo muchas voces: desde taxistas hasta políticos, vecinos y otros artistas. En

otros proyectos sí hay una colaboración más definida. *Traspaso de poderes*, un taller realizado junto con el centro de mayores Benito Martín Lozano de Chueca, es quizás el más evidente, porque hubo una premisa de colaboración: les propusimos que nos enseñarán a tejer pasamontañas a un grupo de personas jóvenes. Nos trasladamos al centro de mayores y les hicimos esa propuesta, que obviamente dio lugar a la necesidad de negociar. Hubo bastante reticencias: “¿Por qué un pasamontañas, si yo lo que quiero hacer son unos patucos o una bufanda?”. Y es allí donde entra la mediación. Además, en este caso concreto, no había una necesidad o afán por obtener un resultado final y, aunque conseguimos realizar los pasamontañas, lo que nos importaba era el encuentro.

En este caso realmente tuvimos que seducir a los participantes con la idea y, aunque la iniciativa salió de nosotros, las participantes finalmente se volcaron y entusiasmaron con un proyecto que las colocaba en el lugar de una figura de *saber-poder*. Es inevitable que toda colaboración presente una asimetría entre los agentes implicados, ya que es precisamente en esta diferencia donde probablemente resida su interés. No obstante, para poder hablar de una práctica colaborativa resulta fundamental que ambas partes salgan de alguna manera transformadas en el proceso —o que se genere un beneficio mutuo— aunque no necesariamente compartido. Es decir, la colaboración debe ser, *per se*, bilateral, para no derivar en una dinámica de instrumentalización unidireccional. (hea)



Glosario imposible

Obra

¡A la obra! Formas de hacer y activar en la red social

Selina Blasco y Lila Insúa

Selina Blasco y Lila Insúa son profesoras de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Como vicedecanas de la facultad organizaron entre 2011 y 2014 el programa Extensión Universitaria, promoviendo la apertura de la institución. Dos años más tarde publicaron un libro que reflexiona sobre esta experiencia, *Universidad sin créditos. Haceres y artes, un manual* (Comunidad de Madrid y Ediciones Asimétricas, Madrid, 2016), vinculado a un programa de postgrado experimental titulado “Programa sin créditos 2016”.

Lo que nos encontramos en una serie de proyectos recientes no es la desmaterialización de la práctica artística, sino un proceso de interacción social mediado por una colaboración física y cognitiva. El lugar es concebido aquí como un locus generativo de identidades, acciones e historias individuales y colectivas, y el despliegue de la subjetividad artística aguarda a los descubrimientos específicos producidos por este acto singular de juntarse¹.

Los centros de enseñanza superior de arte son comunidades complejas que no se identifican como tales la mayoría de las veces, ni desde dentro ni desde fuera. Como docentes de la Facultad de Bellas Artes de Madrid, UCM, constatamos que el papel que desempeña esta comunidad en la sociedad depende de su identificación con esta complejidad; si se reconoce y se potencia, las universidades de artes pueden desbordarse, ir más allá de las aulas y rebasar los objetivos educativos. Este es el punto de partida de nuestro proyecto de investigación “La incorporación de las comunidades artísticas universitarias a las narraciones de la modernidad y del presente”², en el que nos planteamos la forma/creación/obra no como objeto de estudio, sino como productora de conocimiento y activadora de procesos en contextos específicos. Desde este punto de partida abordamos la tarea de definición para este glosario.

Tomando prestadas las palabras de la artista Hito Steyerl del descriptor de la asignatura *Lensbased* que imparte en la Universität der Künste de Berlín, entendemos la forma como un principio organizativo que se ancla dentro de una realidad material y que afecta a su vez a esta realidad. “La forma es”—dice Steyerl—“el material de la producción estética”³. La disolución de la dualidad teoría/práctica es el eje transversal con el que abordamos también la definición del término “obra” dentro del campo de las prácticas artísticas y de creación colaborativas, una definición que tiene

1. Grant Kester, “Re-pensando la autonomía: la práctica artística colaborativa y la política del desarrollo”, en Antonio Collados y Javier Rodrigo (eds.), *Transductores I. Pedagogías colectivas y políticas espaciales*, Diputación Provincial de Granada, Granada, 2010, p. 41.

2. Proyecto I+D, dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, referencia HAR2015-64469-P.

3. Ver <www.repp.lensbased.net> [Última consulta 12-06-2016].

que ver también con la experiencia adquirida en Extensión Universitaria⁴. Allí constatamos tanto la ausencia de autoidentificación de la facultad como comunidad artística que acabamos de señalar como la falta de espacio para lo colectivo en la formación universitaria del estudiante. Para movilizarlo, entre otras iniciativas, decidimos cambiar el sentido de la sala de exposiciones articulando una convocatoria de residencias. Durante los cuatro años en los que su espacio se ocupó con grupos de estudiantes, vimos cómo lo colectivo se activó como potencia. También hemos sido testigos de que las residencias de La Trasera —nombre que, significativamente, sustituyó al de sala de exposiciones— fueron lo primero en caer, lo que el *statu quo* erradicó cuando volvió a tomar la dirección de la facultad en 2014. Esta decisión evidencia que el nuevo equipo fue consciente de lo que allí estaba en juego, que no era ni más ni menos que cuestionar asuntos como el mito del artista-genio individual o la identificación de la obra como objeto frente a procesos que podían implicar la inmaterialidad u otras formas de hacer. Cercenar la posibilidad de que los estudiantes gestionen los espacios comunes de forma emancipada, además de señalar quién ejerce realmente el poder en las instituciones educativas, refleja la fuerza de las prácticas artísticas colaborativas en la apropiación del espacio, aunque en este caso sea para disolverla. “El espacio institucional es también, y sobre todo, espacio público”⁵: en los casos que analizaremos más adelante, la relación obra-espacio es fundamental, a través de haceres y formalizaciones diversas.

Las prácticas colaborativas suelen priorizar el proceso mismo de participación e incluso de producción de la red social en la que se desarrollan. ¿Supone este énfasis un descuido de lo que tradicionalmente se ha denominado la “obra” identificada como el “resultado” de ese proceso? En esta retórica no pocos artistas han querido renunciar a tal estatuto, a la propia denominación de “obra”. Pero, ¿por qué llamarla de otro modo?, ¿qué debates, algunos de los cuales ni siquiera han llegado al nivel de información en España, apunta cada término?

Es evidente que los lenguajes y medios como el fotográfico, el audiovisual, el de la edición en su sentido más amplio (desde fanzines a libros de artista) y,

en general, todos los que pueden asociarse al ámbito de la documentación, se identifican de forma más natural con la obra de arte, en gran medida por su ya histórica vinculación a los espacios expositivos tradicionales y al mercado. Sin embargo, también es interesante subrayar cómo se agitan y subvierten sus códigos disciplinares cuando se vinculan a prácticas colaborativas. Dos ejemplos, entre otros muchos que sería interesante analizar, podrían ser, en primer lugar, la problematización y, en algunos casos, la disolución de la autoría; y en segundo lugar, la reflexión sobre el archivo. En este caso, lo que merece atención no son solo los modos que se adoptan en su presentación, sino aspectos que podríamos situar en el espinoso terreno de la gestión y la apropiación de la memoria, así como la activación de mecanismos para facilitar su accesibilidad. En definitiva nos preguntamos: ¿qué hacen determinados repositorios en el museo, aunque sea en algunos casos en departamentos específicos y cómo afecta al estatuto de los documentos su custodia en este lugar en vez de en bibliotecas y/o archivos propiamente dichos?

Pensar en las formas de las prácticas colaborativas implica manejar nuevos términos, reconocerse en lugares distintos. Para estos últimos, por ejemplo, se puede proponer el término “entre”. Reflexionando sobre los haceres, Jordi Claramonte, una de las personas de nuestro contexto que más ha meditado sobre ellas⁶, apunta que este “entre” tiene en sus orillas las obras de arte, por una parte, y el activismo por otra, sin ser ni las unas ni lo otro. Este lugar (o este no lugar) desplaza el énfasis al “modo” en el que dar cuenta del mundo, un modo que es de relación, que crea la tarea “e incluso los valores desde los cuales dicha tarea aparecía como necesaria y eventualmente bien resuelta”. El modo es, sigue diciendo, principio y motor, no resultado, algo que subvierte dicotomías, en este caso las que contraponen lo que presuntamente va primero (la acción) respecto a lo que va después (las formas). Los modos que, podríamos decir, disparan, activan, llevan a nuevos nombres viejos: “no en balde”, —concluye Claramonte—, “el nombre más antiguo que tenemos para aludir a estos modos de hacer es el de ‘poéticas’, que no significa otra cosa que ‘haceres’”⁷.

A propósito de las formas de las prácticas colaborativas, otro de los términos, en este caso híbrido como el de poética pero en el plano de lo social, podría ser el de “imaginario”. De su mano sería posible identificar y reconocer lenguajes visuales, plantear obras, en definitiva, pero otras obras, que escapan a la

4. Coordinamos el Vicedecanato de Extensión Universitaria de la Facultad de Bellas Artes UCM desde el año 2010 al 2014. La tarea consistió en organizar las actividades sobre creación artística actual que se generaban en ella a través de diversos programas, algunos de creación propia y otros que llegaban a través de convocatorias públicas. Hemos reflexionado *a posteriori* sobre este trabajo en Selina Blasco, Lila Insúa y Alejandro Simón (eds.), *Universidad sin créditos. Haceres y artes: un manual*. Ediciones Asimétricas y Comunidad de Madrid, Madrid, 2016.

5. Olga Fernández López, Zoe Mediero y Azucena Klett, “En medio de las cosas. Investigación indisciplinar, entre el espacio artístico, la academia y la ciudad”, en *Transductores 3. Prácticas artísticas en contexto. Itinerarios, útiles y estrategias*, Diputación Provincial de Granada, Granada, 2015, p. 225.

6. Jordi Claramonte, *Arte de contexto*, Nerea, Donosti-Donostia, 2010.

7. Jordi Claramonte, “Haceres”, en Selina Blasco, Lila Insúa y Alejandro Simón (eds.), *op. cit.*, p. 160.

percepción estética o que únicamente se sitúan como tales desde el ataque de quienes se arrojan el patrimonio de las formas de la tradición, aunque sea una tradición inventada antes de ayer. De la cultura como acumulación de signos en continua disputa y como proceso cambiante y conflictivo, así como de la esencia política de la cultura popular y el folklore, fundamentales en la construcción de los imaginarios en tanto que reifican modos de hacer y formas de vivir en nuestra realidad social, han escrito Rubén Martínez y Jaron Rowan⁸. Que el paradigma estético no es una mera formalidad ha sido un tema debatido desde que el 15-M abriera la posibilidad de que, a partir del común que potenciaron las plazas, los procesos políticos trajeran lo que llamamos aquí “nuevas obras” o, de forma más radical, las obras por antonomasia. Sobre su potencial para construir mundos posibles, y sobre la frustración que suscita mantener una estética de lo conocido solo aparentemente aséptica en lo político, también han surgido debates que, en virtud de las opiniones encontradas que suscitan, se evidencian como necesarios⁹.

El contexto que aquí manejamos “implica que la obra amplía las posibilidades vitales que habitamos, de las que hacemos uso”¹⁰; implica articular, producir y distribuirla en el seno de lo social experimentando nuevos modos de hacer política, de habitar y pensar la territorialidad, el espacio de la calle y los mecanismos de participación ciudadana. El sentido de lo institucional es importante en este contexto. Durante años, las instituciones del Estado han invertido cantidades astronómicas de dinero en amueblar desde cero centros de arte contemporáneo que han crecido como setas antes de que se definiesen sus objetivos y contenidos. De esta situación se beneficiaron las obras museables y el mercado del arte. En la programación de los nuevos museos estatales de arte contemporáneo, las prácticas colaborativas o han sido inexistentes o han ocupado espacios residuales. El hecho de que, en su propia esencia, estas “obras” lleven inscrita la resistencia al museo no es excusa para justificar su invisibilidad oficial. En el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, por acudir a un ejemplo paradigmático, su presencia se ha dejado sentir en el Departamento de Programas Públicos. Aunque este nombre, elegido intencionadamente, refleje la voluntad de recoger prácticas del común, sus políticas se desarrollan en un mundo paralelo al de la colección permanente,



8. Rubén Martínez, “Tu cultura es algo ordinario”, <www.nativa.cat/2014/07/tu-cultura-es-algo-ordinario/>, y Jaron Rowan, “Operación: politizar la cultura popular”, <www.eldiario.es/cultura/cultura-comun_0_446906228.html>. Glosas a posteriori de estas reflexiones en los tweets de ambos: @RubenMartinez y @sirjaron.

9. Jaron Rowan, “He visto unicornios caer del cielo en el Palacio de Vistalegre”, 18 de octubre de 2014, <www.demasiadosuperavit.net/?p=266>.

10. Información extraída de la web de Los Equipos Fiambrera, <www.sindominio.net/fiambrera/teoricos.htm>.

que solo está dispuesta en parte a acoger el tipo de obra que se produce en estas prácticas, y siempre tras difíciles procesos de negociación¹¹.

La metáfora a partir de la palabra “obra” es fácil, pero no por ello menos directa: sobre la burbuja inmobiliaria y las obras arruinadas, que quedarán como arqueología siniestra en el paisaje del Estado español (en el que no hay dinero para su destrucción), se ha hablado mucho. Menos se ha hecho sobre la burbuja del arte concebido como obra-mercancía.

Pero no olvidemos que el grito de las plazas fue que “No nos representan”. “Hablar de instituciones se ha convertido, prácticamente, en hablar de la crisis de las instituciones”¹². La deslegitimización producida por la corrupción desencadenó el ansia de democracia y nueva institucionalidad. Hoy, podemos dar las gracias a organismos modélicos que trabajan desde la sensibilidad hacia el contexto, cuestionando continuamente el dentro/ fuera, como Medialab-Prado¹³ o Intermediæ¹⁴, que la reapropiación de lo público ha dejado de ser una posibilidad, y que es factible hacerlo a través de obras colaborativas menos atentas a los resultados cuantitativos y a la tiranía de tiempos que estos imponen que a las posibilidades de inserción real en el tejido social a través de tiempos, herramientas, haceres y objetos que identifican obras que es necesario evaluar por medio de parámetros cualitativos específicos y términos como frágil, inestable o azar. Enunciarlos nos lleva, por otra parte, a un terreno lejano pero que no podemos dejar de mencionar, aunque sea con la brevedad que impone la extensión de nuestra reflexión, que es el de las obras que se sitúan en lo íntimo, lo doméstico o lo cotidiano.

La metodología que aquí seguimos ha intentado acercarse a diversos casos-obras paradigmáticos del arte colaborativo. Estos sacan a la luz, o pueden ser considerados como representativos de una tipología, o en la que se ponen en juego y/o se visibilizan algunos de los factores clave de estas prácticas que acabamos de esbozar. Partimos, lógicamente, de la imposibilidad de situar obras colaborativas en compartimentos estancos, porque su esencia lleva inscrita la mezcla y la contaminación.

11. Un ejemplo a analizar en este sentido sería la mediación de la exposición *Un saber realmente útil* desarrollada por el colectivo Subtramas. Ver <www.museoreinasofia.es/actividades/acciones-saber-realmente-util>.

12. M. Domènech, F. J. Tirado, S. Traveset y A. Vitores, “La desinstitucionalización y la crisis de las instituciones”, en *Educación Social*, 12, 1999, p. 20, <www.raco.cat/index.php/EducacioSocial/article/download/.../383946>.

13. Ver <medialab-prado.es/>.

14. Ver <intermediae.es/>.

La obra es el barrio

Cabanyal Portes Obertes, organizado por la plataforma Salvem El Cabanyal, se inició en 1998 respondiendo con diversas intervenciones artísticas a la amenaza urbanística que suponía prolongar la avenida de Blasco Ibáñez y dividir el barrio del Cabanyal de Valencia en dos mitades aisladas. El contexto sociopolítico en el que se sitúa este proyecto y la temporalidad dilatada del mismo serviría para hacer un recorrido de la historia reciente de nuestro país; cómo se pretendía destruir no solo las viviendas o la trama urbana declarada Bien de Interés Cultural (BIC), sino un modo de vida, de relaciones sociales y humanas, una cultura e idiosincrasia peculiares derivadas de su relación con el mar. La red asociativa de vecinos comprende que el patrimonio inmaterial, la vida cultural, puede articularse conjuntamente con un amplio colectivo de artistas que ponen en marcha una convocatoria en la que se presentan fotografías, proyecciones, música, teatro o *performance*, y que ocupan las calles y las casas particulares de los vecinos, permitiendo a los demás ciudadanos de Valencia conocer la realidad del barrio¹⁵. Esta relación entre lo público y lo privado, las intervenciones artísticas y el contexto cotidiano de cada casa y esta suma de artistas, vecinos y espectadores aproximan arte y vida en un momento común y una lógica que se escapa de las jerarquías arriba-abajo. Proponiendo la colaboración como una forma de resistencia y sumando sus saberes, haciendo camino al andar, ha dado tiempo a que la sociedad los acompañe en sus objetivos y metodologías. Así, en 2015, con la llegada a los ayuntamientos de los llamados “nuevos municipalismos”, otras formas de institucionalidad, parecemos entender, junto a los vecinos del Cabanyal, que nosotras también somos las instituciones.

La obra es una metodología

En esta búsqueda de hitos que nos pueden servir para acercarnos a la definición del término “obra” mediante lo hecho, La Fiambrera constituye un ejemplo de lo que se puede hacer en colectivo. Han sido numerosos los proyectos que desarrollaron: *El Lobby Feroz (ELF)*, *Sabotaje Contra el Capital Pasándoselo Pipa (SCCPP)*, *YOMANGO*, *Bordergames*, etcétera. Con su actividad, apuntan la importancia que tienen los qué se hace y cómo se hace,

15. T. Marín García, J. Martín Andrés, R. Villar Pérez, “Emergencias colectivas. Mapa de vínculos de actividades artísticas (autogestionadas) en la Comunidad Valenciana”, en *Archivos de Arte Valenciano*, n.º XCII, Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2011, p. 515.

motivaciones y finalidades surgidas de la realidad social. Una convocatoria de intervenciones *reHABI(li)TAR Lavapiés*, en 1998, o la experiencia del *El Parque de la Muy Disputada Cornisa* con los vecinos de San Francisco el Grande (Madrid, 1999) para intentar proteger uno de los pocos espacios públicos del barrio —un parque, frente a los intereses del arzobispado y el Ayuntamiento de Madrid, en el que se organizaron reuniones, bailes de carnaval, fiestas y un cine de verano— son algunos ejemplos que no deberían dejar de estar. La obra colaborativa que desarrolló este grupo de personas construye un ámbito de libertad concreta y rescata un modo de relación que aúna proceso artístico y construcción de identidad del dominio público. Según sus propias palabras, asumen “el combate contra el pensamiento único, o la vida única, y sus pequeños agentes desmaravilladores: si en nuestro trabajo se nos cruzan planes de rehabilitación expulsores, obispos robaparques y tantos planes de privatización es porque todos ellos forman una especie de puré conjunto cuyo común enemigo es la proliferación de libertades relacionales que en otro tiempo se llamó arte... o vida”¹⁶. El parque continúa siendo habitado y, si entonces se logró socializar un lenguaje específico, fueron estas prácticas, estas obras, las que reforzaron las redes sociales.

La obra es una práctica cooperativa

Nociones como “proyecto”, “encuentro” o “evento” pueden ser análogas cuando nos referimos a las “obras colaborativas”. En el caso del encuentro fronterizo *Transacciones/Fadaiat* en Tarifa, 2004, se realizó una cartografía del Estrecho que atendía a los flujos migratorios, a las redes y a los nodos de solidaridad, a las posibilidades de gestionar alternativamente la frontera sur. Hablamos de un trabajo que es a un tiempo estético y político, y Rizoma es un colectivo en el que confluyen arquitectos y artistas que operan a través de instituciones educativas para producir eventos que puedan desvelar las políticas de un nuevo tipo de espacio público, poniendo en juego sus saberes diversos. Además, como decía Paloma Blanco: “Es muy difícil, si no imposible, que un solo artista reúna en sí todos los saberes necesarios (formales, políticos, históricos, pedagógicos...) para hacer frente a un proceso real de hibridación entre el trabajo artístico y el político”¹⁷. Este cruce de colectivos y personas que trabajan en los ámbitos del

arte, los medios, la comunicación o los movimientos sociales de base aportan un abordaje en torno a las ideas de libertad de conocimiento / libertad de movimiento que tiene en cuenta la complejidad, diversidad y contradicciones desde las que merece la pena tratar lo real.

Valerse de una red de *streams* en directo, de audio y vídeo, producidos desde Tarifa, Tánger y otras partes del mundo, permitía construir un puente virtual entre la Unión Europea y África, una mezcla local-global, físico-digital que propone situarse geopolíticamente desde otra arquitectura, la de los flujos de datos. Fadaiat supuso un espacio abierto que funcionó como laboratorio y lugar de debate entre diversas redes y sujetos del territorio, en torno a tres áreas interconectadas: nuevas geografías, frontera-fábrica (migración y trabajo), tecnologías y comunicación, para atisbar una conquista posible y colectiva¹⁸.

La obra es un hacer

Los haceres insertan las obras colaborativas en la vida de una manera multiforme. El caso *Villalba cuenta* lo evidencia a través de una mezcla de modestia y apertura que caracteriza este tipo de proyectos. El trabajo se sitúa en Collado Villalba, una población a 60 kilómetros al noroeste de Madrid, con unos sesenta mil habitantes, muestrario del periodo franquista y la burbuja inmobiliaria. Muchos son jóvenes en busca de una vivienda algo menos cara que en la capital y un gran número de trabajadores migrantes. El encargo surge en un contexto institucional fronterizo con el museo, el programa de residencias de El Ranchito de Matadero Madrid. Las promotoras, Sally y Gabriela Gutiérrez, plantearon un mapeado emocional de las experiencias de vida en el lugar, archivado y difundido a través de la web *villalbacuenta.com*.

El proyecto se describe como documental interactivo, y consta de unos vídeos geolocalizados que relatan aspectos que protagonizan la vida de la ciudad (un espacio okupado, la Fábrica de Sueños, testimonios sobre el turismo o sobre el Mundial de Fútbol que se celebró en 2010, el año del trabajo), recorridos elegidos por un vecino o vecina en compañía de personas especialistas en temas de urbanismo, paisaje, etcétera, y vídeos muy cortos que graban la vida que pasa por delante de, por ejemplo, un quiosco, o la barra de un bar. El trabajo de creación fue fundamentalmente fílmico, marcado por la impronta del contexto colaborativo en el que se sitúa. La autoría se diluye (por eso

16. Información extraída de la web de Los Equipos Fiambrera, <www.sindominio.net/fiambrera/>.

17. Paloma Blanco, “Prácticas colaborativas en la España de los noventa”, en *Desacuerdos 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art y UNIA arteypensamiento, 2005, p.41.

18. José Pérez de Lama Halcón, “Fadaiat: Relámpago desterritorializador en la frontera”, en *Devenires ciborg: arquitectura, urbanismo y redes de comunicación*, Universidad de Sevilla, 2006, p. 143.



hemos llamado a las hermanas Sally y Gabriela *promotoras* del proyecto), porque hay vídeos realizados por ellas, pero también historias filmadas por vecinos del municipio que se suben a la web en igualdad de condiciones. La ausencia de “profesionalidad” permite hablar de un “debilitamiento” o “atenuación” en la definición de la obra como arte en términos convencionales, que tuvo efectos colaterales en su validación estética durante su presentación en determinados contextos. El expositivo es ejemplo de honestidad en la presentación de las prácticas colaborativas. En una ocasión, los vídeos se expusieron en la galería Adora Calvo de Salamanca junto a un mapa de la ciudad en el que los visitantes podían intervenir —como, de hecho, hicieron— con materiales para “contar Salamanca”. En otra, la exposición del proyecto fue en la nave 16 de Matadero Madrid. Aquí se convocó a todo Collado Villalba para intervenir el espacio asignado, con un resultado bizarro, “sucio” podríamos decir, difícil de encajar en las expectativas y los parámetros artísticos de la institución, pero que habría que reivindicar en el contexto de los breves apuntes sobre la formalización de los procesos como obra en las prácticas que estamos analizando. Por ejemplo, en *Villalba cuenta* un calendario sustituyó al previsible catálogo, planteándolo como dispositivo de registro, pero que también se pudiera colgar en las casas y los establecimientos del pueblo, como realmente pasó. Con ello, se formalizaba la aspiración de visibilización y activación social de un proyecto que también se materializó en el tejido civil, porque sus participantes se incorporaron a los nuevos municipalismos, que, además, usaron los vídeos en sus campañas electorales.

A modo de cierre

La obra colaborativa es o puede ser un proceso, una metodología, una práctica cooperativa, un territorio específico, un modo de hacer, de habitar, de acercarnos a la complejidad de unas vidas que estamos intentando entender, que tratamos de recuperar desde el común, y de ahí su actualidad. Abordar esta tarea pensando en el contexto español para poder dialogar después con otros casos en Europa suponía hacer un recorrido que en este caso nos ha llevado de Valencia a Madrid y de aquí al Estrecho. Podríamos encontrar ejemplos por toda la geografía, pero creemos que estos funcionan a modo de tipologías con las que poder reflexionar sobre la estructura del término OBRA.

Entrevista a Juanli Carrión

Juanli Carrión (Yecla, Murcia, 1982) se interesa por el análisis de la identidad social, política y económica que nos mueve a nivel individual y colectivo. Utilizando lo absurdo como punto de partida, indaga en comportamientos y problemáticas relacionadas con conflictos sociales. Sus trabajos reúnen distintos materiales, personas, acciones, informaciones y geografías, están ligados a la comunicación y casi siempre reclaman la implicación de agentes heterogéneos. Con todo ello, Carrión produce instalaciones, acciones efímeras u obras objetuales con las que busca representar todo un proceso de trabajo.

—www.juanlicarrion.com
—www.outerseedshadow.org

Muchos de tus proyectos tienen un componente participativo en el que agentes externos pasan a formar parte de tu trabajo sin ser conscientes de ello. ¿Estos participantes inconscientes son colaboradores para ti? ¿Qué papel juegan?

Mi proceso artístico conlleva una inevitable colaboración con las comunidades allí donde se desarrolla. En algunos casos estas comunidades son participantes activos y conscientes de su implicación y en otros no necesariamente, o lo son *a posteriori*, cuando la obra ya está realizada. No los llamaría externos, ya que en mi trabajo las comunidades se transforman en indispensables para el desarrollo de la obra.

Para mí, la práctica artística conlleva una acción intrínseca de muestra y participación. Esta puede ser pasiva o activa, colaborativa o impositiva, elitista o popular. Si analizamos la evolución de las prácticas artísticas a lo largo de la historia del arte, estudiando sus motivos y resultados, tenemos la respuesta a tu primera pregunta: el arte es siempre un reflejo fiel y crudo de la realidad de su tiempo, a la vez que sirve de antesala para mirar a un futuro social. Las obras participativas vienen de la mano de este reflejo, en el cual vemos un cambio en el mecenazgo y la producción del arte, y una revolución sistémica en curso. Los visitantes de museos reclaman actividades didácticas e interacción para poder formar parte de sus programas. El *rotondismo* fue quizás el último símbolo de la era monumental imperialista, e incluso estamos cerca de superar parte del clasismo artístico, ya que los hijos de la clase media podemos desarrollar una práctica artística profesional. Por todas estas razones considero inevitable la interacción de los agentes implicados en el proceso artístico.

¿Dirías entonces que los participantes incluso pueden llegar a adquirir una coautoría en tus obras?

Por supuesto que puede existir una coautoría; esto también es inevitable. Aunque todos mis proyectos van ligados a mi experiencia personal y, en

consecuencia, vinculados a un punto de vista único desde el cual determino el paisaje que quiero cuestionar, en el momento en el que los agentes implicados comienzan a formar parte del proyecto, arranca un proceso de cesión en el que ellos toman propiedad de la obra. Cuando esto sucede se diferencian los intereses de cada parte. Es aquí donde la obra se vuelve imparabile. Personalmente, recolecto aquellas conclusiones que para mí son relevantes y que posteriormente transformo en otras obras de un carácter más documental, objetual o de carácter estético, a modo de huella. Los demás agentes hacen lo mismo, jugando así un papel imprescindible que se ubica al mismo nivel que el del autor inicial.

La fase de construcción de tus proyectos adquiere un papel fundamental. ¿Qué rol toma el componente procesual como elemento generador de la obra final? ¿Hasta qué punto este proceso puede robar protagonismo al resultado? ¿A qué elemento das prioridad en tu trabajo?

Como comentaba anteriormente, para mí la obra de arte requiere ser mostrada y experimentada. Su proceso de creación comienza desde la concepción de la idea, desde la determinación del paisaje, pero en el momento en el que comparto este proceso e incluyo a otros participantes, esta se transforma en obra. Como consecuencia, no existe la *obra final*, sino que la obra empieza, pero quizás nunca acaba. Esto puede sonar romántico, pero es realista, ya que si consideramos que el proceso de creación es obra y que en la obra hay un número indefinido y exponencial de autores, esta siempre estará en continua evolución.

Este ejercicio de convertir el proceso en material creativo no es más que un reflejo de las dinámicas sociales contemporáneas, por lo que una vez más es inevitable otorgarle mayor prioridad.

¿Qué supone el azar o la improvisación en estos proyectos donde introduces agentes externos para configurar tu obra o parte de ella?

Yo no lo llamaría azar, ya que el azar implica una suerte de magia y de elementos inusuales o extraños. En mis proyectos no hay nada inusual o

extraño, sino todo lo contrario. Para empezar, partimos de la imposición por mi parte de unos parámetros absurdos pero concretos, a partir de los cuales se reestructura un paisaje para cuestionarlo, analizarlo o simplemente mirarlo. Los componentes del paisaje ya estaban ahí antes de mi llegada; lo único que hago es ejercer una acción disruptiva para hacer visible cosas que antes no lo eran. Tenemos una falsa percepción de la magia como consecuencia de la sorpresa producida al ver lo que antes no era visible, pero no es en absoluto un proceso azaroso.

Existe sin lugar a dudas improvisación, que de nuevo no es más que el reflejo del paisaje o contexto en cuestión. Si bien los parámetros son claros, lo que encuentro dentro de ellos es siempre desconocido e inesperado, por lo que la improvisación es, una vez más, inevitable.

¿Qué protagonismo adquiere la obra objeto en tu trabajo?

La parte objetual de mi obra juega un papel documental, que en muchos casos es independiente de los proyectos que la generan. Si bien toda mi obra objetual es consecuencia de un proyecto, tiene entidad propia y puede existir sin el proyecto. Quizás su protagonismo recae en su función divulgativa. Mis proyectos suelen ser en su mayoría efímeros y específicos para un momento y un lugar, lo que supone que solo una cantidad de personas muy determinada puede experimentarlos. Sin embargo, las ideas que surgen tras el desarrollo de estos trabajos pueden persistir en el tiempo mediante los objetos resultantes vinculados a ellos. Por eso cuido extremadamente su ejecución y los considero también obras para ser experimentadas tanto conceptual como estéticamente, intentando alejarme del ejercicio puramente documental, que en mi opinión pertenece quizás a otros campos. (A.G.A)



Entrevista a David Crespo

David Crespo (León, 1984) desarrolla proyectos en los que se priorizan el factor humano y su empoderamiento en el territorio. Le interesan temas como el juego y el deporte como terreno para cuestionar reglas, normas y roles. A través de sus proyectos, crea escenarios físicos e imaginarios que pretenden liberar a los participantes de las convenciones sociales habituales, facilitándoles la creación de sus propias reglas para destapar así la esencia de lo humano y evidenciar lo ridículo y lo absurdo de nuestra propia vida diaria. El término “obra” asume, de esta manera, el carácter heterogéneo que le otorga lo imprevisible de su resultado último. Los planteamientos experimentales de estas obras traicionan lo habitual y lo predecible, donde el ojo domesticado se reconforta.

—www.iamdavidcrespo.com

¿Cuál es para ti la diferencia entre una obra de arte participativo y una obra de arte colaborativo?

Como artista y creador entiendo la obra participativa como toda aquella manifestación o evento artístico en el cual invito a un público a participar, siempre con el fin de generar acción y, a la postre, pensamiento. En mi caso, los proyectos participativos que desarrollo suelen estar muy ligados al arte de acción. A partir de instalaciones que sirven como base, la participación del espectador es un elemento fundamental, como un sujeto activador de la pieza.

Una obra colaborativa es aquella que suelo gestionar desde el principio con otras personas, mayoritariamente artistas, aunque en ocasiones también las desarrollo con grupos sociales diversos, a quienes, por una situación concreta o interés común, decido unirme para desarrollar una idea en colectividad.

¿Consideras que tu trabajo se desenvuelve en contextos colectivos, participativos o colaborativos?

Por supuesto, aunque no todas mis propuestas cumplen estos requisitos.

Mi línea principal de investigación abarca la idea de empoderamiento social sobre el territorio. Esta investigación me sirve para criticar nuestra posición, muchas veces normativa y limitada, ante reglas que supuestamente debemos cumplir y que pocas veces cuestionamos. En mi trabajo es importante desarrollar piezas donde existan diferentes grados de libertad y de experimentación, donde el espectador pueda cuestionar la propia obra, apropiándose y haciéndola suya.

Formalizo muchos de mis trabajos con elementos extraídos del juego y el deporte. Mi interés por estos dos conceptos surge por su versatilidad. Me permiten desarrollar un discurso en torno a mis intereses políticos y sociales

y, al mismo tiempo, ofrecen la posibilidad de introducir al espectador en la obra de arte a partir de la acción lúdica, haciendo que el mensaje sea mucho más accesible y atractivo.

¿Hasta qué punto puedes controlar los procesos de trabajo con otras personas implicadas? ¿Qué importancia tiene el azar?

Yo prefiero tener claro el punto de arranque, y que sea el propio proyecto el que me indique por dónde ir. Además, en cada proyecto suelo trabajar un tema: una crítica social, dar visibilidad a una realidad que considero que merece ser contada... Durante el desarrollo de la propuesta, insisto y trabajo para que ese motivo no desaparezca, y eso es lo que intento controlar durante el proceso. Esto significa estar dispuesto a cuestionar lo que va ocurriendo, a experimentar, a generar diálogo. De hecho, cuando trabajo con una participación ciudadana, busco empoderarla para que se apropie del proyecto. En estos casos, obviamente tengo que estar preparado para que ocurra algo imprevisible, y me agarro a mi capacidad para adaptarme a la nueva situación, a mi espontaneidad, a mi empatía y al azar.

Un caso muy concreto del papel del azar lo encontramos en mi obra *Terrain d'Action*, propuesta que presenté en el Palais de Tokyo de París en el 2015. Esta pieza consistía en un campo de fútbol reconstruido, un lugar para el desarrollo de acciones y cinco *happenings* donde invitaba al público a formar parte de la obra. Tres de ellos distaron mucho de lo que yo había previsto en un principio. Era natural, ya que solo había establecido unas bases a partir de las cuales el espectador desarrolló su propia historia.

Uno de los *happenings* consistió en mezclar dos ideas: *rave* y fútbol. No sé cómo ocurrió, pero nada más comenzar la actividad, la instalación fue invadida por centenares de globos de color negro y blanco, procedentes de otra *performance* que se estaba montando justo a nuestro lado. Alguien decidió introducirlos y sumarlos a la pieza. El *happening* acabó convirtiéndose en una danza caótica, donde unos bailaban, otros hacían batallas con los globos y otros jugaban al fútbol con ellos. Fue algo espontáneo, una coincidencia que potenció lo que estábamos desarrollando. Para mí fue maravilloso.

Dado el carácter procesual de muchos de tus trabajos, que incluyen la participación de otras personas, ¿qué importancia otorgas al proceso y cuál al resultado final?

Por lo general proceso y resultado siempre van de la mano, no planteo una división, a no ser que sea necesaria por algún motivo, como ocurrió con mi pieza *Pick Pang*.

Pick Pang fue una instalación que desarrollé en Girona, meses después de realizar un trabajo colaborativo en la misma ciudad titulado *Bèlit*. Cuando surgió la posibilidad de exponer el proyecto, veía absurdo mostrar la documentación del trabajo realizado con los vecinos sin más, ya que no les iba a aportar nada nuevo a lo ya experimentado. Decidí construir *Pick Pang*, que resumía mi experiencia en la ciudad e invitaba a participar al espectador y a las personas que habían colaborado conmigo.

Este tipo de procesos también me seducen: retomar o continuar proyectos, incluso meses después de haberlos acabado inicialmente. Me parece interesante que la pieza siga evolucionando. Dentro de mi trabajo me atrae la idea de que nunca haya un resultado final absoluto, que siempre puedan surgir nuevas formas y posibilidades de entender y hacer la obra.

Proyectos con formatos como *Gymkana para frustrados*, ¿pueden existir solo como proceso y no como obra/resultado?

Siempre hay un resultado, aunque no sea su objeto. Para mí, la experiencia es el resultado, es lo que la gente se puede llevar consigo cuando finaliza la obra, y a lo que puede recurrir en algún momento de su vida si así lo desea. En el caso concreto de *Gymkana para frustrados*, todas las actividades están descritas en mi web y los juegos que se realizaron, con las reglas que se siguieron y los objetos que se utilizaron. Están ahí, para todos los que quieran repetirlos, rehacerlos o apropiárselos para otros contextos. Para mí ese es el resultado. (hea)



Glosario imposible

Autoría

Desbordar la autoría artística

Diego del Pozo Barriuso

Diego del Pozo Barriuso es artista, productor cultural y profesor en la Facultad de Bellas Artes en la Universidad de Salamanca. También es miembro de los colectivos artísticos C.A.S.I.T.A., Subtramas y Declinación Magnética, con ellos experimenta y produce a través de metodologías creativas colaborativas. Su trabajo se articula en torno al afecto y el deseo, y cómo estos aspectos están sustancialmente condicionados por los sistemas de producción económicos. Entre las últimas exposiciones en las que ha participado destacan *Anarchivo Sida* (Conde Duque, Madrid, 2017 y Tabakalera, Donostia, 2016), *Nuestro deseo es una revolución* (CentroCentro, Madrid, 2017) y *Un saber realmente útil* (Museo Reina Sofía, Madrid, 2014-2015). Pertenece a los grupos de investigación Las Lindes y Visualidades Críticas.

—www.ganarselavida.net
 —www.subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama
 —www.declinacionmagnetica.wordpress.com

La relación que cualquier artista, creador o productor cultural establece respecto a la condición de autoría determina las características de su propia producción, los resultados y los procesos de la misma. En mi caso trabajo desde hace más de quince años como artista plástico de manera individual, pero también como miembro de distintos colectivos artísticos con los que desarrollo proyectos de naturaleza colaborativa: C.A.S.I.T.A., Subtramas y Declinación Magnética. Para mí, la práctica artística es una necesidad; lo artístico permite producir cosas que son impensables desde otros medios, implica libertad, riesgo e imaginación si de verdad los asumimos. La práctica artística me sitúa en un reto constante gracias al cual puedo adquirir conocimiento sobre los otros, sobre la realidad y sus posibilidades de transformación, porque ofrece visiones poliédricas del mundo. De manera individual o colectiva produzco obras, imágenes, dispositivos afectivos¹, creo situaciones que favorecen el encuentro o el diálogo. Trabajo con museos, centros de arte contemporáneo, galerías de arte y entidades culturales públicas y privadas de carácter autogestionado.

En 2005 tuve la suerte de conectar con una serie de colegas artistas, con los que pronto emergieron estupendas sinergias. La necesidad de crear juntos y la preocupación por las condiciones de precariedad que ya acuciaban al sector cultural me empujaron a involucrarme en el colectivo C.A.S.I.T.A., mi primer proyecto artístico colaborativo. C.A.S.I.T.A., fundado en 2003, estuvo inicialmente formado por Loreto Alonso, María Íñigo y Patricia Fesser². Los miembros permanentes en la actualidad somos Loreto Alonso, Eduardo Galvagni y Diego del Pozo. Junto con Kamen Nedev, que perteneció al colectivo entre 2006 y 2008, produjimos el proyecto *Ganarse la vida: El Ente Transparente*³. El desarrollo de este proyecto y la reformulación del colectivo en una nueva etapa desde su fundación nos sirvieron para abrir un periodo que propició uno de los momentos más intensos y de entusiasmo compartido que recuerdo en relación a la creación artística. Con este proyecto nos enfrentamos a la tarea de responder a muchas preguntas que nos

1. Ver el capítulo 5 de mi tesis doctoral, *Dispositivos artísticos de afectación: las economías afectivas en las prácticas artísticas actuales*, en el que profundizo en la noción de dispositivos artísticos de afectación: <eprints.uem.es/30669/>.

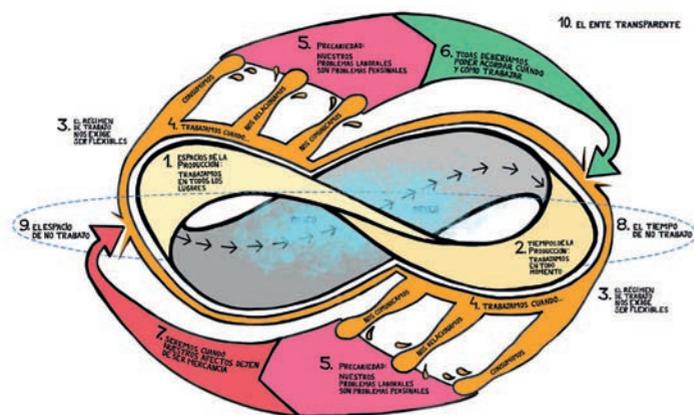
2. Ver <www.ganarselavida.net/>.

3. Ver <www.ganarselavida.net/ganarseLavida/ELPROYECTO.html>.

hacíamos personalmente y como artistas, en torno a la realidad del trabajo entendido en un amplio sentido y la manera en que condiciona nuestras vidas. Nos intrigaba investigar qué consecuencias tenía el hecho de que el artista-virtuoso-emprendedor deviniera en un modelo social para todos los trabajadores, por encarnar los parámetros y las exigencias del nuevo productor inmaterial⁴. Por otra parte, entendíamos el colectivo como un espacio de experimentación sobre nuevas nociones de autoría artística que pasaba por el desarrollo de prácticas colaborativas. Al mismo tiempo que manteníamos nuestro trabajo artístico individual, teníamos que desaprender los vicios del modelo de artista individual de la modernidad con el que habíamos sido educados. Vivimos en carne propia las potencialidades de este proceso, desarrollamos trabajos artísticos a partir de lo que entendíamos como “estéticas de la precariedad”. Entre otros proyectos, generamos situaciones de carácter inmaterial como crear diálogos en asambleas o hacer juntos acciones sobre la realidad del trabajo⁵. Concebimos el colectivo

como una plataforma en la que podían salir y entrar sus integrantes libremente según los proyectos, lo que delataba una estructura colectiva difusa, con mucha plasticidad, que propiciaba cambios en su estructura. El nombre del colectivo establecía un juego de letras que era en sí mismo una metáfora sobre la necesidad de ampliación de la noción de autoría⁶. Nos constituimos como una asociación cultural, pues el sistema te obliga a tener un NIF si quieres ser reconocido como entidad. En muchas ocasiones, si no acompañábamos al nombre del colectivo con el nuestro su existencia no adquiría legitimidad. Esta situación provocó profundos debates entre nosotros sobre la relación del colectivo con la productividad, la autoría y sus distintos grados de reconocimiento. Algunos debates tenían que ver con el viejo conflicto de que si actúas con la herramientas del sistema solo puedes producir con su lógica, lo que implica actuar fuera o al margen de lo institucional para producir de otra manera.

En paralelo con C.A.S.I.T.A. llegaron otras experiencias colectivas también muy emocionantes. Desde 2009 estoy involucrado en el colectivo Subtramas (Diego del Pozo, Montse Romaní y Virginia Villaplana), centrado en la producción e investigación artística de la prácticas audiovisuales colaborativas. Y desde 2012 estoy vinculado al colectivo artístico Declinación Magnética (Aimar Arriola, José Manuel Bueso, Diego del Pozo, Eduardo Galvagni, Juan Guardiola, Sally Gutiérrez, Julia Morandeira Arrizabalaga y Silvia Zayas)⁷. Entre sus más importantes propósitos desde sus inicios destaca señalar los problemas del colonialismo. Los tres colectivos fueron concebidos como comunidades experimentales para profundizar en las metodologías de creación de naturaleza colaborativa y la elaboración de nuevos prototipos de producción artística y cultural. En todos ellos, los procesos de trabajo se mezclan con importantes relaciones afectivas. DM o Subtramas no solo están formados por artistas, sino también por comisarios e investigadores. En los tres procesos hemos aplicado una “suspensión” de nuestras subjetividades para transformar nuestros modos de hacer individuales en otros de carácter asambleario, que han dado lugar a decisiones estéticas y productivas que posibilitan un espacio de creación colaborativa sin jerarquías. Por tanto, entiendo la autoría artística desde una



C.A.S.I.T.A., *Decálogo del Ente Transparente*, 2006

4. En relación a la noción de virtuoso, ver Paolo Virno, *Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2003. Sobre la idea del emprendedor, ver Luc Boltanski y Eve Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo*, Akal, Madrid, 2002.

5. Para revisar la idea de *invertibrado*, ver el libro resultado de la tesis de mi compañera de C.A.S.I.T.A. Loreto Alonso Atienza, *Poéticas de la producción artística a principios de siglo XXI. Distracción, desobediencia, precariedad e invertibrados*, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, Nuevo León, México, 2011.

6. El nombre es un acrónimo que cambia el significado de sus siglas dependiendo del proyecto realizado por el colectivo. Por ejemplo, en el proyecto *Ganarse la vida: El Ente Transparente*, C.A.S.I.T.A. responde a *Cómo Articular Situaciones Ilusionantes entre Trabajo y Arte* y en el proyecto iniciado en 2011, *No es Crisis, es Crónico (Observatorio de Fragilidad Emocional)*, C.A.S.I.T.A., a *Crónica Afectiva y Subjetiva de Interrelaciones en los Tiempos Actuales*.

7. Declinación Magnética (DM) nació en el contexto del grupo de investigación Decolonizando las estéticas y el conocimiento, una iniciativa de Matadero Madrid y Goldsmiths, University of London. Ver <www.declinacionmagnetica.wordpress.com/>.

perspectiva abiertamente heterodoxa, de acuerdo a todas estas experiencias. Gracias a los procesos de reflexión y análisis a los que he concluido a partir de prácticas concretas, señalaré algunas cuestiones que considero importantes en relación a la mutación que se ha producido en las dos últimas décadas en el estatus de la autoría artística.

El artista como modelo de producción neoliberal y de autoexplotación

Podemos constatar que las prácticas colaborativas inmateriales y el planteamiento de una nueva institucionalidad han producido transformaciones de calado en el estatuto de la autoría artística en las dos últimas décadas. Sin embargo, a pesar del entusiasmo que pueden provocar estos procesos en términos de creación de sociedades y de sistemas productivos más democráticos y diversos, se sigue apreciando en el medio artístico un consenso con respecto al estatus de “genio” del artista arrastrado desde la modernidad. Nadie parece cómodo con esta denominación, pero en realidad este aspecto es refrendado por los medios de producción, mayormente supeditados por la hegemonía del mercado del arte y sus intereses, lo que legitima la figura del artista individual, autosuficiente, competitivo, que debe producir algo mercantizable y hacerlo permanentemente. Esta condición conduce al artista contemporáneo a asimilar el modelo de la estrella del *rock and roll*, algo que también ha sucedido con los comisarios de arte, ¡e incluso con los coleccionistas de hoy en día! Es importante reflexionar sobre cuáles son las consecuencias de que los artistas y los distintos agentes culturales aspiren a este modelo y a quiénes beneficia.

Por otra parte, el cambio de paradigma productivo que se ha ido consolidando en los últimos cuarenta años trajo consigo el desarrollo del capitalismo cognitivo, colocando la creatividad en una posición de centralidad que, junto a la flexibilidad, es exigida a todos los trabajadores para propiciar un sistema económico realmente dinámico y productivo. De modo que para el neoliberalismo todas las personas son sujetos creativos o podrían ser creadores, algo muy alejado del concepto beuysiano de “cada hombre un artista”⁸. También, y en consonancia con estos cambios, parece que el medio artístico, especialmente en la última década, ha sustituido la vieja noción de genialidad o sus reformulaciones por la de “creatividad genuina”, de nuevo propia únicamente del artista, que le permite iniciar proyectos colaborativos

o con incidencia en lo social. En este sentido, tendríamos que revisar atentamente cómo ejerce la autoría este nuevo artista que se involucra en los proyectos colaborativos y participativos. Parece, más bien, que las industrias creativas han devuelto al artista un estatus de “neogenialidad” que, si bien ha sido influido transversalmente por los cambios de paradigma que aportaron las prácticas conceptuales de los años 60 y 70, las asimiló en su vertiente menos radical, estetizando sus aspectos más subversivos a veces, y otras, desplazándolos simplemente.

De una manera u otra la noción de autoría gira en torno a la construcción de una figura individual fuerte que lo autoriza en mayor medida frente a otros sujetos. En esta relación además el sistema concede propiedad privada al individuo por su autoría. La autoridad no es un problema por sí misma, a veces es necesaria. El problema es cuando se torna en autoritarismo. Lo importante aquí es entender que este principio de autoridad está dirigido a salvaguardar los valores productivos del neoliberalismo, los cuales son profundamente autoritarios por las relaciones sociales de tremendo desequilibrio que establecen. A este respecto, es preocupante constatar cómo el artista asimila las condiciones de la ideología neoliberal, de manera que reproduce el modelo de sujeto que representa perfectamente el prototipo de productor inmaterial, obsesionado por capitalizar cada momento y cada intercambio de la vida diaria, hasta el punto de ser acusado de encarnar una personalidad neoliberal que provoca una competitividad neurótica y depredadora entre sus semejantes.

El artista Liam Gillick, si bien es muy crítico con estas acusaciones y creyendo en las potencialidades ontológicas del artista, admite que “el reto es la suposición de que los artistas en la actualidad —les guste o no— han caído en una trampa que está predeterminada por su existencia en un régimen centrado en la capitalización galopante de la mente”⁹. Si pensamos en las potencialidades ontológicas de los artistas, entendidos como sujetos capaces de inventar nuevas formas plásticas, culturales y sociales, este reto debería pasar por señalar y/o producir formas alternativas a los sistemas dominantes. Sin embargo, el artista actual parece sumido en una espiral de autoexplotación, con el fin de posicionar su trabajo. La discontinuidad de la visibilidad del trabajo en el campo artístico es precisamente la clave para que esta explotación sea sostenible¹⁰.

9. Ver Liam Gillick, “El propósito del trabajo”, en *Nuestro trabajo nunca se acaba*, PHotoEspaña-Matadero Madrid, Madrid, 2012.

10. Ver Marcelo Expósito, *Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo*, EIPCP 10 (2006). <www.eicp.net/transversal/0407/exposito/es>.

La autoexplotación y su discontinuidad colocan al artista en una situación de intensa precariedad material y existencial. En este sentido, es incluso más grave constatar que el artista que intenta producir cuestionando los medios de producción hegemónicos —lo que implica poner en marcha otras metodologías colaborativas— ha de realizar muchísimo más trabajo con costes personales mucho más altos. Como consecuencia, se autoexplota aún más que como artista individual, pues el sistema artístico deslegitima las nuevas formas de hacer colaborativas por diversas razones: o no le interesa invertir en estos procesos que no son claramente capitalizables; o bien los coopta para poder convertirlos en algo capitalizable; o bien las instituciones progresistas, al contar con estructuras económicas y productivas neoliberales, son incapaces (salvo raras excepciones) de ofrecer condiciones dignas de producción para los artistas y las comunidades implicadas.

No se trata de renunciar a las potencialidades de la autoría individual. No podemos dejar de creer en la fuerza y la capacidad transformadora de lo que uno puede hacer por sí mismo, por pequeñas que sean sus acciones o gestos. La cuestión es reflexionar sobre la manera en que una determinada forma de hacer se inscribe y repercute en lo social y qué valores, estructuras, condiciones y modos de vida establece. Por otra parte, cabe estudiar qué mutaciones tienen que producirse, y que aún no lo han hecho, en el estatuto de autoría artística, en las condiciones y los medios de producción y en las estructuras institucionales para que se concreten la potencialidades de ciertas prácticas colaborativas que aspiran a establecer otras formas sociales.

Retos y conflictos para el artista en prácticas colaborativas

A medida que fuimos realizando proyectos con C.A.S.I.T.A., Subtramas o DM detectamos algunas situaciones de interés entre las relaciones de los colectivos como autores y los grupos de personas que involucrábamos en los proyectos. Recuerdo, entre muchas, las situaciones de las Asambleas sobre el Ente Transparente con C.A.S.I.T.A., con los nuevos y antiguos trabajadores de Matadero Madrid, o las relaciones con grupos de adolescentes en el proyecto *Margen de error*, con DM¹¹. A partir de estas relaciones puedo enunciar algunos de los conflictos y retos a los que se enfrentan las prácticas



Declinación Magnética, fotograma de *Margen de error* (tableau vivant), 2013

colaborativas en relación al estatus de autoría artística, que necesitan incorporar otros parámetros éticos que no se dan en las lógicas hegemónicas del mercado¹².

Es fundamental tener muy presente que toda relación de autoría genera una forma de autoridad. Por tanto, es importante establecer una relación que no reproduzca comportamientos autoritarios bajo el amparo de la autoría, tal como nos recuerda la bióloga feminista Donna Haraway¹³, todo ello implica hacer desde una posición que produzca acciones y conocimientos políticamente situados respecto a los involucrados, su contexto y su tiempo.

También es importante que evitemos la producción de materiales o acciones artísticas que inciden en la estetización del proceso social por priorizar nuestra mirada particular o el deseo de producir un material concreto. Habitualmente los procesos y movimientos sociales suelen ser muy ricos en sus formas; lo interesante del rol del artista en los mismos es cómo puede señalar estas formas y contribuir a potenciar sus posibilidades de acción y expansión. Debemos ser conscientes de no incurrir en actitudes paternalistas e interesadas que puedan instrumentalizar a las comunidades con las que trabajamos. En este sentido, además de no pretender capitalizar los logros

11. Ver <www.ganarselavida.net/ganarseLavida/ASAMBLEAS.html> y <www.declinacionmagnetica.wordpress.com/margen-de-error/>.

12. Escribimos sobre las situaciones de conflicto entre autoría y prácticas colaborativas en C.A.S.I.T.A. (Loreto Alonso, Eduardo Galvagni y Diego del Pozo), *El conflicto transparente*, publicación inédita de El Ranchito de Matadero Madrid, 2012, editada por Iván López Munuera.

13. Ver Donna Haraway, “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and Privilege of Partial Perspective”, en *Feminist Studies*, Inc. 14, 3, otoño de 1988. Ver <www.jstor.org/stable/3178066>.

de un proceso social determinado, también es clave situarse y negociar las condiciones materiales de las colaboraciones, lo que implica pensar de antemano cómo vamos a gestionar y negociar con otros los beneficios del capital simbólico (y a veces material) que se desprende de determinadas producciones en las que involucramos a esos otros.

Otro tema relevante sobre el poder epistémico de toda representación nos hace reflexionar sobre qué implica el representar a otro o el proporcionar un espacio de autorepresentación. Este asunto fue una preocupación importante de Subtramas en el proyecto del *Abecedario anagramático de Subtramas* que se materializó en una investigación artística sobre las prácticas colaborativas de producción audiovisual¹⁴. Establecimos diversos grados de autoría en este tipo de prácticas, cuyos procesos a menudo provocan la disolución de la misma o bien potencian la coautoría¹⁵: 1) un artista o grupo de artistas participan en la vida de los sujetos representados o filmados con un firme compromiso a largo plazo, pero las estrategias estéticas no se negocian con ellos. El equipo creativo se divide por roles (dirección, cámara, montaje, etcétera); 2) un grupo de artistas en cuyo seno no hay división de roles, donde todo se decide entre los miembros del equipo y las estrategias estéticas pueden ser o no ser negociadas con los sujetos representados o filmados; 3) modelo no autoral, en el que todos los sujetos involucrados, representados y no representados (filmados y no filmados) deciden todo entre todos en un proceso en constante negociación¹⁶. En la última década ha habido importantes debates en torno a la necesidad de una autoría artística en las prácticas colaborativas que, por ende, produzca obras¹⁷, como los planteados por Claire Bishop¹⁸. Sin embargo, otros autores

como Grant Kester priorizan su finalidad social a la artística¹⁹. Ante la hegemonía que impera en la figura del artista individual, la autoría artística no parece en absoluto una cuestión que sea o vaya a quedarse obsoleta, pero sería conveniente insistir en las posibilidades epistemológicas de que se siga desbordando, mutando y ampliando. El problema reside en que ciertos procesos colaborativos producen espacios de excepción muy vinculados a la propia experimentación, sin el suficiente apoyo en el medio cultural y artístico, que exige siempre un producto delimitado y reconocible para facilitar su distribución. Por tanto, encuentro la postura de Bishop demasiado rígida y, aunque sigue siendo interesante realizar obras con estos procesos, conviene desactivar la exigencia de que su finalidad sea producir obras. Por un lado, por la inmensa cantidad de posibilidades que no están siendo lo suficientemente exploradas. Y por otro, porque existen muchas potencialidades en las relaciones entre performatividad, investigación y mediación. Emergen otro tipo de formas plásticas, sociales y culturales desde los procesos de creación colaborativa no autoritarios.

El artista como investigador y mediador

Todos los proyectos con los colectivos en los que he participado están vinculados a fuertes procesos de investigación artística, que a veces forman parte de la propia práctica, lo que también modifica el estatus de autoría artística. Como indica Hito Steyerl, la investigación artística debe entonces entenderse como una disciplina, que sea al mismo tiempo problematizada. En muchas ocasiones, el propósito de las mismas ha sido “disciplinar” al otro para dominarlo, como también se puede desprender de la relación entre autor y autoridad. Por tanto, se trata de aceptar la idea de disciplina con los conflictos que en ella se inscriben. En este sentido, frente a la idea de disciplina, Steyerl propone la de resistencia²⁰. De este modo, los procesos de

14. El proyecto profundiza en la genealogía de estas prácticas desde finales de los años 60 hasta nuestros días en varios contextos, así como en sus metodologías. El *Abecedario anagramático* y todos los materiales del proyecto pueden consultarse de forma interactiva en <www.subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama>. Ver *online* el videoensayo filmico que realizamos en diciembre de 2011 sobre las prácticas audiovisuales colaborativas en <www.subtramas.museoreinasofia.es/es/videoensayo>.

15. Ver ficha de la noción de colaborativo de nuestro abecedario en <subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama/colaborativo>.

16. En esta modalidad se hace imprescindible consultar los proyectos y textos del colectivo Cine Sin Autor en relación a su idea de “sinautoría”. Ver <www.cinesinautor.es/>.

17. En este sentido, es pertinente profundizar en las relaciones entre autoría artística, autonomía del arte y autonomía política. Por un lado, soy muy crítico con la manera en que se entiende aún la autonomía del arte en el medio, pues acentúa el carácter trascendente de los objetos artísticos para su mercantilización. Pero también reconozco que es la característica que posibilita muchas de las potencialidades del arte, pues permite espacios de excepción política (que no de distinción) y de creación de nuevos imaginarios frente a la omnipotencia de las lógicas del mercado y de las industrias creativas. Ver Gerald Raunig, *Prácticas instituyentes. Huir, instituir, transformar*, 2006. <www.eipcp.net/transversal/0106/raunig/es>.

18. Ver Claire Bishop, *Participation*, Whitechapel y The MIT Press, Londres y Cambridge, 2006. Y ver Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory art and the politics of the spectatorship*, Verso, Londres, 2012. Revisar con especial cuidado los capítulos 1, 8 y 9.

19. Para revisar la noción de finalidad social en determinados proyectos artísticos colaborativos ver el capítulo 1 de Grant Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Duke University Press, Durham, 2011. En este sentido, quiero citar dos proyectos que han sido fuente de muchas motivaciones: *Park Fiction*, ubicado en Hamburgo, y el proyecto *Read the Masks. Tradition is Not Given* de Petra Bauer y Annette Krauss. Ver <www.nadir.org/nadir/initiativ/parkfiction/>. Ver la película de Petra Bauer y Annette Krauss *Read the Masks. Tradition is Not Given* en <www.subtramas.museoreinasofia.es/es/contenidos/read-the-masks-tradition-is-not-given-leed-las-mascaras-la-tradicion-no-es-algo-dado>.

20. Steyerl señala una estética de la resistencia. Nos habla de resistencia frente a la disciplina; frente a las nociones de ciencia-historia del arte, propone las de debate público contra información; frente a las nociones de mercado del arte-industrias creativas, propone la de autonomía estética; y frente a lo específico, propone lo singular. Ver Hito Steyerl, *¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto*, EIPCP 01, 2010. <www.eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>.

legitimación que establecen los sistemas disciplinarios clásicos (defensores de la universalidad, la trascendencia, la imparcialidad y la objetividad) son problematizados permanentemente. Se trata pues de dar crédito a otra legitimidad, la que provocan los procesos de acción y creación que ofrecen resistencia al sistema, lo cual permite pronunciarse a través de la perspectiva de los conflictos no visibles. Se genera así una idea de “investigación en activo” que deviene en “acontecimiento” por el contacto entre las personas que participan en una determinada situación. Este acontecimiento que provoca la investigación en activo y sus efectos, por sus implicaciones performativas, es rotundamente diferente a la especulación únicamente teórica, que supone un estudio académico tradicional, pues significa, por un lado, introducir la acción, el movimiento de los cuerpos, la percepción de sus emociones, etcétera, y, por otro, entender cómo desde el hacer, desde la experiencia, aparecen los elementos emocionales invisibles y cruciales que quedan al margen o excluidos de los análisis académicos inclinados a la legitimización meramente racional y replicable de datos cuantificados históricamente por su repetición y su reconocimiento institucional en el tiempo. En este sentido, de nuevo estamos problematizando las relaciones entre autoría y autoridad en beneficio de una apertura de la noción de legitimidad, esta vez con el viejo conflicto entre teoría y práctica, que también quedaría trastocado, pues la autoría queda ligada a un espacio híbrido y desbordado de producción de conocimiento y cultura que no responde a “ser especialista o experto en”²¹.

Además de la mediación entendida como negociación, aspecto en el que insistía cuando hablaba de los retos de las prácticas colaborativas, quiero incidir en la relación entre mediación y performatividad. Para ello me interesa citar la participación de Subtramas en la exposición *Un saber realmente útil*, en el Museo Reina Sofía (2014-2015)²². Junto al *Abecedario anagramático*, presentamos un programa de mediación y otro de actividades públicas en el marco de nuestra instalación *Cuatro preguntas para una utilidad que está por venir*. En ambos programas, pusimos en marcha lo que entendemos como “mediación performativa”, que nos permitió activar un espacio artístico en el que el público, constituido a modo de asambleas andantes, así como otros agentes sociales como la Marea Blanca o la Marea Verde entre muchos otros, intervenían activamente por primera vez en las salas de exposiciones del museo. La mediación performativa actúa como



Subtramas, acción de MEDSAP-Marea Blanca en *Cuatro preguntas para una utilidad que está por venir* en la exposición *Un saber realmente útil* en el Museo Reina Sofía, Madrid, 2014

una práctica muy alejada y consciente de los conflictos de ciertas estéticas relacionales, que suelen embellecer lo social en beneficio de lógicas de consumo. Por el contrario, en la mediación performativa la autoría es mediada al utilizar lo artístico, permitiendo otras maneras de actuar a determinados agentes a estar en los espacios y en las instituciones²³. El artista, por tanto, no solo atiende a las preocupaciones estéticas, sino que también se involucra en los procesos de mediación y de distribución de todo aquello que puede producir; asimila metodologías de las pedagogías radicales en su modo de hacer híbrido, múltiple y descentralizado; deviene en investigador y en mediador²⁴.

La pequeña estructura experimental, muy precaria aún en los procesos culturales antes y después de la crisis de 2008, que conforman las prácticas colaborativas mencionadas, los dispositivos, las situaciones y los espacios que propician suponen tan solo la pequeña punta de un gran iceberg lleno de prototipos útiles para aquellas comunidades que ya empiezan a establecer otras formas de vida como alternativa a las que nos impone el neoliberalismo. Deseo, como muchas otras, que la expansión de este proceso sea próspera y que se haga con mucha empatía.

21. Para mí, sigue siendo muy relevante hacer referencia a la noción de productor cultural de Benjamin. Ver Walter Benjamín, *El autor como productor*, Itaca, México, 2004.

22. Ver <www.museoreinasofia.es/exposiciones/saber-realmente-util>, <www.museoreinasofia.es/actividades/acciones-saber-realmente-util>, <www.museoreinasofia.es/visita/tipos-visita/visita-comentada/recorridos-saber-realmente-util>.

23. Ver Dorothea von Hantelmann, *How to Do Things with Art*, Diaphanes, Berlín, 2007.

24. Ver ficha de la noción de pedagogía radical de nuestro abecedario en <www.subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama/pedagogia-radical>.

Entrevista a Christian Fernández Mirón

Para Christian Fernández Mirón (Madrid, 1984) la educación informal ha sido y es determinante en su visión del mundo y del trabajo. De algún modo, la hibridación es su especialidad. Combina proyectos de arte, diseño, educación y música, disciplinas a las que ha llegado a través de la experimentación. La heterogeneidad de sus proyectos hace difícil clasificarlo artísticamente, aunque quizás el hilo conductor sea la búsqueda de una intimidad colectiva. Surgieron así el colectivo multidisciplinar ¡JA! y sus *Conciertos mínimos*, el calendario erótico-subversivo de *pin-ups* peludos *Bears*, *illustrated* o el gimnasio creativo *La sociedad de las nubes*.

—www.fernandezmiron.com

En casi todos tus proyectos trabajas con un gran número de personas que determinan el resultado de los mismos a través de su colaboración en distintas fases del proceso. ¿Hasta qué punto todavía tiene importancia la figura del autor/artista?

En el marco de la exposición *Ni arte ni educación* (2015) realicé un proyecto titulado *Murciélagos*. Cada miércoles a la misma hora nos reuníamos en una nave de Matadero Madrid para experimentar con los límites y las posibilidades de nuestra voz y nuestra escucha. La idea era plantearlo no como un taller con formato de traspaso de conocimiento unidireccional, sino como una plataforma en la que yo prendiera la mecha pero donde al final los participantes, con sus individualidades y sus diferencias, pudiéramos expandir nuestro conocimiento y donde, a la vez, se generase una dinámica de grupo por la cual aprendiéramos los unos de los otros. De ahí que lo nombrase laboratorio de investigación vocal.

Ese planteamiento fue ciertamente utópico, pero siempre he tenido claro que no quería ser uno de esos artistas que ponen su firma sobre el lienzo, colocando la autoría en la cara más visible. También he soñado con derribar jerarquías, que todas las decisiones fuesen colectivas. Pero me he dado cuenta de que hace falta liderazgo para sacar adelante algo que en un contexto horizontal no logra prosperar. Por ejemplo, en *Murciélagos* me vi forzado a tomar cierto rol de líder porque, si no, aquello no avanzaba. Entonces decidí que debía ser yo, ya que al fin y al cabo había sido el iniciador del proceso: tenía algunas ideas de punto de partida más definidas y tenía mucha más experiencia que la mayoría de mis compañeros del grupo. Por eso no me parecía incoherente tomar las riendas de los acontecimientos (al menos en determinados momentos) para sugerir dinámicas, nombres, plantear reflexiones...

Tampoco hay que olvidar que este tipo de propuestas tienen un aspecto social en el cual coinciden personas que no se conocen de antemano. De modo que

mi papel, obviamente, consiste en romper el hielo y hacer que todo el mundo se sienta cómodo. La meta es generar un ambiente de tanta confianza que la gente por sí misma empiece a proponer, a contradecir y a cuestionar. En ese momento es cuando, de verdad, puede iniciarse un proceso colectivo o colaborativo.

¿Se podría decir entonces que el rol de un artista en procesos colaborativos y colectivos, donde siempre existe un componente social, es el de un animador con conocimientos técnicos?

Así dicho suena feo, pero algo de verdad hay en eso. Aunque no me considero un experto en nada, en *Murciélagos* seguramente era quien más sabía sobre el tema al tener los conocimientos técnicos. Y sí, creo que no hay que tener miedo a asumir el papel del animador. Exige tal vez mucha empatía, además de ciertas dotes sociales, carisma y una personalidad extrovertida. Esos son los elementos que se buscan en el ámbito de la mediación, sea cultural o no, y a mí siempre me han resultado muy útiles también en proyectos artísticos, para conducir grupos y resolver conflictos eficazmente.

¿Por qué se demanda entonces a los artistas llevar a cabo proyectos con una fuerte implicación social si es algo de lo que podrían encargarse también los mediadores? Llámalo “chispa”, “genio” o “creatividad”, parece que existe la creencia generalizada de que en cada artista verdadero yace la capacidad de ver el mundo de una forma diferente y que el mundo efectivamente la reclama. ¿Qué hay de especial en un artista, comparado con otros trabajadores creativos?

Me he pasado toda la vida intentando desmontar el mito del artista atormentado y volátil porque no me sentía identificado. Creo que es posible. Uno puede disciplinarse sin domesticar su creatividad. Así las artes pueden aportar nuevas miradas que sirvan para reflexionar sobre lo que nos rodea desde lugares que no habíamos habitado. El arte es un vehículo y puede convertirse en una herramienta útil para el impacto social.

Pero si el proyecto surge de una institución que quiere generar a través de él cierto impacto social, ese encargo tendrá otra naturaleza distinta



David Crespo y Christian Fernández Mirón, *Atrapados en el acto*, Madrid, 2012. Este taller de iniciación a la *performance* reflexiona desde la acción, diluyendo autorías con ejercicios que recrean piezas históricas y propias

a la financiación de una obra, ya que busca una finalidad más allá. En proyectos artísticos de impacto social iniciados por una institución se crea una relación mercantil entre institución y artista que se asemeja al clásico binomio cliente-proveedor. ¿Hay autoría artística en un proyecto así?

Siempre hay limitaciones cuando uno trabaja con una institución. En 2012 hicimos con el colectivo ¡JA! el proyecto *Terraza Matadero*, doce noches de programación artística para las noches de verano. Me siento autor porque sé lo que aportamos y que no se hubiera podido hacer sin nosotros. Pero también recuerdo que un patrocinador nos censuró algunas propuestas. Para escaparse de esa ambigüedad es importante realizar también proyectos fuera del marco institucional y en un ambiente privado, íntimo y de confianza. Solo aquí es posible realizar proyectos que generan otras monedas de cambio: complicidad, comida, cercanía personal... Por eso tuvimos muy claro que, cuando nuestros *Conciertos mínimos* —realizados en un marco doméstico y personal— atrajeron a la institución, no debíamos trasladar el mismo formato, sino utilizar el interés generado para dar forma a *Terraza Matadero*, un proyecto diferente y hecho a medida para el espacio.

Quizás, veo todo esto de manera un poco más pragmática porque vengo del diseño gráfico, donde se responde a un encargo concreto: un cliente que no dispone de una serie de herramientas plantea un problema a un especialista que sí las tiene. Está bien estar abierto hacia este intercambio de roles, ponerse en los zapatos del otro y meterse en la cabeza de alguien. Básicamente es esa empatía de la que hablaba antes, necesaria en un proyecto social y colaborativo. Hay que asumir el dirigir y el ser dirigido. Si se lleva a cabo con criterio el cambio sienta muy bien, también en el terreno del arte. (hea)



Buque Bólido (Toña Medina y Christian Fernández Mirón),
¡Luces, cámara, canción!, Madrid, 2017. Veintiocho niñas y niños
ayudaron a completar una canción colectiva, poniéndole letra y
generando una base instrumental mediante acciones sonoras
con voces, cuerpos y materiales

Entrevista a Federico Guzmán

Federico Guzmán (Sevilla, 1964), es artista y co(i)nspirador de proyectos colaborativos. Sigue una intuición en busca de la “unidad de la forma” (que plasma todas las formas, pero en sí misma no tiene forma), viviendo el arte como juego, como activismo, y como camino ilimitado de conocimiento y transformación. Algunas de sus actividades recientes han sido *Derechos y deberes transfronterizos: Saltando el Muro de la Vergüenza*, Centro de Investigación por la Paz Gernika Gogoratuz; *El otro en desafío*, Universidad del Atlántico, Barranquilla; *ARTifariti, IX Encuentros internacionales de arte y derechos humanos en el Sáhara Occidental*; o *Tuiza*, en Provincia 53; *Arte, territorio y descolonización del Sáhara*, Musac, León.

—www.asi-de-facil.blogspot.com.es

Una gran parte de los trabajos, aunque sean de naturaleza participativa y colaborativa, los realizas como Federico Guzmán. Bajo esta firma has conseguido cierta notoriedad como artista plástico. Por otro lado, estás colaborando en muchos proyectos colectivos en los que se diluye la idea del autor en un colectivo anónimo.

La idea de autor es solamente un concepto al que damos realidad poniendo colectivamente una creencia en su existencia, pero no tiene más realidad que la de una ilusión mágica o un juego. Es por ello que podemos cambiar nuestra relación con esta idea y recrearnos en ella, comprenderla no como un fin en sí misma, sino como un medio de comunicación. En la oportunidad que presenta lo colectivo uno puede desaparecer en un juego de personajes que se adaptan a un contexto con el que fluyen para fundirse en él y transformarlo desde dentro. No somos controlados por nuestros autores, sino que somos expresión de la creatividad de la vida a través de sus infinitas formas. Como casi todos y todas las artistas de hoy en día que trabajan colectivamente, nos hemos vuelto hacia este tipo de formaciones comunitarias como una manera de aprendizaje y de apoyo mutuo y tener más fuerza a través de nuestra vinculación.

¿Qué es lo que te inclina hacia un trabajo en colectivo frente al trabajo individual y cómo abordas cuestiones de autoría en trabajos colectivos?

Hay muchas y diferentes razones para elegir el trabajo colectivo en ciertas ocasiones y contextos. Para mí la principal es una pulsión de empatía o de amor comunitario. Es como un empuje que fluye y conecta, desbordando y abriendo una situación dada. *El museo de la calle* que organizamos en Bogotá a finales de los 90 es un buen ejemplo. La iniciativa fue el resultado de un ejercicio de clase de la Universidad de los Andes, con la idea de trabajar en el espacio urbano, que se fue orientando a una propuesta a realizar en el Cartucho, el barrio más arruinado de la ciudad. Estuvimos visitando el lugar y discutiendo mucho qué plantear. Estábamos de acuerdo en que se trataba

de ofrecer un servicio a la comunidad. Nuestra compañera Carolina Caycedo propuso crear un salón de belleza para los habitantes de la calle y a todos nos pareció una idea excelente y lo asumimos como tarea colectiva. Fue el primer paso para entrar en el barrio, ofreciendo peluquería y aseo en el centro de salud local, con un servicio titulado *A toda mecha*. La experiencia fue hermosa. Durante varias semanas se dieron intensos encuentros con todo tipo de personas en un ambiente de seguridad y confianza. En un espacio amable y de respeto mutuo, la gente se abre y comparte sus historias de vida, que siempre son estimables e increíbles. Encontrándonos allí todas las semanas, llegamos a forjar amistad con muchas personas, de manera que, cuando acabó el curso académico, los vecinos del Cartucho nos pidieron que continuáramos trabajando allí.

De esta demanda surgió de manera espontánea el colectivo Cambalache, que fue el grupo que se animó a seguir trabajando en el barrio después de que hubiera terminado el curso académico. El colectivo era anónimo y normalmente no se planteaban cuestiones de autoría, ya que cambiaba a veces de integrantes, y que funcionaba en la calle, al margen de los circuitos artísticos y culturales. El proyecto del colectivo en el barrio, un museo reciclable que se generaba a través de hacer *cambalache* con los habitantes del barrio, se convirtió en nuestra aventura compartida, era un vínculo de amistad y una excusa para encontrarnos. Estábamos orgullosos de él y lo sacábamos en cuanto podíamos, simplemente por diversión. Y es a partir de ese espíritu de juego, que la experiencia de sumergirnos en la calle nos llevó a reflexionar y cuestionar lo que nos habían enseñado sobre la institución del arte y los artistas y su papel en el mundo real; sobre el mercado, las rutinas y el prestigio. Empezamos a comprender que el verdadero aprendizaje consiste en *desaprender* todo aquello con lo que hemos sido programados, y a darnos cuenta de que lo que nos han enseñado en nuestras escuelas y universidades ya no nos sirve. El colectivo Cambalache ha continuado reuniéndonos para proyectos específicos. Ser un grupo reducido de personas nos ha permitido una gran autonomía y eficacia a la hora de trabajar incluso ahora que los integrantes vivimos en lugares diferentes. Cuando a alguno de nosotros nos llega la invitación a participar en cierto tipo de proyectos (de carácter sociopolítico, ecológico, transicional, o dirigido a un público de masas) nos decimos que es una misión para el colectivo Cambalache y nos alegra volver juntos a la acción.



Colectivo Cambalache = transacción ilimitada, museo de la calle, Bogotá 1998

Se entiende que autoría tiene la connotación de autor, pero también de autoridad. ¿En un proceso colectivo también puede haber una autoridad compartida?

En la mayoría de colectivos de los que he formado parte no se plantea la cuestión de la autoridad dentro del grupo. La idea común es que dentro de un colectivo donde se aceptan todas las perspectivas, la autoridad es innecesaria y además atenta contra la libertad de los miembros. Sin embargo, hay una autoridad colectiva del grupo que funciona como un contrapoder hacia fuera, es una responsabilidad colectiva que va unida a la acelerada evolución de conciencia que abre vías emancipadoras en todas nuestras sociedades. Los campos de las artes y los saberes se unen como una resistencia creativa, basada en ese impulso amoroso y comunitario, comprometido con crear,

con la vida, con lo común, con la justicia social, con una democratización de los saberes, con ampliar el dominio público, con construir modelos culturales libres, con el cuidado por la tierra, con imaginar la transición a una sociedad más justa y democrática. Este es el primer paso para transformar colectivamente el “sueño del planeta”, para convertirlo en un lugar más justo, feliz, compasivo y habitable. Aunque pueda parecer un poco utópico, recordemos que todas las realidades empezaron pareciendo una utopía.

Subtramas afirma en su *Abecedario anagramático* que lo que está detrás de las prácticas artísticas colaborativas es una especie de “autonomía cooperativa” que alienta una política de lo común. ¿Qué opinas?

Creo que estamos en camino de un cambio estructural colectivo que enfatiza la diversidad cultural y la creatividad como expresiones de la inteligencia colectiva. Esto no debilita el estatus del artista, sino que invita a descubrir la inteligencia artística que todos y todas llevamos dentro. Esto es una manera de adquirir poder, de ir más allá de las definiciones y los dogmas y de comprendernos cocreadores de nuestra vida. Mi argumento es que abrir estas posibilidades no excluye la utilidad del modelo del autor individual, entendiéndolo como un personaje en una función colectiva, que aún puede ser útil en ciertos casos. Así, podríamos ver una relación ambivalente entre identidad colectiva e individual, entre la obra de arte como proceso experiencial y un producto final, como una relación complementaria. En vez de privilegiar un término sobre el otro, lo colectivo sobre la soberanía autoral, o la autoexpresión sobre las contracciones de la cultura, se trataría más bien de reconocer el juego y la interacción entre estos dos términos, en apariencia separados, como un vínculo esencial de la acción creativa.

Por otra parte estoy de acuerdo que el campo del arte colaborativo puede ser un escenario privilegiado para imaginar y practicar la creación de bienes comunes. A su vez este campo común puede ser un espacio donde la práctica artística puede encontrar un nuevo significado, ya que aborda dilemas sociales profundos y sin resolver. En este sentido, la oportunidad de trabajar en una comunidad concreta a lo largo del tiempo, como yo y otros artistas hemos hecho en los campamentos saharauis, es muy importante. De esta experiencia saco la conclusión que quizás tengamos que pasar del paradigma del “artista

en residencia” al del “artista en resistencia”, porque trabajar en el lugar, la longevidad y la responsabilidad son los mayores facilitadores de comunidad. Si nos planteamos una labor a largo plazo en la creación de lo común podemos pensar en una especie de permacultura del arte y humana, sacando el concepto de sostenibilidad de los ámbitos científicos, políticos y económicos para llevarlo al corazón de nuestras vidas cotidianas. No la cosecha de un año sino un cultivo dando fruto de manera permanente.

Estoy convencido que desde las prácticas artísticas se puede activar una energía comunicativa capaz de encarnar el cambio que queremos ver en el mundo. Un arte comprometido con la sostenibilidad implica más conexión, más integración, más simbiosis y más cooperación. El arte es un campo abierto para ensayar otras formas de vida que nos permitan cultivar nuestros dones y talentos en entornos enfocados en el amor, la comunidad y la creatividad, proponiendo una alternativa real a las estructuras dominantes y abriendo una ventana a la esperanza. (hea)





Confianza

(Des)confiar en los extraños

Aida Sánchez de Serdio

Aida Sánchez de Serdio Martín es educadora e investigadora independiente, además de Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona, donde también fue docente en la Facultad de Bellas Artes durante quince años. Su investigación se centra en la política relacional en las prácticas artísticas colaborativas, y sus campos de interés se orientan hacia la pedagogía cultural, la cultura visual y la investigación cualitativa.

I

Siempre es emocionante recibir el encargo de escribir sobre algo que no nos resulta del todo familiar. Nos invita a estudiar, evita que nos repitamos y es posible que en el proceso nos replanteemos algunas de nuestras convicciones. Por eso me alegré de que hablarenarte me propusiera reflexionar sobre la noción de confianza, un concepto que no suelo emplear ni en mi trabajo ni en mi investigación¹, pero que está presente de manera implícita en muchos de los procesos en los que participo, tanto en mi vida personal como profesional. Precisamente por esta distancia relativa con el concepto (una posición que creo recomendable a la hora de explorar teóricamente cualquier objeto o proceso, incluso cuando nos identificamos con él), he optado por discutir las complejidades presentes en la teoría y la práctica de la confianza, más que por defender sus bondades.

La noción de confianza aparece con frecuencia en los procesos y debates de las prácticas colaborativas (ya sean culturales, artísticas o de otro tipo), de manera no problematizada, como un factor que es esencial para el éxito de los proyectos en cuestión. Los relatos habituales dan cuenta de cómo la relación continuada y la buena fe de los participantes contribuyen a una creciente comprensión mutua, una confluencia de objetivos e incluso una afectividad que producen como resultado una colaboración exitosa en todos los sentidos (o se apunta todo lo contrario: cómo la imposibilidad de construir este tipo de relaciones da al traste con el proyecto). En este sentido, la confianza es siempre positiva: hay que fomentar la confianza entre los agentes colaboradores; esa confianza se basa en formas de conducta interpersonal moralmente correctas (honestidad, sinceridad, transparencia, empatía, consistencia, perseverancia, etcétera) y es la condición del éxito del proceso. La confianza es, pues, algo bueno, deseable y necesario.

Ahora bien, como persona que emplea poco el término, inicialmente me cuestionaba, por ejemplo: ¿es la confianza una forma única de relación o

1. En mi tesis doctoral, el primer trabajo riguroso que realicé sobre las prácticas artísticas colaborativas, empleé la noción de “política relacional”, que se refiere a la naturaleza política de *todas* las relaciones que es posible establecer en este tipo de procesos.

puede haber diversos tipos de confianza?, ¿implica siempre que los agentes se conozcan profundamente?, ¿depende de las cualidades morales de los individuos implicados o puede tratarse también de algo estructural?, ¿es imprescindible que exista confianza para que se produzca una colaboración fructífera o interesante?, ¿cuál es su relación con otros aspectos de la vida social como la economía, la política, la gestión, la productividad, etcétera?, ¿es posible imaginar una confianza problemática, es decir, podría haber una confianza “no deseable”? Con estas inquietudes en mente, inicié la exploración del concepto que ahora comparto en este texto para contribuir, en la medida en que sea capaz, a un debate necesario en el campo de las prácticas artísticas colaborativas.

Quisiera aclarar desde el principio que no se trata de proponer una enmienda a la totalidad a la idea de confianza. Es evidente que sería imposible vivir en un contexto de desconfianza sistemática entre personas, instituciones o incluso hacia nosotras mismas... Sencillamente no podríamos llevar a cabo las más simples acciones cotidianas: necesitamos confiar en que el autobús llegará a nuestra parada (aunque sea con retraso), que nuestros empleadores o clientes nos pagarán (aunque también sea con retraso), que mañana encontraremos comida en el supermercado, que contaremos con el afecto de nuestras amistades y familiares o que nuestros gobernantes harán un uso justo y comedido de la violencia. El hecho de que a veces estas cosas no ocurran confirma aún más la importancia de la confianza en las relaciones sociales, puesto que explica que podamos operar de manera sistemática o relacional sin disponer necesariamente de garantías.

II

La confianza como concepto y como principio de acción humana ha despertado interés en ámbitos como la moral y la filosofía, por un lado, y la antropología, la sociología y la psicología, por otro. Los primeros se interesan por la confianza como noción abstracta y por sus implicaciones éticas, mientras que los segundos exploran su emergencia y desarrollo empíricos en sociedades humanas concretas, así como sus motivaciones y efectos tanto individuales como colectivos².

2. Algunos de los autores relevantes para la discusión de este concepto son David Hume, John Locke, Georg Simmel, Annette Baier, Talcott Parsons, Niklas Luhmann, Hilary Putnam, Anthony Giddens, Francis Fukuyama o Erik Erikson.

Cristina Acedo y Antoni Gomila³ realizan una revisión desde la antropología del concepto de confianza como base de las relaciones de cooperación. Estos autores parten del hecho de que las sociedades humanas caracterizadas por la incertidumbre, el riesgo y la complejidad requieren colaboración y cierto altruismo en la mayoría de los ámbitos, lo cual a su vez precisa de confianza: para colaborar en una empresa que supera nuestra capacidad individual necesitamos confiar en que los demás harán también su parte y que no nos perjudicarán deliberadamente.

Pero, más allá de esta acepción utilitaria, los autores enfatizan los fundamentos afectivos de la vida social, en el sentido de que nos desarrollamos de forma reflexiva en relación con quienes nos rodean y establecemos relaciones emocionales, como la confianza, que trascienden criterios exclusivamente cognitivos o racionales. Esto es un aspecto intrínseco de la experiencia humana, y probablemente también una necesidad práctica, puesto que en sociedades extensas y complejas no es posible tomar decisiones a partir de cálculos racionales en relación con todas las variables contextuales e intenciones de los agentes en juego. Al hilo de este debate, Acedo y Gomila plantean una reflexión interesante acerca de la importancia de la dimensión emocional en la construcción de la confianza:

El aspecto emocional es pertinente porque la confianza surge como una manera de enfrentar el temor a los riesgos que implica la creación y mantenimiento de las relaciones sociales y cooperativas, al evitar el miedo a la incertidumbre y, por lo tanto, proporcionando una sensación de mayor seguridad. [...] En ocasiones, el nivel de afecto podría incluso ser en sí mismo una razón para la aparición de confianza sin tener en cuenta nada más, como en el caso de las relaciones amorosas⁴.

Por otro lado, Acedo y Gomila señalan que el interés por la confianza en el campo de la sociología y la teoría política tiene su origen en los estudios sobre el capital social (conviene observar aquí las connotaciones económicas de la noción de “capital”), que se ocupan de analizar la relevancia y las formas de funcionamiento de las redes de relaciones personales y colectivas para la consecución de algún bien o beneficio:

3. Cristina Acedo y Antoni Gomila, “Confianza y cooperación. Una perspectiva evolutiva”, *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía. Suplemento 18*, 2013, pp. 221-238.

4. *Ibid.*, p. 226.

cohesión social, eficacia empresarial, progreso económico, etcétera. Así, autores como Eric M. Uslaner y Francis Fukuyama, aunque partiendo de perspectivas distintas (Uslaner acentuando el valor moral intrínseco del concepto y Fukuyama enfatizando su contribución a la prosperidad económica), plantean que la confianza como sentimiento generalizado, es decir, no limitado a grupos familiares o de amistad, sino referido a la sociedad en su conjunto, es un elemento clave en el funcionamiento de las sociedades capitalistas liberales modernas, que se caracterizarían por poseer mercados abiertos, gobiernos representativos, cierto bienestar material y libertades individuales⁵. Evidentemente, este es un retrato amable de un liberalismo que se concibe como la forma política y económica más deseable, como sugería el mismo Fukuyama en su ya célebre tesis sobre el fin de la historia.

Más adelante retomaré la cuestión de la confianza como compensación emocional frente a la incertidumbre, así como el interés que despierta esta forma de relación en las perspectivas economicistas sobre la organización social. Por el momento terminaré la referencia al artículo de Acedo y Gomila mencionando su enumeración de los diversos tipos de confianza, desde la confianza personalizada, basada en relaciones personales cercanas y reiteradas, pasando por la confianza generalizada antes citada, hasta la confianza identitaria, que se centra en aquellos con quienes compartimos rasgos comunes, o la confianza estratégica, que tiene como objetivo obtener un beneficio. Vemos, pues, que este concepto no es monolítico, sino que posee diversas acepciones notablemente distintas entre sí.

En la vertiente filosófica, la confianza ha sido abordada recientemente desde perspectivas afines a la ética del cuidado. En esta línea, Ángela Calvo⁶ recoge las aportaciones que realiza Annette Baier desde el feminismo para argumentar que la confianza es una forma de “simpatía” (entendida, en el sentido de John Hume, como comunicación de sentimientos y afectos entre los seres humanos) que permite la reflexión moral más allá del contractualismo liberal (más cercano a una perspectiva hobbesiana) y el intelectualismo abstracto. La confianza sería el vínculo entre el mandato moral de justicia y los afectos encarnados propios del

cuidado, entre la creencia y el sentimiento, construyéndose como una noción compleja con implicaciones a veces contradictorias.

Así, la propia Baier⁷ señala que la confianza no es un valor positivo en sí mismo, sino que depende del fin al que se aplica. Es más, incluso en el caso de que se propongan objetivos loables, es perfectamente posible que las relaciones de confianza se basen en la explotación de parte de los implicados en ellas. Además, frecuentemente esta explotación se prolonga en el tiempo porque pasa desapercibida debido al envoltorio afectivo de la relación en la que está incorporada. La autora pone como ejemplo el matrimonio:

Incluso cuando la empresa es benigna, con frecuencia no distribuye equitativamente los empleos y beneficios que están a su disposición. Un recordatorio de la lamentable historia sexista del matrimonio vista como una institución destinada a proporcionar a los niños un cuidado parental adecuado, debería ser suficiente para convencernos de que la confianza y la confiabilidad mutuas dirigidas hacia una buena causa, pueden coexistir con la opresión y la explotación de al menos la mitad de los compañeros a los que y en los que confiamos⁸.

Por otro lado, la confianza implica tomar efectivamente estos y otros riesgos similares:

[...] tenemos que permitir que múltiples personas se sitúen en posiciones desde las cuales, si eligen hacerlo, puedan causar daño a lo que es objeto de nuestro cuidado. Esto, porque tienen que estar justamente en tales posiciones para podernos ayudar a cuidarlo⁹.

Es decir que, más que seguridad, la confianza conlleva abrirse al riesgo de compartir aquello que más nos importa y nos es más querido con otros y otras quienes, por estar precisamente en esta posición, pueden dañarnos o contribuir a nuestro bien. Pero, para Baier, la confianza tampoco es un valor moral que debemos mantener a toda costa, como si de un imperativo

5. Eric M. Uslaner, “Trust as a moral value”, presentación en la conferencia “Social Capital: Interdisciplinary Perspectives”, Universidad de Exeter, 2001; Francis Fukuyama, *La confianza*, Ediciones B, Barcelona, 1998.

6. Ángela Calvo de Saavedra, “La confianza: ¿categoría mediadora entre la obligación y el cuidado en filosofía moral? La voz de Annette Baier en la filosofía feminista”, *Universitas Philosophica*, n.º 53, 2009, pp. 37-53.

7. Annette Baier, “Trust”, conferencias pronunciadas en *The Tanner Lectures on Human Values*, Universidad de Princeton, Princeton, 1991, pp. 107-174. Disponible *online* en < www.tannerlectures.utah.edu/_documents/a-to-z/b/baier92.pdf>.

8. *Ibid.*, p. 110.

9. Baier en Calvo, *op cit.*, p. 48.

absoluto se tratara. Por el contrario, es necesario alcanzar una “confianza razonable” y razonada, que se basaría en la experiencia, el diálogo, el relato y el testimonio compartidos, pero también en la capacidad de esperar, suspender el juicio y perdonar las vulneraciones de la confianza depositada si estas se deben a errores involuntarios, malentendidos, etcétera¹⁰.

Finalmente se apunta un detalle importante: la confianza es una relación recíproca y, por lo tanto, es necesario plantearse también qué implica ser digno de confianza, qué inspección reflexiva de nuestras emociones e intenciones y qué escrutinio ajeno comporta asumir este compromiso:

La confiabilidad real, como la confianza real, implica sentimientos, creencias e intenciones, que a veces pueden ser falsificadas. La persona en la que confiamos sentirá cierta preocupación por esta confianza, y esta sensación será especialmente evidente si las cosas van mal. Creerá que ella es responsable de lo que se le confía e intentará cumplir con esa responsabilidad de manera competente y con gusto. “Con gusto” excluye no solo el resentimiento de la responsabilidad, sino también un peso demasiado calculador de los costes que conllevan la falta de confianza y los beneficios de la confiabilidad¹¹.

Así pues, los diferentes debates sobre la noción de confianza, de los que los presentados aquí no son más que una pequeña muestra, ponen un amplio rango de concepciones a nuestra disposición: la confianza personal u organizacional, la confianza como sentimiento, como producto de la familiaridad, como valor moral absoluto, como decisión deliberada, como compromiso, como negociación, como apuesta, como acto de fe, como estrategia interesada... La posición que adoptemos en este repertorio condicionará el sentido político y ético de la relación que se establezca, la cual, recordemos, nunca es algo aislado o meramente personal.

III

Quisiera concluir con dos reflexiones generales sobre el papel de la confianza en los proyectos colaborativos, que apuntan a la necesidad de comprenderla no como un bien intrínseco, sino como un territorio de negociación contestado, con múltiples posibilidades pero también problemático.

La primera hace referencia a la economización de la confianza. Como veíamos al tratar el capital social, lejos de ser únicamente una cualidad moral orientada al beneficio colectivo desinteresado, la confianza es también precisamente eso: un capital, un recurso que invertir para que redunde en un beneficio. Si bien no hay nada malo en aspirar a beneficios (todos lo hacemos), es necesario mantener una actitud de sana reserva a la vista de la naturalidad con que la confianza se ha integrado en modelos económicos como el del Bien común, que se define como “una forma de sistema de mercado en el cual las coordenadas de los motivos y objetivos de aspiración de las empresas (privadas) sean cambiadas de afán de lucro y competencia por contribución al Bien común y cooperación”¹². Sin restarle valor a la reorientación que propone este modelo, no deja de ser la enésima readaptación del capitalismo “de rostro humano” (¿qué otra cosa fue la socialdemocracia?) con vistas a su perpetuación en circunstancias cambiantes y precarias.

Igualmente, en las economías colaborativas y *peer-to-peer*, la confianza que se logra a través de la construcción y mantenimiento de la propia reputación (en *reviews*, comentarios y valoraciones en plataformas *online*, por ejemplo) es fundamental para la eficacia del propio negocio y para prosperar económicamente. Por no mencionar las tecnologías de la amistad (*online* y *offline*), que corren el riesgo de acabar por traducir toda relación afectiva en materia prima de una economía posfordista en la que no hay diferencia entre ocio y trabajo, y en la que las cualidades personales, las “habilidades blandas” y las relaciones sociales poseen un valor de cambio de primer orden. A esto hay que sumar, retomando a Baier, la explotación intensiva y la precarización que las relaciones de confianza pueden contribuir a perpetuar, aunque sea de forma involuntaria. Por consiguiente, conviene que nos preguntemos

10. Baier, *op cit.*; Calvo, *op cit.*

11. Baier, *op cit.*, pp.112-113.

12. Ver <www.economiadelbiencomun.cl/2014/que-es-la-economia-del-bien-comun>.

constantemente, en las relaciones cooperativas basadas en la confianza en las que participemos, por las cooptaciones e instrumentalizaciones de las que podemos ser objeto, por los valores afectivos y simbólicos políticamente correctos que aportamos, no solo a pequeña escala (en la que las compensaciones emocionales suelen predominar), sino también y sobre todo en un plano estructural.

La segunda reflexión se centra en el aspecto afectivo de la confianza desde la perspectiva del cuidado y el riesgo. Hemos repasado cómo Acedo y Gomila proponen que la confianza puede operar como una especie de *bypass* emocional a la hora de tomar decisiones y cooperar, frente a un cálculo racional del riesgo imposible en sociedades complejas y extensas. Por otro lado, Baier señala su carácter mediador entre los valores morales abstractos (libertad, justicia) y la experiencia afectiva recíproca (cuidado), pero también destaca la vulnerabilidad que necesariamente acompaña a la confianza y que es, de hecho, su condición, así como la posibilidad de que la confianza dé lugar a relaciones no siempre deseables para los participantes. Esta definición compleja abre el campo a una crítica de las versiones más corporativistas de la confianza y, ya puestas, de los cuidados.

Cuando pretendemos que la confianza se base en la certeza de la conducta benevolente del otro u otra, que da la familiaridad y la identidad, corremos el riesgo de cancelar todo disenso, aquello que según Ernesto Laclau y Chantal Mouffe es la base de la democracia¹³. No podemos ni debemos trabajar buscando una seguridad garantizada. Abrirse a la vulnerabilidad implica que aquellos que nos cuidan deben poder fallarnos, y lo harán, igual que nosotros un día también les fallaremos y decepcionaremos sus expectativas. Hay que desconfiar de la confianza y de los afectos que pueden estar encubriendo una relación asimétrica y un consenso impuesto. La presencia y la voz de cuerpos extraños que supongan una disrupción de esa relación de afinidad identitaria puede ser muy productiva, aunque no necesariamente agradable ni bienvenida.

Finalmente, podemos imaginar posibilidades de colaboración fructífera sin necesidad de que exista una confianza fuerte entre los implicados.

Como sostienen los teóricos del interaccionismo simbólico¹⁴, puede darse una acción conjunta incluso sin que los agentes se comprendan los unos a los otros. A menudo, los acontecimientos ocurren más allá de nuestra voluntad, sentimientos o incluso conocimiento. Por no hablar de la colaboración entre agentes humanos y no humanos que plantean las teorías del actor red¹⁵; en este caso, ciertamente debemos redefinir la naturaleza de la confianza que puede unirnos a objetos, animales u otros seres vivos. Pero, tal vez sin necesidad de ir tan lejos, basta con cuestionarnos qué tipo de confianzas personales, suprapersonales o apersonales establecemos en los proyectos culturales que solemos llevar a cabo y que conectan individuos desconocidos, círculos de colaboradores frecuentes, colectivos establecidos e instituciones de diversa escala. Nuestra definición de confianza necesita estar abierta a complejidades y contradicciones si no queremos acabar encerrados con nuestros grupos de amigos habituales.

13. Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Siglo XXI, México y Madrid, 1989.

14. Herbert Blumer, *El interaccionismo simbólico: perspectiva y método*, Barcelona, Hora, 1982.

15. Bruno Latour, *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*, Barcelona, Manantial, 2008.

Entrevista a Saioa Olmo

Saioa Olmo (Bilbao, 1976), desarrolla una práctica artística en torno a las relaciones humanas, prestando especial atención al comportamiento, la comunicación y la organización social. En sus procesos experimenta con dinámicas colaborativas y participativas. Sus propuestas se mueven principalmente entre lo contextual y lo performativo. Recientemente ha desarrollado proyectos como *Susurrando el futuro* en torno a la comunicación entre generaciones y *Eromecánica* sobre la erótica de la maquinaria social. Asimismo ha formado parte de Tecnoblandas, investigación sobre tecnologías blandas, y en la actualidad se encuentra finalizando su tesis *Transarte. Arte participativo-colaborativo y comportamiento social*.

—www.ideatomics.com

En los últimos años trabajas y escribes mucho sobre el concepto de las “tecnologías blandas” ¿Nos lo podrías definir?

Las tecnologías blandas son conjuntos de conocimiento que provienen principalmente de las ciencias y áreas de las humanidades (tales como la educación, la psicología social, la administración, el *marketing*, la gestión, etcétera) que generan ciertos “artefactos”, los cuales organizan nuestra vida en común: pautas de conducta, protocolos laborales, acuerdos vecinales, estructuras horarias, contratos sociales, rutinas corporales, normas éticas, sistemas de incentivos, modos discursivos o dinámicas relacionales. Estos artefactos son menos tangibles que las máquinas que solemos entender como aparatos tecnológicos: impresoras, cámaras de fotos, ordenadores, robots, etcétera, desarrollados principalmente con tecnologías mecánicas, electrónicas e informáticas, más entroncadas con las ciencias naturales y la ingeniería.

Junto al grupo de LoRelacional y ColaBoraBora, he estado investigando en los últimos años sobre tecnologías blandas. No es un concepto que nos hayamos inventando nosotras. Hay autores que han empleado el término “tecnología” aplicado a aspectos más comportamentales y organizacionales, como Michel Foucault en su obra *Tecnologías del yo y otros textos afines* (1990) o Lewis Mumford en su libro *Técnica y civilización* (2006). Concretamente el término *soft-technology* ha sido ampliamente desarrollado por la investigadora Zhouying Jin en *Global Technological Change. From Hard Technology to Soft Technology* (2004). Nosotras simplemente estamos llevándonoslo a nuestro campo de trabajo y difundiéndonlo, porque pensamos que las tecnologías blandas tienen gran capacidad de agencia en lo social.

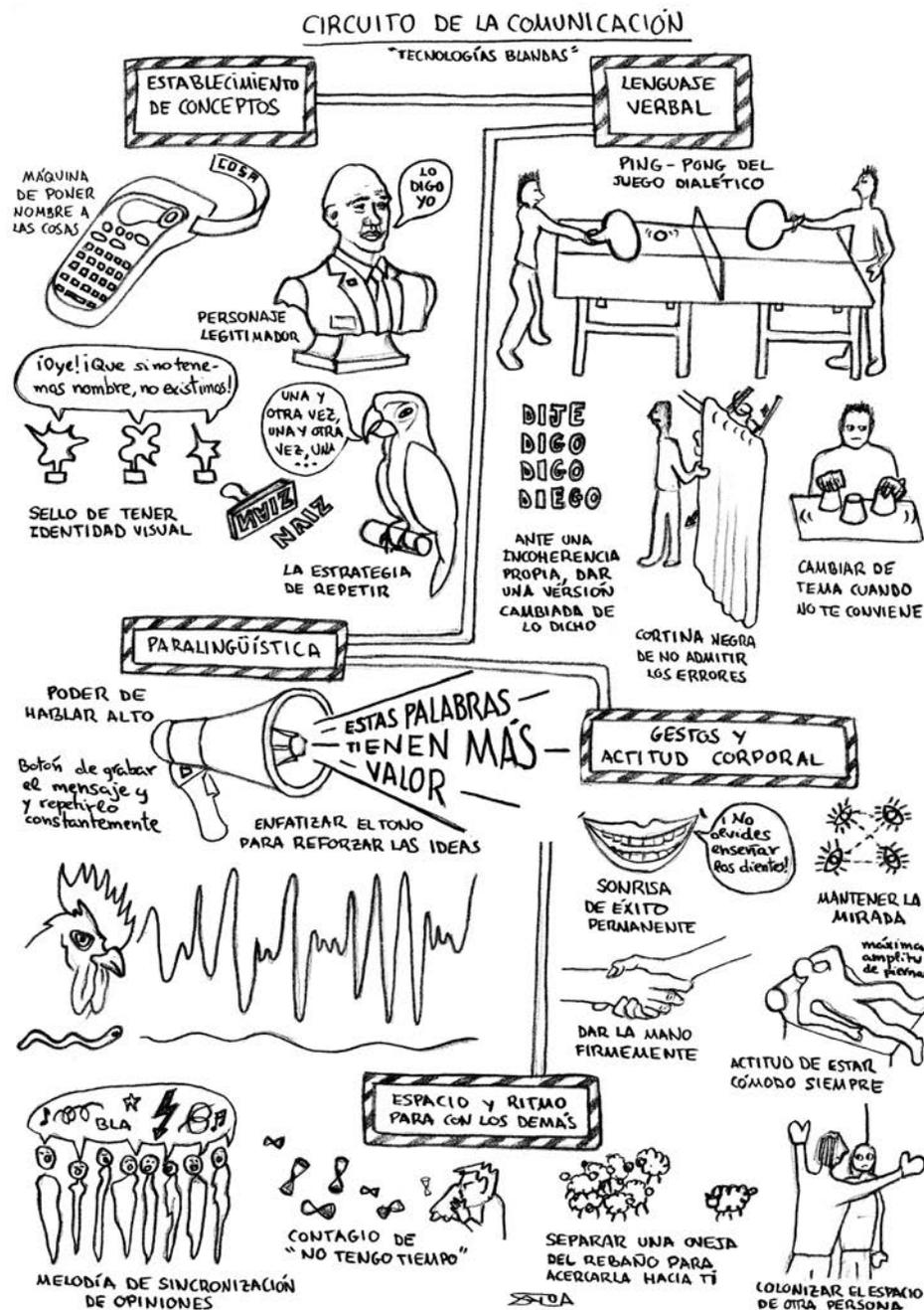
Se puede entender la utilidad de la “tecnología blanda” en ámbitos como la psicología social aplicada, el *marketing* o la publicidad, en los que se busca generar métodos y patrones de interacción social fiables. ¿Qué interés ves en este concepto para el ámbito artístico?

Las tecnologías blandas son transversales a todos los ámbitos de nuestra vida: la política, el derecho, los cuidados, la guerra, la crianza, la medicina, las matemáticas, la aeronáutica, la gastronomía, etcétera. Simplemente, en unos ámbitos se utilizan como herramientas de los procesos y en otros, como los que mencionas, ocupan un lugar más central. La categoría “tecnología blanda” nos sirve para poner la atención en esos artefactos intangibles en contraste con los “duros”, pero pensamos que la realidad tecnológica es más bien un ensamblaje mixto de tecnologías duras y blandas trabadas en cuerpos, máquinas y circunstancias.

El interés de las tecnologías blandas aplicadas en el ámbito artístico es fácil de entender si tenemos en cuenta el momento en el que estamos. Por un lado, el arte contemporáneo se ha desestetizado (no centra su interés en una búsqueda estética a través de los sentidos); las disciplinas y formatos se han expandido (lo que es considerado arte, o lo que no, no está completamente supeditado a ser producido desde una disciplina o medio específicamente artístico); y se ha desmaterializado (la producción y exhibición de objetos ha perdido preponderancia frente a otras formas de operar en arte). Por otro lado, hay corrientes dentro del arte contemporáneo que buscan en sus procesos un contacto directo e intercambio mutuo con contextos y agentes del entorno. Para ello se necesitan herramientas diferentes a las aportadas desde las artes plásticas, que vienen de la tradición de la artesanía material, y se requieren otras que proceden de la gestión, la psicología o la comunicación. Estas herramientas pertenecen al ámbito de las tecnologías blandas. Pero, a veces, casi ni se perciben como herramientas (se da por hecho que todas sabemos trabajar en grupo, que todas sabemos comunicarnos con otras personas) o se conceptualizan como habilidades. Esto es verdad hasta cierto punto, y trabajar desde el amateurismo tiene también sus virtudes, pero nosotras estamos hablando de empoderarnos con metodologías y procedimientos, y de hacer un uso sofisticado de las mismas.

Tu trabajo artístico tiene un fuerte componente colaborativo y social. Para que funcione la colaboración que planteas, ¿es importante que haya confianza entre los que forman parte del colectivo temporal que conforma el proyecto?

Generalmente sí, pero depende del tipo de trabajo. Interesarte y utilizar las tecnologías blandas de manera premeditada en tus proyectos artísticos no significa que las tengas que emplear en una única dirección.



Si estamos hablando, por ejemplo, de un grupo de personas que nos juntamos para acometer un proyecto; que exista confianza entre las miembros y hacia la tarea común es casi un prerrequisito, o al menos facilita mucho las cosas. El nivel de confianza necesario dependerá también del nivel de incertidumbre que es capaz de asumir el resto. Por lo general o eres una kamikaze del trabajo en grupo o buscas juntarte con personas en las que confías o en las que por alguna razón proyectas esa confianza. Este sería el caso de colectivos de los que formo o he formado parte, como Wikitoki, 770OFF, EPLC, LoRelacional, Plataforma A, Wiki-historias o Pripublikarrak.

Hay proyectos, en los que no conoces a todas las personas con las que vas a colaborar. En esos casos se trata de crear la situación propicia para que el desarrollo del proyecto se dé, y eso incluye facilitar un clima de confianza. Las emociones y sentimientos son contagiosos, por lo que proyectarla desde una misma puede ser un buen comienzo. Al inicio de los procesos, intentar aclarar lo más posible el terreno en el que nos vamos a mover, también genera confianza y seguridad (conocer las expectativas de cada cual, el nivel de compromiso que puede adquirir cada una, los tiempos que se prevén, etcétera). Aquí traería al caso un proyecto reciente *Susurrando el futuro*, en torno al compromiso entre personas de generaciones que no coincidiremos en el tiempo. Básicamente ha consistido en generar colectivamente susurros que llegar a las personas que habiten nuestro territorio dentro de 200 años. Está siendo un ejercicio de confianza en distintas direcciones.

Sin embargo, hay ocasiones en las que puedes proponer situaciones grupales colaborativas o participativas en las que no quieres jugar desde una situación de confianza, sino al contrario, buscas que las personas se desenvuelvan en un medio en el que no saben del todo qué pueden esperar del planteamiento, ni de las otras personas participantes. Este es el caso de *La raya*, una dinámica grupal realizada en distintas ocasiones, sobre el concepto de frontera, límite e identidades, en la que las personas que participan tienen parte de su rol definido, parte no, y desconocen el de los demás.

También hay situaciones en las que la persona puede aceptar participar desde la confianza, pero la expone a una situación de incertidumbre e impredecibilidad, como en *Jugando con*, una serie de interacciones entre dos

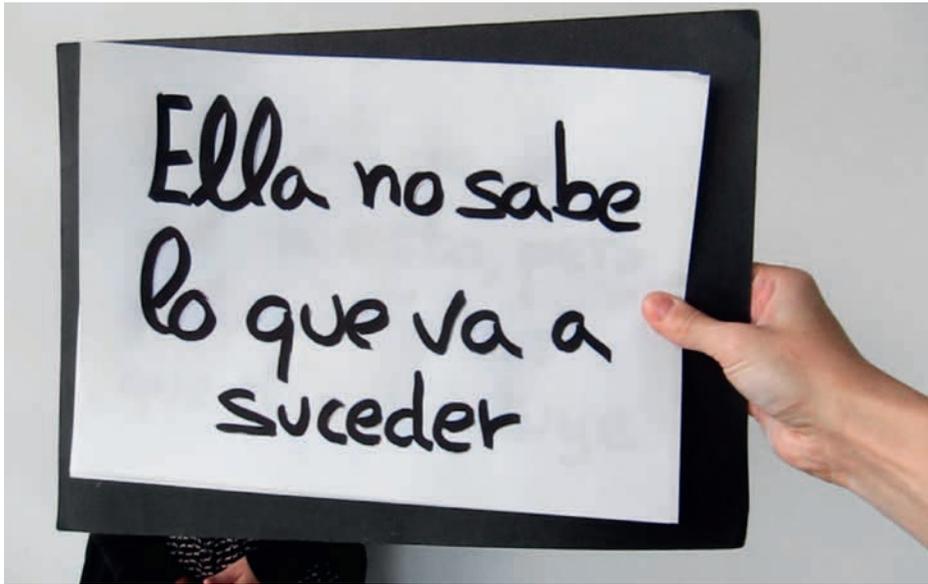


Saioa Olmo, dinámica grupal *La raya*, dentro del programa Corners of Europe de DSS2016, Azala, Lasierra, 2016, <www.ideatomics.com/la_raya.html>

personas grabadas en vídeo sujetas a un guion parcial que termina de definirse *in situ*.

Una cosa no sustituye a la otra. Una buena metodología para organizar el trabajo y los poderes dentro de un grupo de manera distribuida no pasará por alto la importancia de facilitar un clima de confianza, si es que no lo había de antemano. Las relaciones de confianza favorecen que se acometan las tareas tanto en las estructuras más verticales como más horizontales, y su ausencia complica el funcionamiento en ambos tipos de estructuras. En la medida en que unas dependemos de otras, ya sea en una estructura horizontal como vertical, necesitamos poder confiar en que el sistema funcionará.

Que una persona sea confiable se debe a fuerzas de sujeción. Estas fuerzas de sujeción pueden haber sido construidas dentro de nosotras (sentimiento de reciprocidad, corresponsabilidad, afectos, empatía), o pueden ser circunstancias que se han construido alrededor de nosotras (por ejemplo, hipotecas para toda la vida que generan un tipo de ciudadanas bastante confiables y predecibles). Lo digo porque cuando utilizamos el término “relaciones de confianza” suele tener tintes positivos, pero a mí, por ejemplo,



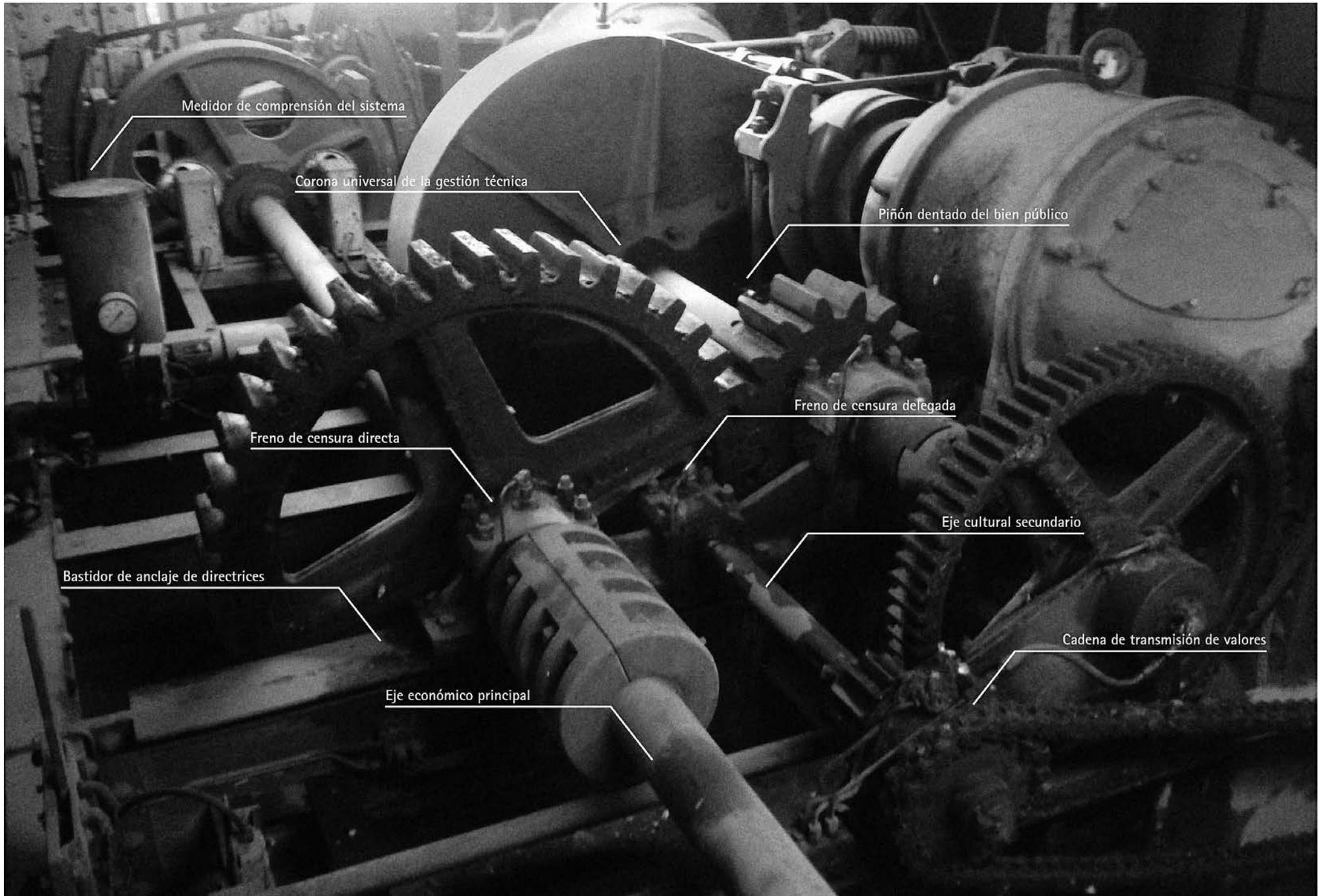
las palabras “recuperar la confianza de los mercados” me parecen cuando menos sospechosas y me pregunto a costa de qué.

Aida Sánchez de Serdio cita en su texto a Cristina Acedo y Antoni Gomila, quienes sostienen que la confianza está también muy ligada al afecto y que cobra especial importancia en contextos en los que no existen o fallan normativas de comportamiento preestablecidos. No es de sorprender que propuestas nuevas de colaboración surjan muchas veces a través de redes de confianza. ¿Pueden existir tecnologías blandas que fomenten el afecto entre personas?

Se puede utilizar el conocimiento sobre tecnologías blandas para fomentar el afecto entre personas, igual que para promover el despecho o la indiferencia. De hecho, estamos bajo el influjo de estas tecnologías todo el rato y nosotras también las utilizamos, por ejemplo, cuando queremos caer bien o cuando queremos conseguir un favor de alguien. Por habituales, nos pasan desapercibidas. El proyecto *Eromecánica. La erótica de la maquinaria social* trata un poco de todo esto a través unos diálogos encadenados, que muestran esquemas de poder, flujos libidinosos y gestión de afectos que nos engarzan a unas personas con otras, de una manera “muy conveniente”.

Sin embargo, cuando llegamos a aspectos comportamentales y emocionales, que todo esté medido y atienda a una intención y finalidad, genera sin duda desconfianza: como los perfiles de Facebook que siempre se muestran positivos, exitosos y resplandecientes; o los cuidados protocolarizados de las trabajadoras de un servicio de atención al cliente. No obstante, siempre hay prácticas más burdas y más sibilinas, personas que las detectan más o menos fácilmente y quienes son más o menos afectables por ellas.

Eric Berne, fundador del análisis transaccional, en su libro *Hacer el amor*¹ explica cómo “el sexo cumple mejor sus finalidades siendo un fin en sí mismo”. Yo diría lo mismo del afecto y la confianza. Lo que acaba dándose de manera naturalizada funciona mejor. (hea)



Medidor de compresión del sistema

Corona universal de la gestión técnica

Piñón dentado del bien público

Freno de censura delegada

Freno de censura directa

Eje cultural secundario

Bastidor de anclaje de directrices

Cadena de transmisión de valores

Eje económico principal

Entrevista a Eva Fernández (Cine sin Autor)

Cine sin Autor (CsA) es una teoría y una práctica de producción cinematográfica. Para CsA, la sinautoría deja de sostener la pieza fundamental de autoridad y propiedad que significa el autor, para dar condición de posibilidad a la emergencia de colectividades productoras. Desde 2007 CsA ha desarrollado más de una veintena de proyectos entre España, Francia e Italia.

Eva Fernández es cofundadora de CsA, donde formula parte de sus proyectos. Además, practica la sinautoría literaria y es escritora y editora en Contrabandos y La Oveja Roja.

—www.cinesinautor.es

—www.evalazcanocaballer.wordpress.com

En Cine sin Autor tenéis unos modos de trabajar que no establecen una propiedad de autor único sobre el material fílmico, sino que buscan colectivizarla entre el grupo de los participantes. Citando a Nora Sternfeld, a quien en alguna ocasión habéis hecho referencia, ¿por qué es necesaria la exploración de “una producción alternativa de conocimiento que resista, complemente, frustre, debilite o rete sus formas tradicionales”?

Antes de nada, me gustaría decir que contesto desde Cine sin Autor (CsA), desde una voz particular y con unas respuestas que son las mías, no las del colectivo. Los manifiestos y principales conceptualizaciones de CsA han venido de la mano de Gerardo Tudurí, pero justo tenemos una noción de lo colectivo como potencia de la individualidad. Desde ahí responderé con toda la honestidad de la que soy capaz en este momento y así sé que seré fiel a CsA.

Para mí, la así denominada “producción alternativa” no tiene ningún mérito, es una reacción inevitable. De este modo, frente al predominio de la “propiedad privada”, de los derechos de autor, se presentan las redes *peer-to-peer* y plataformas como YouTube, que vierten contenido audiovisual desde todo punto de la tierra. Es un formato caótico y desjerarquizado, pero rompe la monoforma de la que habla Peter Watkins.

La hegemonía de una visión y una autoridad únicas es lo que más me aterroriza. Ya no es que queramos cambiar el mundo, es que queremos ver más allá de lo que nos es mostrado por quien el poder ha escogido para mostrarnos el mundo. Cine sin Autor emerge, en su primer manifiesto escrito hace quince años por Gerardo Tudurí, como una respuesta al deseo de producir obra desde un nosotrxs, haciendo posible una “democracia por venir”. Nuestro desafío fue encontrar la forma para promover colectividades sociales, acompañando la producción de obra. Gente organizada haciendo cine, ese es uno de nuestros lemas.

Ahora bien, no se trata de romper con la autoridad profesional, se trata de resignificarla, de ponerla al servicio de la diversidad imaginaria, al servicio de la gente cualquiera, de lo inédito y no de la repetición. Las profesiones mutan, nuestra ambición siempre fue y será hacer profesión: cineastas sociales 2.0.

La resistencia y la crítica nos interesan en relación al hacer. No practicamos el encantamiento con la crítica. Argumentar que la sociedad es incapaz de posibilitar lo que el poder puede conseguir, amparándose por norma en lo institucional, es un tópico del arte, y del arte colaborativo también. Lo institucional, sin embargo, cierra, cuando lo importante es abrirse al otro y a lo desconocido. Ahora, tras una etapa de curiosidad institucional hacia nuestra obra, nos hemos vuelto al cara a cara con la gente y sus recursos para hacer obras colectivas que saquen lo mejor de cada una y uno de nosotros.

Aida Sánchez de Serdio habla en su texto sobre lo diferente que es el concepto de la confianza en estructuras jerárquicas comparado con el de planteamientos más horizontales. Para que funcione la colaboración que planteáis, ¿es importante que haya confianza entre los que forman parte del colectivo temporal del proyecto?

La *sinautoría* parte de una suspensión de todo lo anterior. De una crisis de las autoridades y experticidades previas de todas las personas implicadas. Ese gesto es el que marca el nacimiento de una colectividad que sustituye la función rectora del autor. Cómo esa colectividad se estructure, más o menos horizontalmente, y cómo vaya ejecutando las diferentes funciones necesarias para producir la obra, depende de cada colectividad y de qué saberes sean los pertinentes; ahí también depende de la obra a producir. No está dado, no se detenta; se prueba, se realiza. Se actualiza.

Por lo tanto, no se trata de confiar en estructuras previas. Se trata de una puesta en suspenso de lo que hay, para generar lo inédito, que solo seguirá teniendo sentido en tanto demuestra, en esa nueva situación de producción, su validez.

¿De qué manera se pueden encontrar consensos? ¿Es la necesidad de creación o urgencia para producir suficiente para hacer frente a las dificultades que *a priori* puede tener lo asambleario?

A priori, en mi experiencia, lo asambleario no tiene dificultades, si acaso la dificultad proviene de la circunstancia que imposibilita lo asambleario. La experiencia de proyectos de Cine sin Autor nos ha mostrado que lo asambleario parecía problemático cuando no nos dimos el tiempo para llegar a acuerdos, para mirarnos y reimaginarnos. Me resuena un pensamiento de María Zambrano que decía que “no se pasa de lo posible a lo real, sino de lo imposible a lo verdadero”¹. Es una pregunta que siempre me planteo: ¿qué verdad realizar?

Desde luego en Cine sin Autor no hemos encontrado otra manera de producir obra mejor que los círculos asamblearios. Las asambleas de



guion, a las que sigue el rodaje y el montaje colectivo, son el latido de Cine sin Autor, “la colectividad produciéndose”. Y nuestra experiencia es que mientras el proceso de producción está vivo, la obra lo está y nadie sobra, nada molesta, todo es necesario.

Trabajáis con la idea del espectador activo, no pasivo, que produzca y cuente sus imaginarios, democratizando el proceso cultural. ¿Cómo se genera este espacio?

En Cine sin Autor la producción se sostiene sobre el deseo de realizar obra colectivamente. Ese deseo, constantemente materializado en toda su complejidad, está plagado de confianza y desconfianza. No operan superioridades morales o de autoridad. Son procesos muy intensos, no tan conflictivos como imaginamos. Cuando decides hacer algo con otros, lo interesante no es discutir, sino acordar. Y al acordar hay que redefinirlo todo, no hay autor dado, no hay obra predeterminada, el “aura” de la obra, sus espectadores, actores, todo está por definir.

Eso no implica que quienes estamos en el proceso tengamos que olvidar lo que hemos experimentado de antemano, pero nuestro saber tampoco vale como categoría en sí. Cualquiera puede dar una solución para el sostenimiento del proceso y la ejecución de la obra cuando sea requerida por la colectividad. También cuando sea necesaria; y factible.

Aida Sánchez de Serdio explica en su texto que al priorizar la confianza corremos el riesgo de cancelar todo disenso. ¿Qué opináis al respecto?

En la producción cultural hay cierta inocuidad, cierta simulación. No producimos obra poniendo nuestra vida en juego, la hacemos porque nos es fácil ocupar ese lugar o porque queremos pasar un buen rato; o, en último extremo, porque nos da dinero.

Pero una cosa es que ciertas coyunturas nos amolden y otra es que permitamos que nos constituyan estrecha y mezquinamente. Claro que somos vulnerables, claro que disentimos, claro que nos fallamos, claro que a veces no podemos más y nos atrincheramos; pero cuando el desencanto

y el fingimiento aparentan ser nuestro horizonte, nos toca dinamitar ese porvenir. Especialmente, cuando has experimentado que representarnos, actuarnos y arriesgarnos puede hacernos más fuertes y más infalibles que ninguna otra cosa.

En algunos procesos de Cine sin Autor, he vivido situaciones que no hubiera podido soñar, llegando a acuerdos y produciendo con los y las demás, quienesquiera que sean. Nuestra obra, por la estrechez del contrato cultural que habitamos, en algunos casos, no ha sido ni si quiera vista. Ahora bien, tampoco queremos *con-vencer* a nadie. La evidencia que a mí me interesa es la que se comparte. Lo que queremos es hacer, y para seguir haciendo hay que tomar los medios de producción. Desde luego, la evidencia que compartimos los y las que hacemos sinautoría es que la producción artística es útil para la plenitud de la(s) vida(s). (hea)

Glosario imposible

Fracaso

Políticas de la situación o desbordar la lógica éxito-fracaso

LaFundició

LaFundició es una cooperativa creada en 2006 que impulsa procesos colectivos de construcción de conocimiento, prácticas culturales y formas de relación, entendidos como recursos de uso común y como actividades “controversiales” y situadas. En 2013 abre un espacio físico en el barrio de Bellvitge (L’Hospitalet) desde el que despliega estos procesos de forma colectiva, horizontal y transfronteriza.

La primera reacción que tuvimos cuando recibimos la invitación de escribir para este libro fue la de extrañamiento. El término que nos proponía hablarenarte era “fracaso”. ¿Fracaso? Al ruido que acompañaba la palabra se sumó la incerteza sobre por qué LaFundició parecía apropiada para reflexionar sobre algo así, algo que estaba fuera de nuestro universo de sentido y que nunca había formado parte de los relatos de nuestras prácticas; quizás pensar sobre por qué en nuestro discurso nunca hemos utilizado “fracaso” como término podría ser el hilo conductor que articulara este texto.

Así, *a priori*, “fracaso” suena muy chungo; la palabra parece estar atravesada por una cierta desazón, recuerda a personaje de teleserie o de película de sobremesa que no ha cumplido las expectativas de sus padres, a dramón, a bronca, a incapacidad, a derrota...

Si nos adentramos más en el campo semántico que envuelve a la palabra “fracaso” encontramos que su antónimo es “éxito”. Nos coloca en una dicotomía que podría sumarse a las muchas que reducen los modos de hacer y las formas de entender el mundo y posicionarnos en él. Entendemos la cultura como un campo de tensiones y luchas entre grupos sociales con ideologías e intereses distintos, e incluso enfrentados; un campo en el que cada grupo lucha por hacer prevalecer aquellos modos de sentir, saber y ser que coadyuvan a la realización de sus propios objetivos. La cultura, en definitiva, es uno de los territorios en los que se dirime la hegemonización de una cosmovisión y una subjetividad determinadas, relegando el resto a una posición subalterna o incluso condenándolas a la desaparición. No obstante, la cultura hegemónica nunca ocupa por completo dicho territorio, de modo que en él coexisten formaciones epistémicas diversas, y se dan trasvases, apropiaciones y préstamos culturales. El problema estriba en que las culturas y epistemes hegemónicas tienden a definir el ser y el no ser, es decir, tienden a delimitar el espacio de lo pensable y lo decible y a saturarlo, dificultando la emergencia de otro tipo de formaciones culturales y epistémicas. En última instancia, se da un continuo conflicto

entre grupos diversos y con intereses contrapuestos que se despliega en las distintas formas de ordenación de lo sensible, que constituyen parte de su comprensión del mundo. Así pues, determinadas manifestaciones culturales producen sentido y una visión coherente del mundo al coste de la dominación o la destrucción de otras cosmovisiones. Hablamos, por ejemplo, de manifestaciones culturales que soportan y justifican las relaciones patriarcales, colonialistas o capitalistas de subordinación.

Dicho todo esto, nos preguntamos: ¿qué conjunto de discursos, hábitos, estéticas y prácticas hacen de la dualidad éxito/fracaso algo pensable?, ¿en qué *mundo de sentido* resulta coherente dicha dualidad? Entendemos que la idea de “fracaso” se inserta en las lógicas *extractivista* y *productivista* propias del orden liberal y moderno dominante, que valora exclusivamente los resultados efectivos y cuantificables, al tiempo que penaliza la comprensión de los procesos subyacentes, así como de los territorios y agenciamientos que estos producen. Este paradigma aplana la complejidad de las situaciones, definiendo de antemano cuál ha de ser el desarrollo óptimo de los procesos y cuáles han de ser sus productos. En cambio, los procesos sociales —y entre ellos los procesos culturales, de construcción de conocimiento y producción de sentido— no se desenvuelven en base a un elemento trascendente, exterior a ellos mismos, y por lo tanto no pueden ser reducidos a la voluntad de un sujeto que reflexivamente traza planes y fija objetivos fundamentados en una serie de códigos y principios. Por el contrario, podemos entender que los procesos y situaciones sociales de producción de sentido se despliegan como sistemas dinámicos en los que una multiplicidad de agentes establece relaciones diversas y cambiantes en el tiempo. Así pues, la disposición de unos medios dirigidos a unos fines —cuyo grado de consecución podrá considerarse un éxito o un fracaso— podría servir tal vez a los intereses institucionales, pero no contribuirá al enriquecimiento de los procesos y sistemas culturales. Los procesos sociales de producción de sentido tienden a la complejidad y al conflicto, y sus resultantes son siempre múltiples e impredecibles, entre otras cosas porque: a) los agentes implicados en ellos no se ajustan nunca exactamente a los modelos abstractos y pautas a definidos *a priori*, y b) dichos agentes están siempre *situados*, es decir, atravesados por los propios procesos. Si dejáramos de contemplarnos como algo separado de las situaciones y procesos de creación colectiva, de querer dominarlos desde una posición privilegiada y un cálculo exteriores a los mismos, la “eficacia” dejaría

de poder ser medida en función de los objetivos alcanzados y no se hallaría ya inscrita en la dialéctica del éxito y el fracaso.

Entonces, ¿cómo valorar y reflexionar sobre nuestros haceres? Podemos aventurar que la eficacia estribaría en articularnos con las situaciones y con el resto de agentes que participan de ellas, en integrarnos en el paisaje¹. Cuanto más alejada sea nuestra posición de los territorios y de los procesos que los atraviesan, menor será nuestra potencia; por el contrario, cuanto más nos reconozcamos como parte del paisaje, mayor será nuestra capacidad de participar de su transformación y (lo que no es menos importante) de transformarnos a nosotras mismas.

LaFundició es una cooperativa que intenta desplegar su trabajo en un contexto en el que los conflictos y las tensiones sociales y culturales, que habitualmente discurren subterráneamente, se hacen visibles en la superficie de forma clara y permanente. En este contexto, el lenguaje opera como un instrumento de captura y sujeción que inscribe en el territorio y en los cuerpos toda una serie de marcas que los violentan y estigmatizan. *Diagnóstico, indicador, objetivo, impacto, beneficiario, acceso*: violencia del lenguaje de aquellos que hablan desde una posición trascendente, escindida de las situaciones, lenguaje de aquellos que disponen medios y fijan objetivos, que *evalúan* el éxito y el fracaso de sus empresas. Por otro lado, podemos decir que nuestro trabajo se sitúa en un contexto específico: en los barrios obreros de las periferias urbanas en los que crecimos, enraizado en una genealogía de saberes y haceres que han sido obliterados por el neoliberalismo. En ese contexto, las comunidades han sido atomizadas y vulnerabilizadas, desposeídas no solo en lo material, sino también, y de manera drástica, en lo simbólico. Una de las más efectivas formas de desposesión simbólica ha consistido en producir e inocular en el cuerpo social la ilusión de que somos individuos aislados y autosuficientes, y destruir la conciencia de las relaciones de interdependencia que hacen posible la vida. Por otro lado, se ha hegemonizado la idea de comunidad como grupo de individuos que comparten un origen y una identidad que les trasciende, generando así profundas brechas sociales horadadas por formas cada vez más exacerbadas de racismo y xenofobia. De un modo muy distinto, entendemos la comunidad como una entidad contingente, formada por aquellos que producen algo en común en un lugar y un momento dados.

Con estos mimbres intentamos construir formas de relación y procesos de creación colectiva que cobren sentido para aquellas personas con las que habitamos el territorio. Los modos de hacer que sostenemos pretenden desbordar la lógica violenta del lenguaje experto y burocrático: *proyecto, metodología, evaluación, resultado...*, términos que demandan objetivos acotados, calendarizados, estrategias para arrimar el ascua a la sardina de cada cual. No es sencillo deshacerse de ese lastre, a pesar de haber intentado *desedimentar* todo ese peso lingüístico-político; debemos enfrentarnos recurrentemente a él. Así pues, al solicitar una ayuda, el uso de un equipamiento, la ocupación del espacio público..., nos vemos obligadas a descoyuntar y mutilar nuestro relato para encajarlo en los apartados y casillas de formularios que no contemplan un hacer disuelto en el devenir continuo de la cotidianidad. Los formularios nos ayudan, eso sí, a entender por dónde se mueve el discurso hegemónico: hoy hablan de *nuevos públicos* o del acceso de *colectivos vulnerables* a la cultura; los formularios no contemplan la posibilidad de que los *vulnerables*² no quieran *acceder* a las prácticas estéticas y de pensamiento que configuran *la* cultura (dominante); que quieran ordenar lo sensible de maneras que pongan en jaque el sistema y las estructuras establecidas mediante procesos que rechacen la autoría, que construyan comunidades de sentido y economías que no puedan ser capturadas y que tracen líneas de fuga, espacios de posibilidad, territorios heterogéneos.

Cuando fundamos la cooperativa en 2006 tuvimos la necesidad de explorar la relación entre las formas de entender el trabajo que aprendimos en nuestros barrios y las del campo profesional del arte al que se vinculaba nuestra formación académica. En el campo del arte se comenzaba a hablar de precariedad, pero, más allá de un tímido lamento, frecuentemente no se socializaban las condiciones materiales de existencia de las personas que trabajan en él, ni las condiciones y marcos laborales con los que juegan las instituciones artísticas. Crear una estructura horizontal cooperativa con el fin de cotizar en Régimen General a la Seguridad Social y redistribuir en forma de salarios las rentas producidas, intentando escapar al mismo tiempo de la mercantilización de la cultura —rehusando las lógicas de prestación de servicios o la venta de “productos” en forma de proyectos—, era algo parecido a armar un monstruo, un cuerpo frágil y deforme hecho de pedazos ensamblados con

2. Reconocemos la vulnerabilidad intrínseca de todos los cuerpos y la fragilidad de la vida que, para ser sostenida, requiere de cuidados; sin embargo, la jerga asistencialista, en un uso diferente del término, distingue unos cuerpos vulnerables de otros que no lo serían. Podríamos decir que el propio asistencialismo produce cuerpos vulnerables, individuos que renuncian a su potencia y desisten de reconocerse a sí mismos como sujetos, empujados también por la precariedad material de sus vidas. De este modo, retorciendo la lógica de estos usos del lenguaje, en lugar de hablar de colectivos vulnerables, deberíamos hablar de colectivos vulnerabilizados.

el que nos hemos estado moviendo estos últimos once años. No nos hemos librado de la precariedad, pero sí hemos sido muy conscientes de nuestros límites y horizontes.

Así, empezamos hablando de “proyectos”, como *projecte3*/EspaiDer3**³, con los que aprendimos que los procesos en los que una se implica respetando los ritmos, necesidades y momentos de las personas que le acompañan y del contexto y las situaciones en las que se inserta, desdibujan todos los formularios y textos que se puedan escribir *a priori*. Aprendimos que para construir espacios porosos de producción colectiva de sentido en un territorio nuevo debíamos compartir nuestros saberes y hacer explícitas de entrada nuestras inquietudes, principios y deseos; el caso es que *projecte3*/EspaiDer3** se inició en un contexto que no era nuevo para algunos de los miembros de LaFundició. Con *projecte3*/EspaiDer3** propusimos a una comunidad educativa construir un espacio de aprendizaje autogestionado que pudiera hacer visibles los límites y las posibilidades de cambio del sistema escolar; para repensar la educación se inició una investigación arqueológica sobre la institución-escuela al tiempo que se ponían en práctica otros modos de entender el aprendizaje y la construcción colectiva de conocimiento.

projecte3/EspaiDer3** no discurrió por ninguno de los caminos que imaginamos, nos sumió en una deriva durante la que tuvimos que dar respuestas contingentes. Esta deriva estuvo marcada en muchas ocasiones por la frustración, pero nunca por la sensación de fracaso, a pesar de que nada salió como esperábamos y que un año de trabajo en el Institut Joanot Martorell de Esplugues de Llobregat se convirtió en tres años de lucha por hacer posible algo que nunca llegó a realizarse o, quizás sería mejor decir, que no se dio en los términos que nosotras esperábamos: la propuesta contemplaba la construcción por parte de los y las alumnas de un espacio para la autoformación en el propio centro educativo; la historia se complicó cuando de la teoría se pasó a la práctica y esa propuesta se materializó en los tres módulos de una vivienda prefabricada conseguidos por Santiago Cirugeda, del estudio de arquitectura Recetas Urbanas. A esos módulos los acabamos llamando el “caramelo envenenado”, según una expresión acuñada por la jefa de estudios del centro, porque su llegada al instituto desató todos los prejuicios y recelos hasta entonces ocultos, e hizo patentes

3. < Ver www.projecte3.pbworks.com/w/page/19064465/FrontPage>.

los límites de la institución educativa. A pesar de que la instalación de los módulos en el patio del centro había sido aprobada de forma unánime por el consejo escolar, la dirección intentó abortar el proyecto en el momento en que empezó a convertirse en algo demasiado real: ante la implicación y el entusiasmo de los y las estudiantes, echó mano de la normativa para paralizar la intervención arquitectónica y ejerció un paternalismo fundamentado en la idea de que únicamente la dirección sabía “lo que era bueno” para los y las alumnas, haciendo uso así de los mecanismos coercitivos semiocultos que le confieren la “máxima autoridad” del centro⁴. La historia es larga y está llena de negociaciones, presiones y resistencias que nos colocaron en la tesitura de qué hacer con una vivienda prefabricada compuesta por tres módulos que ocupaban, en su conjunto, una superficie de 42 m²: intentar buscar la cesión de uso de algún solar en el barrio —que nunca se consiguió—; escuchar cómo los responsables del área de participación ciudadana del Ayuntamiento negaban el carácter participativo de todo el proceso, alegando que partía de un conflicto; que se denegara a los jóvenes implicados organizar una charla en un equipamiento público para explicar su experiencia porque, en opinión de sus gestores, era un acto “político”; que el regidor de participación —que casualmente también lo era de juventud— se negara a recibir y escuchar a los y las jóvenes implicadas en el proceso —que se organizaron entonces como Asociación Juvenil EspaiDer3*—; y toda una retahíla de conflictos que a lo largo de tres años constituyeron uno de nuestros espacios más valiosos de aprendizaje, atravesado por la indignación, la frustración y la rabia de chocar una y otra vez con la imposibilidad de la transformación, pero al mismo tiempo por la alegría de estar y resistir juntas.

projecte3/EspaiDer3** nos enseñó, entre muchas otras cosas, a dudar de las historias de éxito, de los relatos que frecuentemente hablan de prácticas artísticas comunitarias sin fisuras. La ausencia de quiebres —de “fracasos”, dirían otros— en estos relatos escamotea los conflictos intrínsecos a cualquier proceso colectivo de producción de sentido; de este modo, muchas prácticas artísticas comunitarias, así entendidas y explicadas, terminan por funcionar como un instrumento de pacificación social que sotierra los conflictos derivados de la desigualdad de posiciones en la estructura de relaciones. Es así que los modos de hacer y de narrarse que fueron dándose en el desarrollo de *projecte3*/EspaiDer3** entraron en tensión con las palabras y los modos de hacer propios de las

4. Como, por ejemplo, la potestad de los directores de autorizar o denegar el acceso a un equipamiento público como es un centro educativo.



Paseo por Cal Trabal, última zona agrícola de L'Hospitalet. Acción vinculada a la residencia del colectivo chileno Nido Textil en Prado 11, el espacio físico de LaFundició en L'Hospitalet



Un grupo de vecinos y vecinas y otras habitantes de Prado 11 degustan un plato de habichuelas con hinojo, receta típica de la cocina gitana. La elaboración del plato fue registrada por el colectivo Diarios de Guerra para el documental *Recetario*

Lectura en grupo fuera del aula durante la investigación colectiva desarrollada durante *proyecto3*/EspaiDer3**

instituciones —educativas, asistenciales, culturales, etcétera—. Considerar que un proyecto es exitoso cuando los agentes implicados en él actúan según lo previsto y se alcanzan plenamente los “objetivos e impactos” marcados de antemano excluye la contraposición de ideas divergentes y, por tanto, nos lleva a la despolitización de los procesos de creación colectiva; tal consideración se fundamenta, pues, en un imposible consenso sin exclusiones⁵. Los relatos sobre los procesos de creación comunitaria, además de ser producidos de forma coral y colectiva, deberían señalar especialmente aquellos momentos en que las personas implicadas cuestionan, ponen en crisis o proponen alternativas a los planes iniciales. Por todo lo dicho, el valor de estos relatos, y de los procesos mismos, debería medirse por su capacidad para reabrir aquellas controversias que los dispositivos institucionales —por ejemplo, el sistema educativo— se encargan de suturar, así como para poner de relieve las exclusiones que comporta, como decíamos, todo consenso social o cultural.

Desde ese momento, hemos seguido aprendiendo del conflicto —de lo que, insistimos, quizás otros llamarían “fracasos”— y lo hemos tomado como un “indicador” de transformación: el conflicto debe darse en alguna medida para que se generen fisuras, grietas, nuevos marcos de posibilidad... Para que algo se mueva debe haber fricción. Cuando el proceso es demasiado “exitoso”, desconfiamos, dado que toda práctica artística está atravesada por el conflicto, derivado de las desigualdades entre los agentes implicados (directa o indirectamente) en su producción y circulación. Así pues, no existe una *clase de arte* que sea político o social y otro que no: todo arte lo es en tanto que cada práctica artística confiere valor a unos estilos de vida y unos mundos de sentido frente a otros, en tanto que define los motivos por los que la vida merece ser vivida⁶.

5. Chantal Mouffe, “Por una política de identidad democrática”, *Prácticas artísticas y democracia agonística*, Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona y Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2007, p. 15.
6. Luis Moreno-Caballud, *Culturas de cualquiera*, Madrid, Acuarela Libros, Madrid, 2017, p. 58.

Entrevista a Roger Bernat y Roberto Fratini

El teatro de Roger Bernat retoma documentos, testimonios y escenificaciones históricas para elaborar proyectos en los que la comunidad se convierte en protagonista. Ya no hay actores individuales que encarnan a los personajes, es la audiencia la que, no sin ironía, representa lo colectivo. Una selección de sus trabajos más conocidos son *Domini Públic*, *Please Continue: Hamlet*, *Numax-Fagor-Plus*, *We need to talk*, *No se registran conversaciones de interés* o *The place of the Thing* (documenta 14). En 2017 fue distinguido con el Premi Sebastià Gasch d'Arts Parateatral.

—www.rogerbernat.info

Para documenta 14 planteaste junto a Roberto Fratini *The place of the Thing*, una obra que consistía en el traslado colectivo de una copia de la piedra de los juramentos, un objeto con cierto valor simbólico y arqueológico, desde Atenas a Kassel. Desde la misma preparación del proyecto asumís como un cuestionamiento dialéctico la noción de éxito y fracaso. ¿Cómo y en qué contexto os planteáis la construcción de esta pieza?

Cuando lord Elgin decidió llevarse el Partenón a trozos, estaba afirmando ya el fracaso del pueblo griego. Que los pastores helenos convivieran con unas ruinas milenarias, que celebraban a veces, cuidaban esporádicamente e ignoraban la mayor parte del tiempo, era percibido por la incipiente arqueología moderna como signo del subdesarrollo del pueblo griego y prueba del fracaso de su civilización. De hecho, Elgin solo fue el primero de cuantos decidieron proteger de los griegos y de sus rebaños las ruinas de la Grecia clásica; un proyecto que afirmaba implícitamente que los *griegos de facto* (los que habitaban en Grecia), no eran los griegos *verdaderos* (constructores de templos, escultores de estatuas, pensadores de silogismos), y que otros pueblos, por razones de mérito “espiritual”, protagonistas del giro “neoclásico”, eran los herederos de ese pueblo perdido y de sus mármoles. Lo interesante es que, para afianzar este principio, Elgin no tuvo dudas en cometer un crimen: de esta forma, estaba confirmando sustancialmente la extraordinaria cercanía entre poder *estatual* y violencia; y el derecho exclusivo de los pueblos “verdaderos” a dejarse representar por un Estado mafioso.

Que dos siglos más tarde la idea de fracaso siguiera planeando sobre Grecia no podía ser ajeno a la génesis del proyecto que preparábamos para documenta 14. Trasladar una réplica de la piedra de los juramentos (*Lithos*) del ágora ateniense hasta el *Thingplatz* histórico que hay a las afueras de Kassel, sin más ayuda que la de los diversos colectivos, grupos o asociaciones que nos encontráramos en el camino, era un proyecto que inevitablemente

iba a cuestionar las diversas interpretaciones que damos a la noción de fracaso. Considerábamos que, en el marco del dispositivo de participación, la indiferencia, la negativa a participar, incluso la no-participación eran productoras de sentido tanto como la auto-movilización del colectivo “motivado”. El fracaso del *proyecto en sí o para sí* sería un éxito absoluto, poética e ideológicamente, en relación al *proyecto-para-documenta*.

¿Cómo puede la indiferencia del público potencial (que es espectador y actor a la vez) producir sentido? Y ¿existe la posibilidad de un fracaso si una obra participativa busca producir fricción, discusión y conflicto?

Si queríamos que *The place of the Thing* tuviera alguna utilidad tenía que ser un fracaso. Y por ello los colectivos que se encargaron de despedir la piedra de porexpán lo hacían conscientes de que se trataba de una gran broma. No había heroísmo en su actuación, si acaso una despreocupada indiferencia, genuina expresión de la ironía. Celebrando la despedida de la piedra estaban encarnando el mito del sur indignado. El mundo del arte y Alemania en particular buscaban en Grecia la sinceridad de sus gentes, la verdad de la miseria y, se encontraba en cambio con un cuento chino.

Y en efecto, que la réplica de la piedra de los juramentos vagara huérfana por Atenas durante el mes de abril, pese a proclamarse toda contemporánea y *akasselada*, no dejaba de ser un fracaso para nuestro proyecto y un éxito ideológico para el proyecto en su relación con Kassel. Decía más sobre la postura de los griegos que mil alegatos escritos, filmados o encolados.

El peligro de esta edición de *documenta* era precisamente que los visitantes de la feria, conscientes de ir a “aprender de Atenas”, acabaran siendo “turistas que se sirven de la ilusión de los indígenas como de un puente para alcanzar el mito, que luego, cuando ya no necesitan, destruyen tras de sí”¹ —uso la fórmula que utilizaba Marsé hace más de 50 años para referirse a los turistas que visitaban España—. No había puente que tender entre Alemania y Grecia, si acaso denunciar, como ya apuntábamos en uno de los primeros textos del proyecto, la ideología por la que *los pobres de todo son ricos en verdades*; y que tales verdades pueden consumirse de la forma moral y culturalmente balsámica del *documento*.

Hubo un momento complicado en el proyecto cuando un colectivo LGBT de Atenas intentó sabotear la obra al secuestrar la copia de la piedra, que les fue confiada para realizar parte del traslado. Este conflicto podría haber marcado el final natural de la obra, pero decidisteis seguir la coreografía con una segunda copia de la piedra. ¿Por qué seguís con la copia, a sabiendas que esta decisión iba a provocar el reproche de toda una comunidad artística que os acusó de así restarle a la obra todo significado crítico?

Algunos artistas celebraron que hubiera un colectivo que se lo tomara en serio y “robara” la piedra confiriéndole así un valor “real”. Esa piedra bastarda que había sido comprada, vendida, prestada, ignorada —que había servido para todo y para nada—, se convertía finalmente en símbolo de una lucha “verdadera” y por ello mismo en objeto “real”, en “obra de arte”, el sueño mojado del artista kasseliense. Lo que no habían entendido esos artistas celebrando la “acción real” del colectivo LGBT era que, creyendo en la “verdad” no solo estaban avalando la más pueril de las ideologías identificadoras norte-sur, sino que, afirmando que la acción real era políticamente más eficaz que la ficción, estaban abrazando supuestos profundamente reaccionarios y radicalmente contrarios a la reivindicación del colectivo mismo.

Nada, según la lógica de estos críticos y artistas sedientos de simbolismo y escándalo, hubiera sido más glorioso para el proyecto que darlo por terminado en ese momento. Pero *The place of the Thing* no tenía intención de inscribirse en la lógica del arte sino en la del teatro, donde los objetos son máscaras, copias múltiples y sin valor que cobran sentido en manos de los actores, y donde el éxito se mide en la capacidad de decir mentiras. La lógica del arte se basa en revertir en éxitos simbólicos los fracasos de hecho, la del teatro es cumplir el fracaso, haciéndolo fracasar a su vez. No concibe su éxito, su victoria de Pirro, sino a través de este fracaso al cuadrado, que hace que el verdadero rostro del fracaso sea seguir fracasando.

Tras la estancia en Kassel de esta segunda copia, decidisteis abortar el proyecto: hablasteis de “fracaso” cuando observasteis que el público de Kassel “fue participando sin reservas” en vez de percibir la obra, “como

1. Juan Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, Seix Barral, Barcelona, 1966.

sería más correcto”, como una “juerga indefinida entre artistas, colectivos o individuos impulsados por un amor cínico a la broma reveladora, a la simulación medio verídica, al *mot d’esprit* y a la verdad impura, que solo producen documentos bastardos, impresentables, inservibles, ambivalentes”. Me interesa hablar de esa aparente contradicción. ¿Por qué llamasteis “fracaso” esta reacción del público de Kassel? ¿Cuál debería haber sido la reacción adecuada para no hacer fracasar la obra?

La segunda piedra llegó a Kassel convertida en un mito. Los diversos colaboradores balcánicos del proyecto habían tejido las historias y habían representado con la más afilada ironía el fantasma que el visitante de documenta estaba esperando proyectar en los “esforzados colectivos atenienses”.

Una vez en Kassel, el plan era desplazar la piedra hasta el *Thingplatz* histórico que se encuentra a las afueras de la ciudad. Allí, en el lugar donde las tribus del medievo alemán se habían reunido al abrigo de unas piedras, teníamos que enterrar nuestro pedazo de porex. El *Thingplatz* histórico y los anfiteatros griegos habían sido la inspiración para que el régimen nazi representara los *Thingspiele*, la forma más extrema de teatro de participación. Al fin y al cabo, con su millón de visitantes, la documenta 14 era también un gran teatro de masas en el que celebrar el mito de la identidad. Para ello íbamos a necesitar la complicidad del colectivo por antonomasia durante la documenta : su público. Pero, para qué engañarse, la misma noción de público representa la amortización definitiva, en tiempos de infocapitalismo, de toda posibilidad de una identidad colectiva genuina. La noción de público tiene algo extraordinario: permite reafirmar que ninguna colectivización de la identidad puede ser sino ficción. Por eso el público de Kassel no conoce más forma que esa endeble “comunidad mística” que es el culto totalmente fantasmal al concepto de Cultura.

Un público demasiado atareado reafirmando certezas que, frente a una piedra falsa que pretendía ser verdadera, frente a unos escolares que pretendían ser un tribunal, frente a unos culturistas de *fitness club* que pretendían ser héroes de la patria y frente a unos artistas atenienses que pretendían ser un colectivo de refugiados LGBT, solo quería mantener su identidad de público. El público de la documenta 14 solo quería ser público de la documenta 14. Firmemente convencido de ser la conciencia crítica de Occidente se olvidó de que, tomando



Mujer desconocida, Roberto Fratini, Roger Bernat, Farid Fernández —embajador de la República Bolivariana de Venezuela en Grecia— y Paul B. Preciado frente al Fracaso, Atenas, 2017. Foto: Karol Jarek

en serio a *The place of the Thing*, estaba cediendo por un lado a la tentación de proyectar sobre otros una heroica capacidad colectiva de “identificación” que, por ser público, ya no poseía (por eso estaba ansioso por averiguar que los “gestos” organizados alrededor de la piedra eran “verdaderos”); y por otro cedía también a la tentación de consumir como Arte (su último sucedáneo de la Verdad) lo que en ningún momento había pretendido serlo, de convertir en *punctum*, foco de atención, protagonista plástico, documento revelador, lo que en todo momento había sido escenografía, decorado cutre, pretexto barato, atrezzo. Por eso, en lugar de enterrar la piedra en Kassel, decidimos sepultarla en eBay. Devolver la piedra al único sitio en el que la sustancialidad, consistencia y verdad de todo lo falso, de todo lo fantasmal, es un hecho completamente asumido: el mercado, es más: el mercado telemático. Denegándole el beneficio de haber sido un evento, la convertíamos en pura “eventualidad de valor”, bastante persuadidos, desde luego, de que fuera de los campos magnéticos del Arte falso y de la Política falsa (que es donde se fabrican valores falsos), nadie hubiera estado dispuesto a darle siquiera el valor material que reivindicaba humildemente. Persuadidos en suma de que la Cosa no encontraría siquiera un lugar suyo en la escala de valoración de la segunda mano, su fracaso sería, literalmente, *de-finitivo*, es decir “desprovisto de fin”. Una *performance* permanente de la Cosa (y de los ciudadanos) que ya no son nada, que ya no interesan ni asustan a nadie. (hea)

Entrevista a Todo por la Praxis

TXP es un colectivo multidisciplinar de arquitectos, diseñadores y artistas afincados en Madrid. TXP plantea nuevos modos de producción de ciudad, habilitando canales, herramientas, metodologías y marcos para la innovación urbana con la participación activa de la ciudadanía. El colectivo desarrolla su principal actividad desde prácticas colaborativas planteando procesos de coproducción ciudadana donde se codiagnostica, se codiseña y se construye colectivamente. TXP se articula a su vez en diferentes redes que cooperan y comparten conocimientos, experiencias y recursos como la red de Arquitecturas Colectivas, Red Hacenderas, GRRR – Gestión para la reutilización y redistribución de recursos, Mercado Social de Madrid, o COOP 57.

—www.todoporlapraxis.es

Cuando hablamos de procesos de trabajo largos en los que están implicados grupos de personas muy diversas, nos interesa saber cómo se gestionan las expectativas en general y no solo las vuestras, sino también las expectativas de otros.

Cuando comenzamos un proyecto, previamente siempre construimos una confluencia de intereses con las personas con las que vamos a trabajar, en la cual llegamos a acuerdos iniciales. Ese diálogo, por llamarlo de alguna manera, nos ofrece una base de expectativas e intereses que todas las partes tienen que tener clara para no confundirnos en el planteamiento de un proyecto y evitar problemas o conflictos innecesarios.

Ese recorrido metodológico suele constar de cuatro fases: diagnóstico, codiseño, construcción y gestión. Durante la fase de diagnóstico y codiseño armamos lo que llamamos “coctelera de alcances”, en la cual definimos los objetivos principales que hemos marcado previamente. Esos objetivos se acotan en relación a los recursos y presupuesto que tenemos, elementos muy tangibles que nos permiten definir realmente hacia dónde vamos o dónde podríamos llegar con lo que tenemos.

En esta fase inicial se empiezan a manejar esos parámetros, pero lógicamente esto se va ajustando constantemente durante la práctica. Ante todo, nuestro trabajo es un trabajo de práctica y de acción directas. La forma en la que evaluamos si hemos medido bien las expectativas es de manera procesual, a través del ensayo, el error, la prueba; esta última, parte fundamental del proceso, con la que se ajustan los alcances permanentemente.

Si hablamos de error, o en este caso del concepto de fracaso, ¿seguís algún tipo de estrategias en proyectos que se desarrollan de un modo problemático o en los que pueden surgir aspectos no deseados? ¿Dónde está el límite?

Cada proceso tiene una particularidad que depende de ese mismo proceso, con lo cual es difícil definir una estrategia que gestione el fracaso. Aun así, para nosotros es importante la celebración del fracaso como aprendizaje y no como una cuestión de connotación negativa. En nuestra práctica siempre intentamos ver cómo podemos aprender de cada una de las situaciones en las que nos encontramos, y cómo esas situaciones nos hacen evolucionar dentro de un proyecto. Si nos encontramos en un callejón sin salida, ese fracaso puede derivar en otro tipo de propuestas que pueden superar incluso a la propuesta inicial.

Se podría decir que en nuestra práctica fracasamos permanentemente, pero no es un fracaso individualizado o personalizado; está colectivizado, ya que nuestros procesos de aprendizaje son muy horizontales.

En muchos casos el mayor problema es que se evita a toda costa hablar de fracaso, imponiendo un optimismo forzado sobre los resultados de un proyecto. Parece que hablar de fracaso es tabú, y quien hable de fracaso es alguien a evitar porque es ir en contra de la defensa de un proyecto que hay que vender a no se sabe quién. Para nosotros es fundamental generar un debate sobre el proceso, pero esto a menudo no sucede por miedo a perder oportunidades. Hablar del fracaso es complicado, pero fundamental, ya que los consensos se construyen a través de disensos, es la base de todo proceso de reflexión crítica.

¿Qué tipo de seguimiento hacéis a los proyectos en los que habéis participado?

Nuestro papel general en los proyectos en los que participamos, aparte de la cuestión técnico-constructiva, es la activación y puesta en marcha de esos proyectos, el seguimiento que hagamos de ellos *a posteriori* depende de la disponibilidad que tengamos.

En ese periodo inicial, intentamos trasladar a la gente con la que trabajamos que los proyectos necesitan un mantenimiento, una sostenibilidad económica y una gestión asociada a esos procesos que quizás es más importante incluso que el propio proyecto.

En ocasiones, la situación de los espacios en los que se trabaja cambia, con lo cual los canales con los que se trabaja cambian también. Por otro lado, lo que suele suceder en este tipo de proyectos es que se financia la infraestructura, pero no el funcionamiento, con lo cual los agentes que participan, normalmente vecinos, tienen que buscar cómo mantener aquello. En esos casos, hacemos un acompañamiento para intentar regularizar la situación y generar cierta autonomía en términos de financiación, o cuestiones más prácticas, como por ejemplo una autonomía energética. Situaciones como estas hacen visibles faltas o problemáticas del sistema y fracasos asociados a los que hay que resistir, aprender e intentar solucionar.

Hemos hablado del proceso y del seguimiento posterior, ¿qué hay de la problemática que existe incluso antes de comenzar un proyecto?, ¿cómo trabajáis, por ejemplo, con las convocatorias?

Lo normal es que si se detectan problemas antes incluso de empezar un proyecto, se resuelvan antes de comenzar, pero muchas veces te ves obligado a involucrarte en procesos por cuestiones económicas o de supervivencia o porque sabes que eso es lo que va a alimentar otros procesos. En esos casos te pones unos límites, pero estos a veces se desbordan y generan contradicciones que hay que asumir, aunque *a priori* no deberías. Nosotros asumimos la contradicción, pero no nos contradecemos, es decir, podemos asumir la contradicción que existe desde el otro lado, que viene en cierta medida impuesta por el formato o las condiciones del convenio que se haya hecho a nivel institucional, pero nuestra manera de trabajar no va a formar parte de aquello. Esto provoca mucho conflicto, porque se evidencian realmente las diferencias y problemáticas en cuanto a metodologías de trabajo y las incompatibilidades entre los distintos agentes con los que se está trabajando.

Todo esto tiene relación con el lenguaje y las metodologías de trabajo que se utilizan desde la institución, pero que en ocasiones no se complementan con la práctica como, por ejemplo, los llamados procesos de participación. ¿Qué opináis al respecto?



La palabra participación (de la cual se ha abusado hasta la saciedad), ya genera una unidireccionalidad en sí misma que no nos interesa mucho. Cuando la institución simplemente se limita a invitar en vez de facilitar que se generen procesos de colaboración es cuando esos procesos se convierten en parodias. Ahí está el verdadero fracaso, cuando se utilizan a participantes, por ejemplo, vecinos que abanderan proyectos, por la simple legitimación de los mismos. Esos son los errores garrafales que van en contra de la práctica.

Somos conscientes de que en un proceso también hay que obtener resultados, pero estos se pueden obtener de otras maneras y hay que aprender a encontrarlas. Esto depende de todos los agentes involucrados. Por otro lado, la administración tiene que explorar otras opciones y bajar el nivel de exigencia, lógicamente siguiendo unos baremos que se marquen y unos objetivos a cumplir, pero que no sean condicionantes al proceso.



La institución, como todo, necesita un contrapeso para evitar que termine siendo arrastrada por la burocracia y el propio sistema, por eso incluso para ella es importante y útil que se alimente ese espíritu crítico. Cuando se evita o se aparta el conflicto, se están quitando del medio muchas cosas que deberían estar y es una pena que de otro modo desaparezcan y no se tengan en cuenta. (hea)

Glosario imposible

Retorno

El retorno es lo común

Haizea Barcenilla

Haizea Barcenilla es profesora en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad del País Vasco, comisaria y crítica de arte. Trabaja en la producción de obras y de textos para artistas. Sus principales líneas de investigación giran en torno a la idea de lo común y al análisis desde un punto de vista de género. Parte de la hipótesis de que el arte existe dentro de varios sistemas sociales entrecruzados, enzarzado entre ideologías y formas de mirar, interesándose por estudiar este fenómeno desde todos los puntos de vista posibles.

Confieso que no me gusta especialmente la palabra “retorno”. Cuando se me asignó para esta publicación, tuve que reflexionar sobre la manera de acercarme a ella y a sus variadas acepciones. Me resultaba interesante que se incluyera dentro de una publicación llamada *Glosario imposible*, en cierta manera me tranquilizaba saber que partía de la propia imposibilidad, de la idea de que no habrá una sola palabra que defina las prácticas participativas en su totalidad, ni una sola acepción que cubra todos los frentes. Me planteé este viaje hacia el retorno como una oportunidad para jugar con el término, exprimirlo y estirarlo, y ver hasta dónde podía dar de sí.

Curiosamente, retorno me atrae más como concepto romántico que como jerga artística: retornar al hogar cual hija pródiga, volver al lugar al que perteneces y donde te sientes querida. Retornar implica en ese sentido ciertas relaciones de afecto, unidas a un lugar y generalmente a un grupo social, que provocan reacciones más fuertes que la versión administrativa del término; la que se aplicaría, por ejemplo, cuando retornamos un libro a una biblioteca.

Quizás lo que menos me convence de esta última acepción, este retorno administrativo, sea que conlleva un deber de intercambio obligado. Nos prestan un libro y, por supuesto, lo retornamos. Nos hacen un favor y, por supuesto, lo retornamos. En ese sentido, el retorno implica que se intercambian elementos de manera acordada, esperando que cada una de las partes reciba de la otra algo equivalente. Y es esta forma de aplicar la idea de retorno al arte la que más me incomoda; no solo afecta a nuestra forma de acercarnos a las prácticas participativas, contextuales o colaborativas, sino que, en realidad, se ha generalizado durante los últimos años en lo relativo a cualquier práctica artística subvencionada públicamente.

Con la visión hipercapitalista que caracteriza nuestra era, se espera de cualquier centro, agente, artista o acción que reciba un euro público que pague por lo que se le ha dado. Podríamos alegar que cualquier acción

cultural contribuye a la producción de conocimiento colectiva y, por lo tanto, revierte. Sin embargo, no es a este tipo de contribución al que generalmente se adhiere la idea de retorno. Se espera que la devolución se enmarque en una de dos opciones polarizadas: o bien se trata de algo económicamente cuantificable (por ejemplo, debe atraer a un número mínimo de visitantes que paguen entrada y posteriormente consuman en los negocios aledaños); o bien, de un retorno-fachada, de un cumplir por cumplir sin reflexionar, que suele acatar unos principios institucionales raramente basados en verdaderos deseos y necesidades sociales (por ejemplo, exigir la participación de la gente del barrio donde se va a realizar la acción, aunque sea un proyecto completamente ajeno a esas personas).

Así, nos encontramos con un vaivén similar a un partido de ping-pong en el que solo hay dos intereses: quién gana y por cuánto; y que se cumplan escrupulosamente las reglas preestablecidas del juego. Al centrarnos en estos dos puntos, se nos escapan cuestiones muy importantes, como podrían ser el tamaño de la pelota, si nos gusta su color, quién ha establecido las reglas y en base a qué y, a fin de cuentas, la pregunta básica de por qué estamos jugando.

Por fortuna, contra esta tendencia que toma cada vez más presencia en las instituciones, resisten otras formas de hacer que muestran la posibilidad de establecer nuevos parámetros de trabajo y de valoración. Escapan de la lógica administrativa del retorno, pues parten de un punto muy diferente, como son los intereses específicos de grupos de población civil, y trabajan activamente sobre estas cuestiones. No toman nada prestado, sino que se sumergen en esa sociedad que la lógica administrativa del retorno sitúa simplemente como *donante*. No quitan y dan, sino que comparten.

He tenido la suerte de ser mediadora en dos proyectos del programa Nuevos Comanditarios, que funciona a partir de esta lógica, y voy a utilizar uno de ellos como ejemplo para desarrollar mi acercamiento a una idea de retorno que se aleja de la lógica de la devolución.

Nuevos Comanditarios es una plataforma que nació de la mano del artista François Hers a principios de los años 90 en Francia, con el objetivo de realizar un arte que representara los deseos de la sociedad civil. Nació del descontento con la forma de plantear la producción de arte público, que



Señora Polaroiska,
Andrekale- Pantxa,
Hernani, 2014-2016

generalmente partía de núcleos de poder institucional, desde donde de manera autoritaria y unilateral se realizaban encargos ajenos a los deseos e intereses de la gente, que después tenía que convivir con las obras producidas. Hers propuso un nuevo protocolo de trabajo que invirtiera esa lógica: debía ser la población civil la que estableciera los puntos de interés sobre los que trabajarían los y las artistas. Quienes definirían qué temas desarrollar, dónde intervenir, qué historias recordar y desde qué punto de vista serían pequeños grupos de personas implicadas en sus redes contextuales. Para acompañarlos en esta labor, se incluyó en el proceso una figura mediadora, encargada de ayudar al grupo a definir una hoja de ruta en torno a sus deseos, preocupaciones e ilusiones, y que buscara en base al o a la artista que considera más apropiado para llevar a cabo el encargo.

A pesar de que no parte originalmente de esta referencia, Nuevos Comanditarios me recuerda a la *Pedagogía del oprimido* de Paulo Freire¹, que plantea que son las propias personas que van a aprender las que deben definir sus campos de interés. Quien les acompañe como educadora en ese proceso, debe ser capaz de construir un programa en base a esas necesidades y colaborando con ellas, sin imponer uno predeterminado. De la misma manera, en Nuevos Comanditarios son los grupos, y no las instituciones, los que determinan el tema a tratar, y la mediadora, quien lo va construyendo a partir de estas decisiones. Como ejemplo de este proceso sirve el proyecto *Andrekale*, del que he sido mediadora en Hernani². Kalandria, el grupo

1. Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido*, Siglo XXI, Madrid, 2007, pp. 101-159.

2. Hernani es una población de Gipuzkoa con cerca de 20.000 habitantes. El grupo comanditario Kalandria está formado por Nekane Idarreta Mendiola, Maialen Apezetxea Lujanbio, Ixiar Pagoaga Sorraluze, Ibon Arrizabalaga de Mingo, Maitane Elozegi Mateo e Irantzu Jauregi Artola. El proyecto *Andrekale* se ha extendido de 2014 a 2016 y ha sido producido por Tabakalera con el apoyo de Artebazia y la Fondation de France.

comanditario, propuso comenzar un proyecto que reflexionara sobre el nombre de una de sus calles, que oficialmente se llamaba Padre Kardaberaz pero que de manera popular ha sido conocida como Andrekale (“la calle de las mujeres” en euskera) por lo menos desde finales del siglo XIX. Las investigaciones sobre el origen de este nombre han aportado varias teorías, pero no han conseguido dilucidar quiénes eran las mujeres que dieron nombre a la calle. El grupo tenía dos objetivos. Por una parte, fuera del proyecto Nuevos Comanditarios, solicitar el cambio del nombre oficial. Esta petición no había prosperado en ocasiones anteriores, pero esta vez se consiguió el consenso municipal y se llevó a cabo el cambio. Paralelamente a este proceso, Kalandria quiso encargar una obra de arte que planteara varias cuestiones. ¿Por qué no recordamos la historia de estas mujeres? ¿Por qué no sabemos sus nombres? ¿Desde qué posición se ha escrito la historia, qué influencia tiene algo tan rutinario como el nombre de las calles para establecer a quién recordamos y a quién no? ¿Cuáles son las consecuencias, en el presente y en el futuro, de que las mujeres de Hernani no tengan visibilidad pública ni en las calles ni en la historia?

Además de estas cuestiones, en el trabajo en grupo definimos que la obra debía tener dos vertientes: una que sirviera de herramienta para divulgarlas y otra que dejara una marca en la propia calle. A partir de esta hoja de ruta, invité al colectivo Señora Polaraiska (Alaitz Arenzana y María Ibarretxe) a conocer a Kalandria y valorar si las líneas de trabajo podrían coincidir. Así fue, por lo que Señora Polaraiska trabajó durante un año en la realización de una obra de arte que se ajustara a las premisas.



Señora Polaraiska,
Andrekale - Kandela,
Hernani, 2014-2016

Su propuesta consistió en crear una nueva mitología y asumirla como real. Estaría formada por tres mujeres que, desde tiempos inmemoriales, influyen con su legado en las mujeres de Hernani. Para definir las características de estos tres personajes míticos, se reunieron con más de cien mujeres y hombres del pueblo, recuperando memorias de la calle, recopilando deseos para el futuro y escuchando las frustraciones de mujeres de diferentes generaciones. Con todas estas cuestiones y en diálogo con Kalandria, se tejieron las personalidades de las heroínas. Ekhiñe, cuyo nombre hace referencia al sol en euskera, que representa la lucha, la acción contra las preocupaciones y la posibilidad de desahogo. Kandela, la eterna migrante, la mujer que es de todos los lugares y de ninguno al mismo tiempo, aúna todos los idiomas en uno sin palabras. Pantxa, la vaga, la mujer ociosa que no siente la necesidad de producir, que ocupa las calles con sus amigas para reír, beber, fumar y divertirse.

El legado de estos tres personajes fue retratado por las propias mujeres de Hernani en un vídeo de tres canales. En el de Ekhiñe podían verse mujeres de edades dispares realizando acciones de gran fuerza, como en una catarsis: rompiendo vajilla, bustos clásicos, quemando relojes, serrando sillas. En el de Kandela, un grupo de doce mujeres migrantes asentadas en Hernani celebraban un misterioso encuentro en la sala principal del ayuntamiento, en el que se comunicaban a través del baile. Para recordar a Pantxa, doscientas mujeres ocuparon la propia calle Andrekale, colocaron mesas y sillas, jugaron a las cartas, cantaron y disfrutaron del espacio público y de su mutua compañía. Además de la instalación, Señora Polaraiska editó un monocal que cumpla con la función de herramienta de difusión de manera más sencilla que la instalación. Como marca en la calle, se va a rebautizó una fuente local como “la fuente de la leyenda” dando de esta manera materialidad al legado de las mujeres, al mismo tiempo que servirá como elemento funcional.

Si enfocamos el proyecto desde el punto de vista del retorno, observamos que no responde claramente a un camino de ida y vuelta en el que se establece qué da la sociedad y qué es lo que recibe a cambio. Más bien hablamos de una sinergia, de unas fuerzas concéntricas que giran en torno a un mismo lugar, permaneciendo, enraizándose, instalándose. Kalandria aporta entusiasmo, ilusión, un tema de reflexión, el acercamiento a una cuestión de representación, responsabilidad social; Señora Polaraiska aporta su visión artística, su capacidad de crear nuevas representaciones, empatía, trabajo y,



Señora Polaroiska,
Andrekale - Ekhiñe,
Hernani, 2014-2016

finalmente, una obra de arte. Sin embargo, el impacto potencial de esta obra también depende de Kalandria, pues son ellas quienes deben activarla.

Resultaría difícil aplicar la idea de retorno administrativo en este caso. En cambio, si nos acercamos a la idea más romántica de retorno que apuntaba anteriormente, la de encontrarse en un ámbito de cuidados, dentro de un sentimiento de comunidad, podemos enlazar con otro concepto que puede ayudarnos a comprender mejor las dinámicas que jugaron un papel en *Andrekale*. Se trata de la idea de los comunes o del procomún³.

Hagamos una pequeña digresión para acercarnos a esta idea, que primero tomó fuerza en el ámbito de la red y posteriormente ha ganado ímpetu y visibilidad en esferas políticas, activistas y de participación social. Entran dentro del procomún los elementos que pertenecen a todas y a nadie al mismo tiempo, y que son globalmente necesarios para la vida en su sentido más amplio. Los más evidentes son recursos como el aire, el agua, la luz. Junto con estos existen muchos más, una gran serie de elementos inmateriales que conforman la cultura y el conocimiento, como pueden ser la historia, la lengua o las tradiciones⁴. Y en relación con cada uno de ellos nos encontramos la organización social que se crea para compartirlas, enriquecerlos, suministrarlos y disfrutarlos, que es en sí misma un procomún también.

3. Ambos términos han sido utilizados como equivalentes por varios autores, y este no es el lugar apropiado para desarrollar las razones de una u otra nomenclatura, por lo que las utilizaré de manera indistinta.

4. Debemos a Elinor Ostrom que los bienes comunes volvieron con fuerza a la discusión; su investigación principal puede consultarse en Elinor Ostrom, *El gobierno de los bienes comunes*, UNAM, México, 2000. Otra académica que ha trabajado este campo es Silvia Federici. Su libro más conocido es *Calibán y la bruja*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2010.

Esta idea del procomún, cada vez más interiorizada en los planteamientos de gobernanza, ofrece la posibilidad de replantearse la dicotomía entre lo público y lo privado, y conduce a políticas más enfocadas a la vida que a la producción y al consumo⁵. Al mismo tiempo abre todo un campo de reflexión en lo referente a las prácticas participativas. De hecho, Ugo Mattei afirma que los bienes comunes no pueden ser comprendidos como objetos y, en contra de las lógicas mecanicistas, no pueden separarse del sujeto. Nosotros no *tenemos* bienes comunes, sino que *somos* parte del procomún en tanto que parte responsable e implicada en el mantenimiento de la existencia de esos bienes⁶. Este cambio de enfoque nos permite reflexionar sobre las comunidades que se crean en torno a estos proyectos como relaciones valiosas en sí, como procomún que enriquece nuestro patrimonio inmaterial.

La importancia de esta relación fue evidente en *Andrekale*. Se estableció una organización, una serie de relaciones de corresponsabilidad y apego entre las integrantes, que se convirtió en sí misma en un valor más del proyecto. Por una parte, sin el trabajo de todas las implicadas (tanto los miembros del grupo Kalandria como las más de doscientas mujeres de Hernani que colaboraron en diferentes momentos) el proyecto nunca se habría podido llevar a cabo. Pero también hemos de destacar su importancia a nivel emocional, que podríamos integrar dentro del campo de los cuidados. Dentro de esa red de afecto y colaboración nos situamos también las artistas y yo misma como mediadora, de manera que los intercambios no se basaban exclusivamente en una relación contractual de producción de un objeto, sino que implicaban una serie de valores emocionales que compartíamos con las comanditarias. Considero que este elemento, normalmente pasado por alto debido a su difícil evaluación, es fundamental a la hora de estimar lo que aportan los proyectos participativos. Las dinámicas de cuidados y de respeto mutuo que se desarrollan a menudo en estos contextos representan un tipo de valor simbólico importante, una forma de hacer y de desplazar valores más mercantilistas que son, en mi opinión, uno de los elementos de cambio más relevantes dentro de eso que queremos llamar “retorno”.

5. Los bienes comunes se han convertido en un concepto clave en los programas políticos como el de Barcelona en Común, que incluso lo incluye en su nomenclatura. Un acercamiento claro y conciso a la importancia de los comunes en la gobernanza se encuentra en Joan Subirats, *Otra sociedad, ¿otra política? Del “no nos representan” a la democracia de lo común*, Icaria Editorial, Barcelona, 2011.

6. Ugo Mattei, *Beni comuni. Un manifesto*, Editori Latenza, Bari, 2012, p. 53. [Trad. cast. *Bienes comunes. Un manifesto*, Trotta, Madrid, 2013.]

Además de la relación común que se crea entre quien participa, este tipo de proyectos también puede activar el procomún desde otro ángulo: visibilizando, empoderando y reforzando bienes y valores comunes ya existentes. Para ello es imprescindible que artistas, comisarias, mediadoras y agentes en general tengan un conocimiento profundo del contexto en el que van a trabajar o, en su defecto, que puedan dedicar una investigación continua y establecer una interacción duradera. En ese sentido, y volviendo a Nuevos Comanditarios, es interesante destacar que la plataforma funciona a través de oficinas situadas en los territorios concretos, de manera que cada una se centra en su propio entorno. La contextualización va de la mano de cualquier proyecto participativo y aunque parezca una obviedad, es un elemento al que a menudo no se le otorga la importancia que precisa.

Es gracias al conocimiento contextual y al trabajo con agentes civiles que, como agentes artísticos, podemos intentar poner en juego la activación de la que hablaba. Dentro de la lógica de consumo en la que estamos inmersos, puede ocurrir que no seamos conscientes de la riqueza del procomún del que somos parte, ni tan siquiera de su valor como tal. Las relaciones sociales, los cuidados, las lenguas, el conocimiento compartido, pueden llegar a ser componentes identitarios tan naturalizados que obviemos su importancia. Una visión externa ayuda a valorar esos componentes, en un proceso de empoderamiento en el que el proyecto artístico aporta confianza en sí mismas y en sus capacidades. En el caso de *Andrekale*, el proyecto mostró la historia como un bien común y colectivo, que no tenemos por qué abandonar en las manos de especialistas lejanos. Hizo partícipe a un gran número de mujeres en la escritura y el replanteamiento de su propia historia y la de su pueblo. Aportó una imagen representativa en la que las mujeres se veían reflejadas, y que las animaba a exigir un lugar visible en la historia común. En ese sentido, no fueron las artistas las que crearon la capacidad de intervención de estas mujeres: simplemente dieron una imagen y afianzaron una capacidad que existía previamente.

El retorno que más me interesa es, por lo tanto, el retorno a los bienes comunes a través de las prácticas artísticas colaborativas. Si fuéramos capaces de cambiar de paradigma desplazándonos de la propiedad (el

tenemos) al uso, a la identidad y al sentido de colectividad (el *somos*), trasladaríamos el retorno desde la lógica administrativa —en la que hoy está atrapado— a un giro sobre sí mismo, en espiral, retornando a sus propios orígenes constantemente y empoderando los cuidados, los afectos, el conocimiento y la responsabilidad social.

Entrevista a Alberto Flores (Makea Tu Vida)

Alberto Flores (Talavera, 1980) es miembro fundador del colectivo Makea Tu Vida y forma parte del grupo motor que desarrolla la plataforma de intercambio de conocimientos constructivos el Recetario. El colectivo idea y crea estrategias, talleres y plataformas que buscan y fomentan la reutilización y el diseño abierto. Desde 2009 promueve y organiza la exposición colectiva REHOGAR, que muestra diseño de mobiliario en código abierto y soluciones constructivas para el hábitat a partir de la reutilización de materiales y el aprovechamiento de los recursos. Sus actividades son de marcado carácter colaborativo, pero la motivación que mueve a sus miembros no es tanto artística. Tiene un destacado componente activista que les permite situar sus actividades también desde una perspectiva más utilitarista.

—www.makeatuvida.net
—www.el-recetario.net

¿Enmarcáis vuestro trabajo en una práctica artística? ¿Cuál es vuestra motivación?

Empiezo por la segunda pregunta para responder la primera. En nuestra condición de individuos críticos con la situación actual de homogeneización, estandarización, y sensibles por la pérdida de valores y deterioro del medio ambiente, nos surge una necesidad interior, tanto personal como profesional, de actuar. Con la aportación, en la medida de lo posible, de nuestro *saber hacer* y de una dosis de creatividad queremos contribuir al cambio y mejora de nuestra situación medioambiental involucrando a la colectividad.

Partimos de la aplicación de metodologías del diseño que tratan de incidir en el elemento cotidiano de las personas: cómo miran su alrededor, cómo lo decodifican y cómo se ponen manos a la obra. Nos interesa que sean conscientes de sus capacidades para transformar y aprovechar los recursos de su entorno más cercano a través de sus propios medios. Muchas veces nos servimos de ciertas herramientas, criterios o métodos que se consideran prácticas artísticas para poder hacer entender a otros ciertas cosas, pero no por ello nos reconocemos como artistas, ni con nada que tenga que ver con la mercadería del arte. ¡Ojo! Esto no quiere decir que no valoremos y admiremos en muchos casos la labor de ciertos colectivos y personas que sí se integran y trabajan desde los códigos del mundo del arte, pero no en el binomio creador/espectador, sino desde una posición más relacional y posibilitadora.

¿Diseñáis vuestras actividades específicamente para generar un mayor impacto o surgen los formatos de trabajo de otras causas? ¿Qué es importante en un proyecto, que tenga un impacto tangible o que se priorice el proceso?

Las acciones que realizamos con Makea Tu Vida son bastante variadas y de aprendizaje continuo para nosotros. Está claro que cada una de ellas requiere

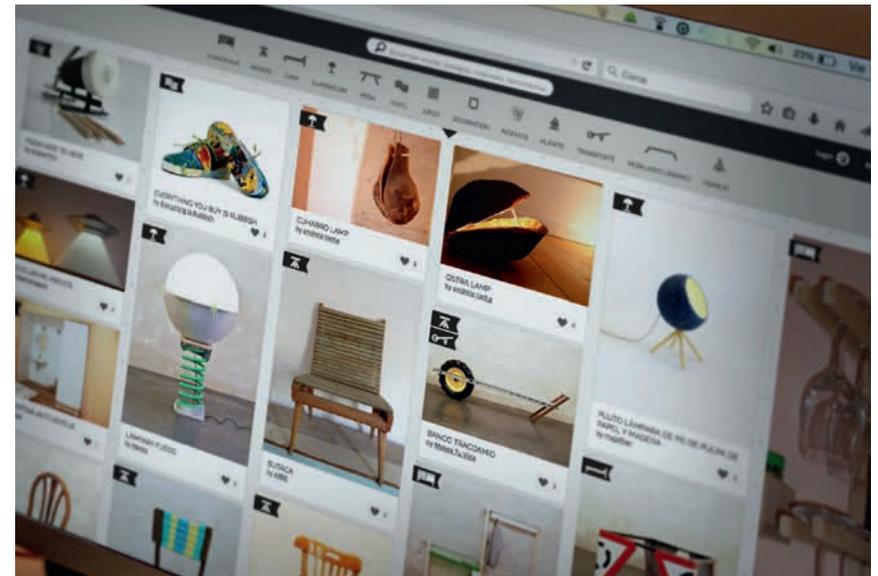
y tiene su propia formalización, y que uno puede utilizar determinadas pautas para llegar a los objetivos planteados, pero los contextos son muy distintos, las personas son muy diferentes y los tiempos son variables.

Lo más importante de las acciones que ponemos en práctica es precisamente el hecho en sí de ponerlas en práctica con otra gente, para que salgan de nuestras cabezas para impactar y entren en otras, y así sucesivamente.

Vuestra plataforma el Recetario se inscribe en una creciente ola de propuestas en la que diseñadores y arquitectos trabajan con herramientas del procomún y con una finalidad social. ¿Por qué creéis que esta tendencia es tan marcada en España?

En la actual situación de transformación social que estamos viviendo existe un amplio espectro de ciudadanos que no encontramos en la oferta comercial nada que nos represente o dé solución a las necesidades cotidianas que nos van surgiendo. Cansados y aburridos de espacios, equipamientos y objetos estandarizados, construidos en base a la estética y la obsolescencia más que sobre la funcionalidad y la sostenibilidad, se hace cada vez más evidente que, en ciertos ámbitos, los comportamientos se están invirtiendo, y que los ciudadanos decidimos tomar un papel más activo y participar en la construcción y reapropiación de nuestro entorno más cercano. Poder diseñar y construir nuestros propios objetos nos refuerza como ciudadanos, tanto de forma individual como colectiva, y genera comunidades inteligentes que fomentan el intercambio de ideas e incentivan la creatividad y la sabiduría popular para que a través de la práctica no caigan en el olvido.

En concreto, los contenidos de el Recetario están abiertos para que cualquier persona pueda utilizarlos, pero a su vez cualquiera puede contribuir alterando de alguna manera el diseño para hacerlo suyo: utilizando un material recuperado de forma diferente de lo originalmente planteado, modificando las dimensiones o simplemente usando un tipo de unión o acabado distinto. Esto pone de relieve que cualquiera, a través de la práctica y con un poco de maña, puede convertirse en diseñador y hacedor de casi todos los elementos del hábitat doméstico y urbano. (hea)



Entrevista a Fernando García-Dory

Fernando García-Dory (Madrid, 1978), vincula cultura y naturaleza a través de acciones, procesos sociales de larga duración, cooperativas, dibujos o instalaciones, y los relaciona con el paisaje expandido, lo rural, y los deseos y expectativas asociados a los aspectos de identidad, crisis, utopía y cambio social. En 2009 inicia INLAND-Campo Adentro, como plataforma colaborativa y alter-institución en la que disuelve su autoría. Ha mostrado su trabajo a nivel internacional y ha participado en las bienales de Atenas, Lisboa, Estambul, Gwangju y en documenta 13. En 2012 recibió el Premio Leonore Annenberg para el Arte y Cambio Social por Creative Time (Nueva York).

—www.inland.org

¿Qué significado tiene para ti la palabra retorno en relación a las prácticas artísticas actuales?

Ya decía Machado que “solo el necio confunde el valor y el precio”. La forma en que se considere el retorno en el mundo del arte está vinculada a la visión ideológica de la persona que decide sobre esa inversión y la legitimidad que sienta para defenderla, sea comisario/a, director/a de museo o político/a. La clave es saber si hablamos de retorno de cara al benefactor dentro de los criterios de validez del sistema establecido (nuevos ingresos, visibilidad o un mayor prestigio de marca) o si entendemos retorno como un elemento que rige y afianza un nuevo sistema de valores que estamos intentando introducir.

¿Estás resignificando la connotación habitual que tenemos de retorno?

La idea clásica de retorno seguramente venga de la economía, un anglicismo que toma como base *return*, entendido como *pay back* en el sentido del rédito, o el rendimiento de una inversión. Digamos que la lógica subyacente sería que “retorno es igual o mayor a inversión inicial + x”.

Mi interés va más hacia otra interpretación de retorno, un retorno que pueda dar pie a una mayor toma de conciencia en una comunidad, por ejemplo, una reconexión con el lugar donde se habita y la posibilidad de ser agente en él; un empoderamiento, además, de criterios puramente económicos si son necesarios, pero ligados a otras economías políticas de redistribución, sostenibilidad, etcétera.

Eso no significa que el retorno no pueda ser económico y transformador al mismo tiempo. Hablar de un retorno económico no necesariamente conlleva que el proyecto se alinee con las nociones más capitalistas de lógica del beneficio. Como decía, retorno económico para quién y para qué.

Hay una parte del mundo del arte que considera que un proyecto que busque este tipo de retorno que describes es algo más propio de una ONG y tiene un menor valor artístico.

Es una brecha bastante clara y es inevitable tomar partido. Al hacerlo de forma consciente, percibes una especie de conflicto latente o de dialéctica entre modelos de arte. Uno muy ligado al valor formal del arte como objeto de consumo y otro que supone una implicación en el cambio social, que para mí sería el futuro. No debería ser tan solo una u otra visión, sino aunar el valor artístico y socioecológico de una intervención.

Por tanto, aunque el retorno puede tener esa connotación negativa en cuanto que es una palabra proveniente de un vocabulario ajeno o impuesto al medio o práctica artística, si vamos a la raíz del concepto, nos encontramos con la cuestión de la utilidad, de la pertinencia, de la continuidad de una propuesta en la medida en que suscita algo que continúa o tiene un impacto. En ese sentido, yo me adscribo a la escuela de *useful arts* acuñada por Grizedale Arts y retomado luego por la alianza de museos l'Internationale, por diferenciarla en parte del concepto de “arte útil” de Tania Bruguera. En ese caso definíamos, con otros pensadores como Stephen Wright o artistas como Laure Prouvost, Emma Smith o Bedwyr Williams, los límites de ese criterio de utilidad en el arte en un sentido totalmente estricto. El artista del *useful arts* proviene del *arts & crafts* y de corrientes ligadas a la responsabilidad social e histórica del sujeto, del artista o del productor cultural en un contexto dado y su voluntad de transformación y de cambio social. Todo esto forma parte de una genealogía de debate sobre la función del arte en la sociedad contrapuesta a lo que sería el “arte por el arte” mismo. En ese sentido, hablar de retorno puede suscitar resistencias en mí, pero, al mismo tiempo, creo que es necesario e importante que el artista lo incorpore incluso como criterio de calidad de la práctica.

¿Qué sería lo contrario o el antónimo de ese concepto de retorno en este caso?

El antónimo de retorno sería un arte que se libera de toda responsabilidad sobre ese posible impacto en cuanto a procesos sociales, económicos y

políticos. Digamos que, hoy, en la noción de “éxito”, “carrera” del artista, tan vinculado al mercado del arte, prima una función del arte simbólico, visual o estético.

¿Cómo entiendes el concepto aplicado a tu propia práctica?

Creo que en el futuro se considerará el arte que no se haya preocupado por el retorno en su contexto una especie de arte de una época en decadencia. En Campo Adentro siempre trabajamos desde una posición de futuro, en la que el sistema del arte global neoliberal establecido ya en decadencia da lugar a otras formas en las que el artista tendrá que mostrar su validez, tendrá que demostrar su utilidad en un contexto local y social que lo acoja. Siempre he intentado que, en mi quehacer artístico, se produzca esa difracción de los fondos culturales invertidos, dirigida a la transformación de infraestructuras socioeconómicas o ecológicas, porque creo que es fundamental y porque hay mucho dinero flotando en el mundo del arte que tiene que retornar, no en una inversión cualquiera, sino en una inversión dentro de ese paradigma de cambio.

Cuando hablamos de retorno, deberíamos medir ese efecto en el contexto de lo cotidiano o, concretamente, en grupos en situación de vulnerabilidad, que es donde yo creo que el artista ha de desarrollar su labor. Grupos entendidos más allá de lo humano: puede ser una agencia no humana como el suelo, o una variedad vegetal, un acuífero o la barrera de coral.

Como artista me exijo que en mis intervenciones exista también una reflexión crítica más allá de retornos o cuantificaciones ya que, si no, efectivamente haríamos meramente proyectos de desarrollo.

El artista es un privilegiado, un operario de lenguajes simbólicos que ocupa un espacio en lo público, que toma la palabra con su obra en el ágora, que tiene una cuota de atención. En todos esos lugares (físicos y conceptuales), el artista debe ir, debe estar, debe hacer, y su hacer debe retornar o debe dejar huella. Por ello, hay que procurar que el retorno no se genere solo al final, sino durante el desarrollo.

Procesos colaborativos que surgen desde el arte suelen tener benefactores institucionales, sean fundaciones o entidades estatales. Estos operan con una cierta agenda política social que los lleva a financiar este tipo de proyectos. ¿Cómo es comodificado o apaciguado el cuestionamiento del contexto a través de la petición de un retorno social? ¿Lo que antes era activismo, desaparece?

Cuando me he enfrentado al término retorno en procesos de arte desde las corrientes del arte público crítico, o lo que llamo plástica socioecológica, ha sido siempre en diálogo con el ámbito institucional y con una valoración de costes y de un presupuesto de cara a una intervención. Se trata de considerar en qué medida le interesa a la institución apostar por un proceso colaborativo, con todo lo que tiene de incierto y por un trabajo en parte inmaterial, de un fin abierto, no determinado. La institución intenta responder a esa incertidumbre y justificar su apuesta, concretando algo que de otra forma es abstracto. Esta respuesta viene dada de esta manera y tiene relación directa con fondos públicos sujetos a una posterior fiscalización, opinión ciudadana y fluctuación de votos.

Es común que se le pidan resultados al proyecto, un objetivo cumplido. Y eso puede ir en detrimento de la calidad artística del proyecto, incluso llegar a su instrumentalización. Una agenda de cambio se pone al servicio de otra agenda, que es la agenda de la mitigación, del apaciguamiento, de la solución dentro del *statu quo*. En los casos en los que hay una necesidad callada tiene que ser el artista el que detecte esa necesidad, o bien complejizar un problema. El artista constantemente tiene que estar en una situación crítica de mutuo juego dialéctico con el entorno que lo sostiene, la institución, el sistema del arte... Estás dentro, pero estás constantemente intentando volcar esos límites, cuestionarlos, sobrepasarlos.

Hay cierto arte social que no es muy recomendable porque perpetúa el *statu quo*, pero aún así, creo que no podemos permitirnos directamente rechazarlo para volver a una idea de arte ensimismado porque hay que estar en ese espacio de desacuerdo y exigir desde ahí que surjan cosas. Pueden darse también proyectos buenos, aunque sea en el ámbito del encargo o en un marco que *a priori* no parezca tan interesante. Dependerá en última instancia del buen hacer del artista el lograr que la obra tenga valor y retorno real. (hea)



Agentes

Constelaciones, glosarios y funciones

Es Baluard

Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma

Nekane Aramburu

Eva Cifre

Sebastià Mascaró

Irene Amengual

Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma apuesta por consolidar un modelo de trabajo colaborativo y abierto que fomenta la transversalidad y horizontalidad desde los proyectos impulsados por sus diferentes áreas. Con esta filosofía se busca implicar a los distintos sectores de la ciudadanía en el ámbito local, además de activar una red de colaboradores a nivel nacional e internacional.

El museo hoy, más allá de su marco arquitectónico, ha visto su rol y sus funciones sometidas a un replanteamiento que ha sacudido las mismas bases que tradicionalmente lo han sustentado. En otro orden de cosas, aparecen rápidamente nuevas exigencias en la gestión de la cultura, sobre todo en el posicionamiento y la responsabilidad social vinculadas a nuevas prácticas culturales, cuyas acciones políticas e intelectuales están comprometidas con su contexto más próximo. Esta reflexión viene a resumir aquello que se desarrolla en Es Baluard, un museo en el que estamos permanentemente analizando y experimentando la fusión de roles en la participación ciudadana, los artistas, la institución, los comisarios, los gestores y los educadores.

Nos encontramos ante un cambio en las políticas culturales en la línea del llamado “giro educativo”, que busca generar nuevas formas de institucionalidad. Este fenómeno surgió como respuesta al clima neoliberal vigente y a la consecuente homogeneización y privatización de la educación, y apuesta por entender las instituciones culturales como espacios con gran potencial para la exploración de alternativas educativas emancipadoras¹. Nadie obvia ya que los equipamientos culturales actuales que quieran ser socialmente relevantes deben establecer lazos con el contexto local y desarrollar iniciativas con distintos agentes, colectivos y comunidades, que respondan a su agenda e intereses. Esto conlleva, inevitablemente, la adopción de una institucionalidad reflexiva y crítica por parte de los museos y centros de arte².

Teniendo en cuenta estas consideraciones, se ha implementado en el equipo de Es Baluard una estructura basada en la transversalidad con el fin de llevar a cabo proyectos de carácter cultural orientados a la generación conjunta de conocimiento para y con la ciudadanía, mediante metodologías abiertas y permeables. Por ello, una de nuestras tareas fundamentales es analizar y ensayar diferentes formas y estrategias de interlocución y trabajo conjunto, que trasciendan la idea del *consumo cultural* y que se muevan en un espectro que va desde la participación hasta la colaboración.

1. Daniel Sherman e Irit Rogoff (eds.), *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles (Media & Society)*, Routledge, Londres, 1994.

2. Carmen Mörsch, “At a Crossroads of Four Discourses; documenta 12 Gallery Education in between Affirmation, Reproduction, Deconstruction, and Transformation”, en Carmen Mörsch *et al.* (eds.), *documenta 12 Education*, Diaphanes, Zürich-Berlín, 2009, pp. 9-31.



Mujeres valientes, Es Baluard, Palma de Mallorca, 2015. Proyecto con un grupo de mujeres en riesgo de exclusión social con la participación de la artista Virginia Villaplana

La diferencia entre “participación” y “colaboración” estriba en el grado de agencia e implicación de los involucrados; la colaboración supone tener en cuenta cuestiones como el trabajo con la diferencia (agenda, intereses, necesidades, capitales), así como las metodologías y las relaciones de poder que intervienen en los procesos llevados a cabo. En cambio, en la participación no se da una reflexión sobre las cuestiones planteadas dentro de la colaboración, y se generan mecanismos de inclusión/exclusión mucho más cerrados que en la colaboración, los cuales determinan qué agentes pueden o no participar, delimitando unidireccionalmente la participación, así como el modo de la misma³. Así pues, el museo no solo se involucra con los agentes culturales habituales (tales como artistas, comisarios, gestores y educadores), sino también con activistas, colectivos, comunidades o ciudadanos en general.

Otra de las principales líneas del museo ha sido el desarrollo de proyectos artísticos y expositivos a largo plazo y con distintos colectivos y comunidades sobre temas emergentes o relevantes para ellos. Los proyectos proceden del contexto social, que reclama la resolución de un conflicto determinado, pero también de agentes artísticos o de la institución. Tal y como describe

3. Aquí seguimos a Javier Rodrigo en la definición de los términos “participación” y “colaboración”, que a su vez se basa en la distinción establecida por Aida Sánchez de Serdio en las I Jornadas de Producción Cultural Crítica en la Práctica Artística y Educativa que tuvieron lugar en 2010 en el MUSAC. Javier Rodrigo, *Políticas de colaboración y prácticas culturales: redimensionar el trabajo del arte colaborativo y las pedagogías*, disponible en <www.app.box.com/s/zpg13euxvgle7xe05gt>.

Marcelo Expósito en su entrevista a Manuel Borja-Villel, este tipo de proyectos pueden ser un viaje de ida desde la institución, como en el caso de la Fundació Tàpies con el proyecto de Craigie Horsfield, *La ciutat de la gent* (1996)⁴. O pueden ser un viaje de vuelta, cuando es la demanda social la que inicia los procesos, como en el caso de El Cabanyal en Valencia o como las acciones vecinales llevadas a cabo por Juan Aizpitarte e Ibai Hernandorena con el proyecto Éxodo en el barrio Saint-Nicolas de Burdeos.

Cartografiem-nos (2006-2014) fue una de las primeras experiencias en prácticas colaborativas iniciada, por el equipo educativo de Es Baluard, un proyecto a largo plazo dirigido a centros escolares y sus barrios colindantes con los que se trabajaba a partir de las prácticas artísticas contemporáneas y en el que se implicaba a un gran número de agentes sociales (asociaciones de vecinos, de ancianos, comerciantes, etcétera). El proyecto se compuso de distintas fases: un tiempo para la investigación-escucha, otro para consensuar objetivos, otro para la producción/acción y otro para la visibilización pública. A lo largo de los años el equipo educativo ha seguido este mismo esquema en proyectos con otros colectivos, como asociaciones de vecinos y otras entidades barriales, pacientes con VIH, mujeres inmigrantes, personas mayores, etcétera. Esta práctica ha llevado al museo a colaborar con un amplio abanico de profesionales no vinculados a la cultura, como trabajadores sociales, terapeutas, cuidadores, psiquiatras, psicólogos y otros profesionales del ámbito sanitario.

Lisa Roberts sostiene que las buenas prácticas de mediación son aquellas que se fundamentan en el diálogo, que cuidan los procesos más que preocuparse por resultados y que no tienen autoría sino que, en tanto que procesos colectivos, se constituyen por múltiples agentes con distintas perspectivas⁵. Como remarca Javier Rodrigo, la educación se entendería como un espacio de investigación colectiva, “basándonos en procesos de largo recorrido mediante conversaciones culturales complejas (...) para generar múltiples canales de conversación, negociación y traducción entre agentes sociales como nodos”⁶.

4. “[*La ciutat de la gent* fue] (...) el resultado de un largo proceso de colaboración entre a) la institución museográfica; b) intelectuales y profesionales críticos con el modelo de modernización urbana impulsado desde los años 80 por el alcalde Pasqual Maragall y c) ciudadanos vinculados a las luchas vecinales originadas en los últimos años del franquismo y en la Transición”. Marcelo Expósito, *Conversaciones con Manuel Borja-Villel*, Turpial, Madrid, 2015, p. 23.

5. Lisa Roberts, “Changing practices of interpretation”, en Gail Anderson, *Reinventing the museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Altamira Press, Walnut Creek y Lanham, 2004, pp. 222-232.

6. Javier Rodrigo, “De las políticas de acceso a las políticas en red: experiencias de mediación crítica y trabajo en red en museos”, en *Revista Museos, Subdirección Nacional de Museos*, Chile, 31, 2012, pp. 74-85 (79).

Esta reflexión compartida genera otro tipo de relatos y ensaya otras posibles relaciones dentro del espacio institucional. Sin embargo, existen retos intrínsecos en los proyectos colaborativos impulsados por instituciones culturales y en los que intervienen múltiples agentes en los cuales reside, precisamente, su mayor riqueza y potencial reflexivo. Estos retos son parte constitutiva de este tipo de procesos⁷ y es necesario tenerlos en cuenta tanto a la hora de desarrollar el trabajo colaborativo como de representarlo y hacerlo visible⁸.

Uno de los principales motivos de tensiones en este tipo de proyectos es la discusión sobre el rol a desempeñar por los artistas y cuál debe ser su posicionamiento respecto a los demás agentes implicados. Estas fricciones representan uno de los escollos recurrentes en la colaboración entre ambas partes. La dificultad imbricada en trabajar desde posiciones diferentes pero de manera horizontal no solo apela a la relación artista-educador, sino que impregna todo el tejido de relaciones que configuran el entramado de los proyectos. Para trabajar este posible punto de conflicto es esencial la figura del mediador, que sin ocupar una centralidad que desplace a los grupos implicados, vela para no interponer los intereses y el punto de vista de las instituciones culturales y de los artistas a los de los colectivos y comunidades con quienes se trabaja.

Muchas veces es también la institución misma la que ensalza el papel del artista. Frecuentemente se los reclama como *outsiders*, capaces de hacer propuestas rompedoras y al margen de las dinámicas y del sentido común de las instituciones o las comunidades con las que se las invita a trabajar. Y se considera que precisamente en este valor diferencial reside el mayor beneficio de incorporar artistas a estos proyectos. En esta misma línea se inscribe una visión despolitizada del arte comunitario, según la cual la creatividad de los artistas puede sanar los problemas sociales⁹. Subyace a estos puntos de vista

7. “[...] El arte colaborativo crítico permite aflorar todo tipo de relaciones entre los diversos agentes implicados. En definitiva, la política relacional significa hacer problemático el cruce entre la ética y la estética que los proyectos artísticos colaborativos reclaman”. Aida Sánchez de Serdio, *La política relacional en las prácticas artísticas colaborativas. Cooperación y conflicto en el desarrollo de un proyecto de vídeo comunitario*, tesis doctoral, Facultad de Belles Arts, Universitat de Barcelona, 2007, p.13, disponible en <www.aidasanchezdeserdio.wordpress.com>.

8. La llamada a reflexionar críticamente sobre el trabajo colaborativo impulsado por las instituciones culturales en España está poco a poco dando sus frutos, como también demuestra la tesis doctoral de Fermín Soria Ibarra, *El giro educativo y su relación con las políticas institucionales de tres museos y centros de arte del contexto español*, que ha sido presentada recientemente en la Universitat de Barcelona.

9. En general, las acusaciones se centran en que los proyectos de este tipo se limitan a celebrar aspectos positivos de las comunidades con que trabajan, a exaltar valores moralmente correctos —la paz, la convivencia, la diversidad, etcétera—, dejando intactos los problemas y contradicciones de las situaciones tratadas. En este sentido, lo social tendría como efecto la eliminación de lo político. Aida Sánchez de Serdio, “Arte y educación: diálogos y antagonismos”, en *Revista Iberoamericana de Educación*, 52, 2010, pp.43-60 (50).



La Mer au Milieu des Terres // Mare Medi Terraneum, Es Baluard, Palma de Mallorca, 2015. Proyecto con un grupo de mujeres del barrio de Son Gotleu en relación a la exposición del mismo título

una visión romantizada del artista como creador, que provoca a menudo que este tipo de encargos desemboquen en proyectos participativos pero no colaborativos.

Las relaciones de poder entre los distintos implicados en los proyectos se hacen tangibles no solo a través de los intereses de los implicados y de las fricciones que de aquí puedan surgir. Tienen que ver también con quiénes manejan el capital simbólico de la iniciativa y cómo se gestiona la representación del proceso y la visibilización de los participantes. En Es Baluard se busca por tanto colaborar con artistas que no se posicionen como *outsiders* o creadores excepcionales, sino como colaboradores partícipes. El museo incorpora artistas a proyectos conjuntos, esperando que ellos puedan contribuir desde su proceso creativo a la experiencia pedagógica común, una experiencia orientada a las transformaciones sociales y políticas desde la cultura.

Este trabajo en red y horizontal con colectivos y comunidades rebasa los límites habituales del museo, incluso pudiendo deconstruir sus discursos. El giro educativo requiere que las instituciones se flexibilicen en lo que respecta a tiempos, espacios y ritmos, porque solo con una comunidad implicada con la cultura y constituida por una ciudadanía activa de interlocutores y partícipes será posible la construcción de modelos culturales para la sociedad del presente.

Puntos de fuga

Javier Montero

Javier Montero es dramaturgo, director de artes escénicas, artista visual y escritor. En los últimos años ha dirigido y desarrollado numerosos proyectos de colectivización de herramientas, dinámicas y metodologías de producción artística. En 2017 estrenó en Madrid la obra escénica *La colonia de vacaciones*. Y entre sus proyectos colectivos más recientes están *Aventuras teatrales* (Galería Travesía Cuatro, Madrid), junto a la coreógrafa Marisa Lull, el laboratorio de investigación y creación *La creatividad como espacio de conflicto* (Museo Reina Sofía, Madrid) y *La máquina del tiempo* (Intermediæ, hablarenarte).

I

Los proyectos de producción artística que colectivizan metodologías, herramientas, procesos, cuidados, saberes, prácticas y secretos han adquirido un especial protagonismo. Entre otras cosas, suponen un interesante desafío a las jerarquías tradicionales de producción artística y cultural desde múltiples ángulos, estimulan la creación de comunidades que operan de manera autónoma y pueden constituirse en un punto de fuga, un nuevo sindicalismo social, que desafíe la precariedad.

Vamos a comenzar con un breve viaje en el tiempo. Nos interesa trazar una cierta genealogía. Al final de los 70, la experimentación política y contracultural, llevada a cabo de manera colectiva con el objetivo de alcanzar la emancipación del *fordismo* y de la subjetividad disciplinaria, era ya bastante difícil de distinguir de su absorción en un nuevo régimen. Las estrategias de subjetivación, de relación con el otro y de la producción cultural habían tomado una importancia esencial. Muchos de los precursores de las transformaciones de décadas anteriores se habían convertido en los protagonistas de un mundo fabricado por y para un capitalismo de nuevo estilo.

Las condiciones de vida y trabajo actuales nos remiten a la genealogía de los movimientos contraculturales desde la década de los 60. En el contexto del feminismo, el ecologismo, la izquierda radical, las luchas barriales y los movimientos autónomos, las prácticas disidentes de formas de vida alternativa y los deseos de cuerpos y relaciones diferentes, se buscaba alejarse de las condiciones de trabajo habituales en esos momentos y de sus medidas disciplinarias. La aceptación voluntaria de condiciones de empleo precarias respondía generalmente a la necesidad de superar la moderna división patriarcal entre reproducción y trabajo asalariado.

En los últimos años, sin embargo, son precisamente estas condiciones alternativas de vida y de trabajo las que han llegado a ser cada vez más

utilizables económicamente como posibilidades de negocio, porque favorecen la flexibilización del mercado laboral exigida por los poderes financieros. De este modo, las prácticas y discursos de los movimientos sociales, políticos y culturales de las últimas décadas, además de ser disidentes y antagonistas contra la normalización, son, en parte, absorbidos por el imaginario neoliberal de gobernabilidad¹. Se trata de un profundo proceso de comodificación y cooptación de la potencialidad cultural y artística. En *Una breve historia del capitalismo*, el filósofo norteamericano David Harvey habla abiertamente de cómo el capitalismo tardío despliega la cultura para comercializar las formas de resistencia y creatividad, para robarles su potencial revolucionario².

II

Continúo con la digresión sobre la comodificación/precarización de la producción cultural y artística. En su ensayo *Unpredictable Outcomes / Unpredictable Outcasts*, la investigadora Marion von Osten sostiene que la figura del artista personifica la exitosa combinación de una diversidad ilimitada de ideas, creatividad a la carta y sofisticado *automarketing*, que es lo que hoy en día se le exige a cualquier persona que se precie en el mercado de trabajo. El artista parece ser el protagonista en esta nueva manera de entender la relación entre el trabajo y la vida, y, lo que es más importante en nuestro contexto, el mediador entre audiencias más amplias³.

Esta mistificación de la figura del artista, cuyo modo de trabajo está basado en la autoresponsabilidad, la creatividad y la espontaneidad, es, como sabemos, la que alimenta la narrativa del discurso sobre el trabajo. Desde la década pasada, en los programas sobre política de empleo en países como Holanda, Alemania y Gran Bretaña, que luego han sido adoptados en muchos otros países, el apoyo al parado depende de su capacidad de ser creativo, emprendedor y autónomo, en su disposición a conjugar de manera productiva el tiempo de trabajo y el de la vida⁴.

1. Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude*, Semiotext(e)/Foreign Agents, Nueva York, 2004, p. 101.

2. David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism*, London, Oxford University Press, Londres, 2005.

3. Marion von Osten, *Unpredictable Outcomes / Unpredictable Outcasts*, ponencia en el marco de la conferencia *MyCreativity* en Amsterdam, noviembre, 2006. <eipecp.net/transversal/0207/vonosten/en>

4. Ver Claire Bishop, *Participation*, Whitechapel y The MIT Press, Londres y Cambridge, 2006. Y ver Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory art and the politics of the spectatorship*, Verso, Londres, 2012, p. 14. “El norte de Europa ha transformado el discurso de los 60 sobre participación, creatividad y comunidad; estos términos han dejado de tener una fuerza subversiva y antiautoritaria, sino que se han convertido en las claves de las políticas económicas post-industriales.” [Traducción del autor].

III

Aterrizamos en el aquí y ahora para ver cómo toman cuerpo estas transformaciones en la producción de subjetividades. Creo que era Mao Tse-Tung quien decía que “nuestro campo de batalla es el imaginario de las clases medias.” Aunque sea brevemente, es interesante destacar cómo el arte y la cultura contemporánea española se construyen como imaginarios de clase y de género, desarrollados por agentes que generalmente pertenecen a estratos sociales muy determinados. Resulta endémica su tradicional falta de sensibilidad ante los conflictos sociales y políticos, o ante la extrema precarización de las condiciones, materiales e inmateriales, de la producción.

En este contexto, es un hecho sintomático que la figura del artista se haya convertido en el modelo de precarización. El neoliberalismo busca la máxima flexibilización para que el trabajo sea barato y fácilmente explotable. El llamado trabajo autónomo sigue una serie de parámetros de empobrecimiento: la búsqueda de ocupaciones temporales sin derecho a baja médica, a cobrar paro o vacaciones pagadas; la ausencia de protección ante despidos improcedentes; la carencia de una mínima protección social. La línea divisoria ente el tiempo laborable y la vida se desvanece. Hay una acumulación de conocimientos durante las horas no pagadas que no es remunerada, pero que se exige de manera natural. La comunicación permanente en las redes es vital para poder sobrevivir... Pero estos parámetros se mantienen invisibilizados bajo el manto de la creatividad en el imaginario neoliberal de gobernabilidad. El arte es un interesante campo de pruebas y experimentación de subjetividades para el capitalismo, en él se generan desde modelos de precarización a múltiples procesos mercantiles especulativos.

No vamos a extendernos mucho con esto, pero desde su consolidación, la cultura del régimen de la transición se ha caracterizado por la ausencia de capacidad crítica, la asunción de los marcos conceptuales e institucionales y la falta de compromiso político y social. A medida que el neoliberalismo se ha consolidado como el ADN biopolítico del sistema, los espacios de producción artística y cultural han sido atravesados, parcelados, territorializados por fórmulas de mediación, que suponen la introducción de la lógica del mercado, así como de dispositivos de control.



La máquina del tiempo, Intermediæ, Madrid, 2015. Proyecto de creación colectiva con personas mayores, buscando la colectivización de los procesos de producción artística, dirigido por Javier Montero y producido por hablarenarte. Foto: Javier Montero

Una de las funciones de la cultura oficial, como comenta David Harvey, es la invisibilización de los procesos de precarización de las personas, las comunidades y los colectivos⁵. En este sentido, es interesante destacar cómo en las últimas décadas el sistema político español ha aplicado las políticas neoliberales en el espacio del arte y la cultura con una intensidad y un sesgo particulares. Obsesionado con la estabilidad y con estabilizar, ha estructurado este territorio como un espacio mediado, normatizado, regulado, instrumentalizado, homogeneizado. De hecho, ha utilizado todos los medios a su alcance para tratar de establecer una cultura hegemónica con el objetivo de producir subjetividades dóciles, despolitizadas, altamente consumistas. Y se las prometía felices hasta que estalló el 15M, con sus prácticas de colectivización de los procesos de construcción social, sus lógicas de desbordamiento y el desarrollo del pensamiento como acción. El *pensamiento como acción*...

El uso que el sistema hace de la mediación es un problema clave en el terreno del arte y la cultura. La ha convertido en la fórmula para introducir y consolidar la lógica mercantil neoliberal y la consiguiente precarización de las condiciones de producción. En este contexto, la institucionalización de las prácticas colaborativas puede traer consigo su cooptación, despolitización, limitación de potencia estética y pérdida de la capacidad tanto de desbordamiento de los marcos conceptuales e institucionales como de generación de conflictos. Las fórmulas de mediación se han desarrollado para controlar y domesticar el potencial subversivo, transgresor o sencillamente crítico de la creación cultural y artística colectiva, así como la institucionalización jerárquica de sus prácticas.

No hablamos solo de cooptación y comodificación, el proceso que estamos viendo va algo más lejos. Se trata de un conflicto de construcción de subjetividades o, para ser más precisas, vivimos en conflicto con la subjetivación capitalista que nos atraviesa.

IV

A la hora de hablar de proyectos colaborativos en los que se colectivizan las herramientas de producción, partimos de la idea de que las relaciones

intersubjetivas no son únicamente un fin en sí mismas; sino que permiten explorar terrenos tan complejos como la naturaleza de los procesos pedagógicos, el papel de los afectos, la labor que juegan los sistemas de representación cultural y las instituciones, los protocolos de comportamiento, la construcción de los géneros, la implicación política y las potencialidades de las micropolíticas, las desigualdades y el sistema de clases, el narcisismo, el concepto de valor. Y hablamos, claro, de precarización.

Un punto de fuga particularmente interesante para salir del laberinto y luchar contra las dinámicas precarizadoras es la reinención de fórmulas sindicales. Y en este proceso juegan un papel esencial los procesos de colectivización de prácticas, herramientas, cuidados, saberes, metodologías, mediaciones. De aquí la importancia de que estos no sean cooptados, despolitizados, institucionalizados.

Necesitamos reinventar fórmulas del sindicalismo social para poder encarar el profundo deterioro de las condiciones de vida de la producción cultural, cuestionar a fondo la figura y posición jerárquicas que ocupa la institución y el representante institucional y producir nuevas realidades. Necesitamos fórmulas sindicales abiertas que sean capaces de provocar conflicto, que superen dicotomías y que articulen conocimiento. Fórmulas de sindicalismo social que tracen redes transversales con proyectos políticos antagonistas y con la multitud de fenómenos culturales vivos, hayan sido o no reconocidos como tales. Hablamos, en suma, de la construcción del sindicato de las productoras culturales precarizadas, que desarrolla el *pensamiento como acción* en una lógica de desbordamiento del marco institucional, económico y artístico.

Es necesario reinventar el dispositivo sindical para alterar las condiciones, materiales e inmateriales, de producción cultural y artística. Y los procesos de colectivización de herramientas, metodologías, prácticas y proyectos son parte esencial de ese nuevo sindicalismo social, reticular y autónomo que combata el proceso de precarización que sufrimos y produzca nuevas realidades.

Uf.

Entrevista a Núria Güell

Las operaciones artísticas de Núria Güell (Vidrerres, 1981) se funden con los límites de su vida personal para desarrollar tácticas disruptivas con capacidad para subvertir las relaciones de poder impuestas. El objetivo declarado de todos sus trabajos es poner siempre a prueba las identificaciones asumidas y los roles establecidos por los agentes intervinientes en nuestro entorno social, político y real. Pretende dar visibilidad a los abusos perpetuados desde la legalidad y la moralidad hegemónica, abordando sus límites. Para ello, se sirve del coqueteo con los poderes establecidos y de los privilegios del mundo del arte, así como los otorgados socialmente, además de la complicidad con diferentes aliados.

—www.nuriaguell.net

Tus proyectos artísticos requieren, en mayor o menor grado, entablar una relación con un gran número de agentes heterogéneos: afectados, ciudadanos de a pie, instituciones artísticas y entidades administrativas. ¿Hasta qué punto el trabajo con todos ellos forma parte de tus proyectos artísticos?

Sí, todos mis proyectos dependen y se construyen con (y a través) de los otros, como la propia vida. Precisamente el trabajo con los diferentes colaboradores, el establecimiento de relaciones personales y, en muchas ocasiones, los vínculos emocionales, son la esencia y la base de todos ellos. Siempre digo que trabajo con mi vida como medio. Así como los escultores requieren un espacio físico en el que apuntalar la escultura y los pintores precisan de una superficie sobre la que pintar, yo necesito mi cuerpo (físico, emocional y legal), mi tiempo y las relaciones con los demás para llevar a cabo mi trabajo.

¿Se podría decir que colaboración y gestión son dos de tus “técnicas” artísticas?

Yo no hablaría de “técnicas” en mi caso. Una de las metodologías que más utilizo en mis obras consiste en crear *contradispositivos* para la escucha de la singularidad del otro. Entonces, teniendo en cuenta esto y que mi medio son las relaciones con los demás, si queremos hablar de técnica, lo que más se acercaría es el diálogo, el diálogo como técnica para desarrollar el trabajo: la escucha y la palabra. Y aquí sí que entrarían la colaboración, la gestión y otros muchos factores, diferentes en cada caso y, muchas veces, imprevisibles.

¿Cómo definirías el rol de los diferentes agentes en tus proyectos artísticos? ¿Son un medio para conseguir un determinado fin o la finalidad de tus proyectos consiste más bien en los procesos de trabajo con ellos?

Todo se mezcla. No diferencio entre el fin de la obra y del proceso de producción. Con mi trabajo busco generar momentos de interrogación ética,

momentos de suspensión de valores y de sentido, momentos en que valores establecidos se vacían de contenido, pierden su poder y quedan a la espera, provocando extrañeza y facilitando distancia crítica. Estos valores en suspensión no afectan solo al supuesto público, sino también a mis colaboradores y a mí misma.

El rol de los diferentes agentes es bastante variado, aunque lo podría resumir en dos categorías: los colaboradores cómplices y los colaboradores involuntarios. Con cómplices me refiero a colaboradores que deben ser conscientes del punto de partida del proyecto, de las premisas que ponen en duda los valores en cuestión, lo cual está relacionado con mi posicionamiento político. Con este tipo de proyectos en los que el nivel de implicación personal es tan alto, me parece un punto indispensable para que se desarrollen con fluidez y para mantener una pulcritud ética. Por ejemplo, era imprescindible que María, la refugiada política que se ofrecía para jugar al escondite con la población sueca (*Demasiada melanina*, 2013), tuviese muy claro y compartiese lo que queríamos provocar en el público al que ella interpelaba. También son cómplices las abogadas y los abogados que me ayudan en los proyectos. Y normalmente además exijo complicidad a las instituciones artísticas que me invitan a trabajar con ellas, como se evidencia en *La feria de las flores* un proyecto que he realizado en Medellín entre 2015 y 2016.

Con colaboradores involuntarios aludo sobre todo a las instituciones gubernamentales y al personal que trabaja en sus servicios burocráticos. Ellos muchas veces participan en mis proyectos sin ser conscientes de ello. Han decidido dedicarse a cierto trabajo del que yo hago uso como ciudadana. Pero, como he dicho anteriormente, al usar mi propia vida como medio de creación no solo me atienden como ciudadana, sino que a la vez estos servicios pasan a formar parte de un proyecto artístico. Ellos hacen su trabajo y yo hago el mío. Un buen ejemplo de esto sería el proyecto *Apátrida por voluntad propia*, que está en proceso desde 2014.

Y, finalmente, este último apartado también incluiría a actores que yo no tenía premeditado vincular al proyecto. Me explico: como trabajo con la confrontación con lo real, incluyo en la obra todo lo que esa confrontación suscita, porque todo lo que se deriva de la premisa inicial es valioso

para mi trabajo. Eso hace que aparezcan colaboradores involuntarios, imprevistos, etcétera. Por ejemplo, en *Ideologías oscilatorias*, Levi Orta y yo consideramos que la alcaldesa de Figueres que nos censuró la obra es una colaboradora involuntaria del proyecto y le agradecemos su aportación, porque le dio un nuevo significado, haciéndolo más interesante y pertinente. Lo mismo pasa con los cientos de comentarios que los lectores escriben en las noticias publicadas sobre los proyectos. Para mí eso sigue formando parte de la obra, en una nueva fase.

¿Cuál es tu experiencia al trabajar con organizaciones culturales en tus proyectos? ¿En qué aspectos de tu trabajo con ellos encuentras margen de mejora?

En muchos de mis proyectos utilizo los privilegios adquiridos socialmente por mi condición de ciudadana española, blanca y artista. Hago uso de ellos, pero también asumo riesgos porque intento exprimirlos, llevarlos al límite y, cuando alguien hace algo así se vuelve vulnerable y el uso de esos privilegios puede volverse en contra. Después de darle varias vueltas hubo un día que decidí exigir lo mismo a las instituciones que me proponen trabajar con ellas, ya que disfrutaban de muchos más privilegios de los que yo puedo tener. Demasiadas veces las instituciones quieren exponer trabajos implicados políticamente pero ellos no quieren implicarse, justificándose con una supuesta necesidad de neutralidad política. No estoy de acuerdo con esta premisa: si ponemos el cuerpo, lo ponemos todos, y más aún cuando hablamos de instituciones responsables de producir, gestionar y difundir la cultura. No posicionarse me parece una opción poco ética.

El margen de mejora, más allá de las condiciones de producción y del respeto de los derechos del artista como trabajador, está en la implicación y el compromiso. Espero de ellas un compromiso equivalente al mío. En términos de relación personal busco complicidad, para poder generar la confianza necesaria y así retroalimentarnos y aprender mutuamente durante el proceso. Lo que más valoro del trabajo con los colaboradores, es que me hagan ir más allá de mis propios límites. Aunque la principal dificultad la encuentro cuando anteponen lo políticamente correcto o sus intereses personales a la honestidad *con lo real*, que, según mis intereses artísticos, es lo primordial. (hea)



Do you want
to play “hide
and seek”
with a political
refugee?

You can play “hide and seek” with a political refugee. Cover your eyes and count up to 20 while she will hide to avoid being found. The game ends when the other was discovered. She is a former policeman, who has been hiding from the police.

Offside. Too much melanin is a project by Núria Güell

GIBCA
GIBCA International Bureau
for Contemporary Art



Núria Güell, *Apátrida por voluntad propia*, 2015–2016

Entrevista a María Ruido

María Ruido (Ourense, 1967) es artista, investigadora y docente. Desde 1998 desarrolla proyectos interdisciplinarios sobre la construcción social del cuerpo y de la identidad, los imaginarios del trabajo en el capitalismo posfordista y la construcción de la memoria y sus relaciones con las formas narrativas de la historia. María Ruido implica a diferentes colectivos, asociaciones y personas para configurar la representación de imágenes que responden a cuestiones sociales y políticas. Para ello se sirve de distintos agentes que pasan, de algún modo, a formar parte de su obra, de sus procesos de investigación y del resultado final de esta.

—www.workandwords.net

¿Es importante en tu trabajo la autodefinición como agente artístico? Para poder conseguir los objetivos de tus proyectos, ¿sueles actuar cumpliendo un papel de artista o prefieres abandonarlo?

En mi trabajo me alejo del papel de artista para utilizar diferentes metodologías, empleando procedimientos que están más cerca de la investigación, pero también de la antropología, de la etnografía o de la autoetnografía. Me interesa mucho este último concepto, ya que utilizo procesos de ensayo cercanos a la documentación. Esto implica salirme bastante del papel de artista, aunque tampoco me siento especialmente reconocida en ese rol. En ocasiones, cuando se trabaja con colectivos, el artista puede llegar a adquirir un poder casi chamánico, entendiendo su papel como el de alguien que da voz a un determinado grupo y, en cierto sentido, soluciona sus problemas. Eso me parece una gran mentira y una utilización de las personas.

Tu obra se podría describir como socialmente comprometida. ¿Qué relevancia adquieren las instituciones culturales y la galería en tu trabajo?

Mi obra tiene un carácter social. Entiendo las representaciones como un territorio de lo político y, por extensión, de lo social. En ese sentido, cuando trabajamos con estos agentes, creo que hay que ser muy consciente de que estamos interviniendo en una institución con unas reglas muy concretas. Trabajar en el contexto de las instituciones públicas puede tener una relevancia y poner en el tablero una serie de cuestiones sociales o políticas. No podemos olvidar que formamos parte de las instituciones, podemos estar más al margen o en la centralidad, pero siempre estamos, aunque sea para demolerlas o para criticarlas.

Mi relación con las instituciones artísticas normalmente es de incomodidad, como la que tengo con la universidad en mi rol de profesora.

Sin embargo, creo que es importante estar dentro y estar presente, especialmente en los organismos públicos, y así poder analizar los límites de la institución. Esto en ocasiones me ha llevado a relaciones tensas e incómodas, y otras veces todo ha ido de una forma más o menos fluida. Ha habido de todo.

Muchas de tus obras hacen partícipes a colectivos para denunciar determinadas cuestiones sociales. ¿Hasta qué punto estos agentes sociales adquieren un rol determinado en tu proceso artístico?

Aquí diferenciaría entre lo colectivo y lo colaborativo. He trabajado en colectivo con otros artistas y agentes sociales, y el tipo de prácticas que se desarrollan es diferente a cuando uno se plantea proyectos como los que hago, donde, inevitablemente, se trabaja con las experiencias vitales de las personas.

Creo que debemos ser muy conscientes de hasta dónde puede llegar un proceso artístico y cuáles son sus límites. Me interesa un trabajo donde la práctica artística sea un agente de carácter social, pero también he de añadir que soy muy realista sobre las posibilidades de la agencia del arte para interferir y cambiar las realidades. Estas se transforman con el cuerpo en la calle y, en otros contextos, de otras instituciones.

Cuando se habla con una asociación de memoria histórica, con un colectivo que trabaja con inmigrantes o con mujeres, no se le puede vender que tu trabajo va a cambiar su vida. Si decido hacer una película con un colectivo, por ejemplo un seguimiento de una huelga, tengo que contar con que los tiempos de negociación de los agentes implicados y los plazos de mi obra en ocasiones no se ajustan. Aunque quiera mantener un contacto continuo, tengo que tomar decisiones y, al final, es mi nombre el que figura. Esto, además, puede llevar a que un trabajo se convierta en un fetiche y, muchas veces, en un objeto que no sale del museo y que retroalimenta la idea de que los espacios del arte se ocupan de estas cuestiones. Esto me preocupa bastante, porque puede convertirse en un efecto rebote.

¿Cómo valoras la parte procesual y de colaboración con colectivos en relación al resultado final de tu trabajo como obra y objeto artístico?

El proceso es lo más importante del trabajo, sobre todo la parte de investigación, las entrevistas y la edición. Esta parte es la que más me interesa. El convertir el material de estudio en una experiencia estética —trabajo en el mundo del arte, pero no soy periodista, ni politóloga, ni antropóloga, aunque utilice metodologías de esas disciplinas— y el proceso de negociación con los agentes implicados en la obra son partes fundamentales.

El resultado final es bastante variable, unas veces ha sido una decepción total para las personas que han formado parte del proceso y otras no. En mi trabajo prefiero ser honesta y, al hacer partícipe a un grupo de personas, me gusta transmitirles que realizo la edición final, el *final cut* en el sentido real y simbólico.

Puede que piensen que les voy a entregar una especie de panfleto que les va a servir para sus mítines. En este sentido, hay una dicotomía entre algo que es útil políticamente a una asociación y algo que está más relacionado con la parte de investigación formal de un trabajo artístico. Y ahí, en esa contradicción entre la forma y el fondo, se pueden producir fricciones. Esto provoca que muchas veces el resultado final no sea bien recibido, pero hay que asumir esa responsabilidad y, de alguna manera, no generar la expectativa de que uno va a hacer un vídeo de campaña de una causa determinada. (A.G.A)



María Ruido, *Ficciones anfibias*, vídeo HD, 2005
María Ruido, *Plan Rosebud 1*, vídeo HD/16 mm, 2008

María Ruido, *Plan Rosebud 2*, vídeo HD/16 mm, 2008

Glosario imposible

Institución

Instituciones e institucionalidad más allá de las ruinas del museo

Jesús Carrillo

Jesús Carrillo Castillo (Madrid, 1966), es Doctor en Historia por la Universidad de Cambridge y profesor titular de Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad Autónoma de Madrid. Su investigación se centra en analizar el rol de las instituciones culturales contemporáneas en la configuración del espacio urbano. Desde su posición en la gestión pública ha puesto en marcha programas de nueva institucionalidad, basados en los principios de apertura, transparencia, corresponsabilidad y retorno social. Tanto su docencia y como su gestión institucional han venido marcadas por un posicionamiento feminista y anticolonial. Participa activamente en proyectos internacionales en Europa y Latinoamérica orientados a repensar el rol de la cultura en las sociedades contemporáneas.

El debate acerca de la institución ha adquirido desde comienzos de la pasada década una inesperada vigencia. Podría interpretarse como otra vuelta de tuerca de la crítica institucional del arte de los años 70 y 80 si no fuera porque proviene de espacios y planteamientos externos al campo artístico, aunque en este haya adquirido cierta especificidad y carta de naturaleza. La institución no es invocada desde aquella obsesión que la convirtió en objeto de pertinaz análisis y crítica, alimentando su narcisismo; ni tampoco es señalada como el enemigo a batir en el camino de la emancipación, como hiciera el antagonismo clásico. El debate sobre la institución ha vuelto a modo de desafío urgente para la imaginación política y de horizonte necesario para la acción colectiva en un momento de extrema vulnerabilidad social y de acelerada deslegitimación de los dispositivos políticos del sistema. El arte se ve implicado en esta urgencia por su relación dialéctica con el sistema instituido y por su vocación de trascender las determinaciones de lo pensable y de lo factible. Esta invocación a institucionalidades “nuevas” u “otras” llegaría a la misma institución cultural en cuestión en el momento en que esta se ve asediada por el productivismo neoliberal, la desafección general y las guerras culturales.

A finales de los años 90 se diseminó por los circuitos del pensamiento, el arte y el activismo la visión de que, una vez desplegado el potencial de las nuevas tecnologías de la comunicación, surgiría una sociedad de individuos interconectados capaces de cooperar, gestionar sus proyectos y generar sinergias sin necesidad de mediaciones ni de estructuras estables, más allá de las que dictaran dichas tecnologías. La emergencia de nuevos modos de producción y de configuración de la subjetividad relacionados con estos parecían exigir una nueva economía política que, en principio, no pasaba por la construcción de nuevas formas institucionales. Según esta sensibilidad “fin de siglo”, las TAZ (zonas temporalmente autónomas, por sus siglas en inglés) que, según Hakim Bey, surgían coyunturalmente desde la voluntad de acción de los individuos y los colectivos, acabarían imponiendo su lógica evanescente y sus formas *ad hoc* sobre la caduca aspiración de edificar

instituciones permanentes, que no eran sino dispositivos de control social y de perpetuación de estructuras de dominación. Las TAZ no eran ya aquel modo de escapar a un Estado omnipotente que imaginara el pensamiento libertario de Bey, sino el modelo de acción en una sociedad sin Estado. No solo era la institución, sino la institucionalidad misma la que se suponía en crisis.

Esta visión radical respondía, desde las antípodas, a las mismas premisas sobre las que el neoliberalismo estaba diseñando contemporáneamente su nuevo orden para el mundo; en algunos casos, sus respectivas lógicas y modos de hacer llegaban a confundirse. Sin embargo, mientras que para los primeros el Estado acabaría desmoronándose de pura obsolescencia, para los segundos este debería permanecer instrumentalmente como facilitador y garante del fluido despliegue de sus operaciones económicas. Finalmente, los creyentes de la verdad postinstitucional —autónomos, creativos y, sobre todo, flexibles— acabarían siendo las víctimas perfectas de la maquinaria productiva del capitalismo posfordista.

Dicha sensibilidad no solamente iba a producir la imagen de una red de singularidades interconectadas flotando en el líquido amniótico de una sociedad sin instituciones. El pensador posoperaista italiano Paolo Virno denunciaba el cinismo oportunista de aquellos individuos que celebraban el fin de las instituciones, aceptando parasitariamente las nuevas formas de la dominación neoliberal. Frente a ellos, en 2001 identificaba en su *Gramática de la multitud* al sujeto sobre el que construir una nueva comunidad. La multitud, el conjunto de singularidades que, según Hobbes, antecedería a la institución del cuerpo político, vendría desde el remoto pasado a desplazar las ya desbordadas configuraciones de la subjetividad moderna: la ciudadanía o, sobre todo, el pueblo. Ciertamente, la desobediencia civil y el éxodo que, en último término, propugnaba Virno no parecían dotar del sustrato más adecuado para la cimentación de una nueva imaginación institucional; sin embargo, su pensamiento identificaba las bases de una esfera pública “otra” y de formas radicalmente nuevas de democracia en la capacidad de comunicación, de afecto y cooperación de la multitud.

El enfriamiento paulatino del milenarismo y la maduración de nuevas formas de acción política ante la violencia e insostenibilidad del sistema harían que durante la primera década del siglo el énfasis en la defeción fuera

desplazándose hacia la capacidad del *general intellect* de producir nuevas formas de vida en común. En 2007, la revista *Transversal* del European Institute for Progressive Cultural Policies (EIPCP) dedicó un número a lo que identificaba como “prácticas instituyentes”. Dicho número incluía un texto de Raúl Sánchez Cedillo titulado “Hacia una nueva creación política. Movimientos, instituciones y nueva militancia” en el que, partiendo de un poco conocido texto de Gilles Deleuze sobre David Hume, el autor rescataba una noción de institución concebida, a diferencia de las leyes, como una estructura derivada de la invención social, vehículo de la experiencia individual y colectiva y conducente a modos de acción afirmativos, no represivos ni excluyentes. Tal vez las formas de dicha institución no podían aún ser percibidas y solo conseguían intuirse a partir de “prácticas instituyentes” concretas y coyunturales, pero no cabía duda de que estaban germinado aspiraciones hasta entonces desconocidas en los movimientos sociales.

Apelando a la ambivalencia gramatical del término, esta noción de institución no designaba tanto a una estructura formalmente constituida, a la institución reconocible como tal, sino a la acción de instituir y, sobre todo, a las prácticas movidas por un impulso instituyente. Para Gerald Raunig, la práctica instituyente concebida como proceso, “como concatenación de acontecimientos instituyentes”, escapaba de los binarismos instituyente/instituido o constituyente/constituido y se alejaba de una mera oposición a la institución¹. Esta lectura en participio de presente y no de pasado permitía exorcizar la visión de una clausurada y centrípeta institución estatal y conectar dicho término con las prácticas cooperativas y afectivas que Virno había identificado como propias de la multitud.

En 2008, la misma revista *Transversal* dedicaba un monográfico a la urgencia de pensar “prototipos mentales de la acción política” capaces de superar la “virtualidad frustrada” de las revoluciones del 68 y los más recientes movimientos de resistencia global. La Universidad Nómada, uno de los agentes surgidos de las mutaciones de la subjetividad política de finales de los 90 proponía para dicho fin “la irrupción intempestiva” de “instituciones monstruo”, como esta se autodefinía. Esta institucionalidad monstruosa se describía en el editorial como un dispositivo híbrido y contradictorio, en permanente negociación de elementos heterogéneos, en la que se mezclan

elementos *movimentistas* e institucionales “clásicos”; como un aparato estratégico en el proceso de “irrupir en las esferas públicas estatalizadas y/o privatizadas, transformándolas”. Su naturaleza monstruosa, distintiva de la multitud, estribaría en no poseer, en principio, una forma o articulación política reconocible, y en dotar de las condiciones apropiadas desde las cuales “generar una densidad y unas posibilidades de creación intelectual y de acción política colectiva que contribuirán a inventar otra política”. El oxímoron “institución monstruo” iba a permitir concebir el éxodo de la multitud como proceso instituyente.

A finales de los 90, coincidiendo con el *hip* de las corrientes posinstitucionalistas y del neoliberalismo, las instituciones artísticas españolas se encontraban en su momento más dulce. Tras su apertura a lo largo de toda la geografía en los años previos, museos y centros de arte cabalgaban sobre la cresta de la ola del crecimiento económico impulsado por la inversión pública y la industria inmobiliaria, estrechamente unidas por la fiebre especulativa. Sin embargo, tal como diagnosticó Alberto López Cuenca en 2003, algo que pocos se atrevieran a decir en voz alta, el emperador estaba desnudo, había comprometido su razón institucional con una red de intereses que poco tenían que ver con la misión de promover el desarrollo y el conocimiento de la cultura y las artes. Los flamantes edificios recién inaugurados se insertaban en las tramas urbanas como piezas necesarias en los procesos de expansión o de gentrificación de los depauperados centros de las ciudades².

Había algunas excepciones. Arteleku había iniciado en Donostia en esos mismos años su particular éxodo respecto a los marcos convencionales del arte, comprometiendo su definición institucional en la negociación con artistas y agentes sociales en vez de con políticos y promotores inmobiliarios. Simultáneamente, el MACBA emprendía en Barcelona una andadura de consecuencias insospechadas al reconocer en el activismo “una de las bellas artes” y al invitar a entrar a agentes y discursos que introducían una duda radical en el seno de la institución. Posiblemente, dicho contacto no habría tenido consecuencias de no haberse inscrito en el proyecto de Jorge Ribalta de convertir el museo en un laboratorio desde el que pensar y experimentar nuevas formas de esfera pública.

Poco antes de incorporarse a la dirección de actividades públicas del MACBA, Ribalta publicó *Servicio público*, un volumen con el que pretendía contribuir a “la reflexión y al debate en nuestro país sobre los modelos y posibilidades de generar estructuras administrativas eficaces y democráticas en materia de cultura” en un momento, el año 1997, en el que se hacía evidente el sesgo que estaban tomando las políticas culturales públicas en el marco de la ideología neoliberal. En la conversación con Marcelo Expósito que incluía el libro, este último identificaba como sintomático el auge del asociacionismo y la autogestión que estaba observándose por entonces en el ámbito cultural: la Red Arte, la Unión de Artistas Visuales, o el rosario de espacios y colectivos “independientes” que proliferaban en Bilbao, Sevilla, Valencia, Barcelona, Madrid... Sin embargo, según Expósito, no basta con asociarse para reclamar a las administraciones un aumento y una mejor distribución de los recursos, sino que tal movimiento debe derivar en una crítica radical del modelo institucional y entrar “en relación dialéctica con el impulso de formas renovadas de participación ciudadana, lo que en algunos ambientes se ha llamado la sociedad civil alternativa”³.

Para Expósito estaba claro que las políticas culturales debían repensarse en conexión con una imaginación radical y una praxis democrática que estaban siendo ensayadas en otros lugares que no eran los cenáculos sectoriales del arte. ¿A cuáles se refería? Esa “sociedad civil alternativa” se concretaba por entonces en España en los colectivos que estaban proyectando, desde el pensamiento y la práctica política y vital, nuevos modelos de “centro social okupado”. En Madrid, estos se aglutinaron alrededor del Laboratorio, que se instaló, en su primera okupación, en un complejo abandonado del Instituto Nacional de Investigaciones Agrarias, junto a la glorieta de Embajadores. Aprendiendo de anteriores experiencias, como la prolongada okupación de Minuesa y, sobre todo, de los modelos de centro social italianos, los sucesivos Laboratorios I, II y III, activos en Lavapiés desde 1997 a 2003, se proponían como una alternativa necesaria al déficit democrático de las instituciones y como reacción a la rápida expropiación del espacio público. Estos laboratorios fueron el sustrato y la plataforma en los que se articuló el debate sobre la “institucionalidad monstruosa”, enunciado por la Universidad Nómada poco más tarde.

2. Alberto López Cuenca, “El traje del emperador: la mercantilización del arte en la España de los años 80”, *Revista de Occidente*, n.º 273, 2004, pp. 21-36.

3. Jorge Ribalta, *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1998.

Ribalta y Expósito estaban de acuerdo en que el nuevo asociacionismo artístico no podía contentarse con ser un mero instigador de reformas en la administración existente, ni en ser un agente marginal y minoritario alejado de cualquier ambición de afectar de modo sustantivo el ámbito general. Ribalta afirmaba la necesidad de reconocer la voluntad de “conquistar las instituciones” y de ocupar “el centro”, mientras que Expósito reclamaba que los movimientos asociativos contribuyeran desde su especificidad a una nueva hegemonía, la que de manera práctica prefiguraba la sociedad civil alternativa; aquella que acabara erosionando y desplazando la hegemonía del discurso institucionalista tecnocrático.

Las alianzas entre asociacionismo artístico y movimientos sociales que reclamaban Ribalta y Expósito en 1997 se realizaron solo de manera puntual y, paradójicamente, fue la institución en mayúsculas —el MACBA y luego el Museo Reina Sofía— la que finalmente tomó el protagonismo en dicha interlocución. Por otro lado, la hegemonía institucionalista-tecnocrática no fue desplazada, aunque la institución hubo de mutar para sobrevivir, en connivencia con los poderes económicos, al adelgazamiento del sector público y para responder “gatopardescamente” a las demandas del sector y a los cambiantes hábitos culturales de la sociedad.

Los síntomas que estos detectaron por entonces en la esfera artístico-cultural pueden interpretarse, sin embargo, como el germen de un nuevo tipo de agencia que ya no se encuadra ni en el asociacionismo sectorial ni en la institución formal, sino en una trama de operadores culturales y sociales autoorganizados, dotados de autonomía y de una estructura a la vez más flexibles y más precarias. En pocos años surgieron proyectos de naturaleza tan diversa como Consonni, Fundación Rodríguez y Amasté en el País Vasco, Zemos 98 en Sevilla, Universidad Nómada en Madrid o Hangar en Barcelona, que ya no se situaban como escena alternativa o paralela, sino como actores en un nuevo escenario que tenían que negociar con los “viejos” aparatos institucionales que aún gestionaban gran parte de los recursos. La productora BNV, afincada en Sevilla, cuya andadura se inició en 1989, puede considerarse pionera en este sentido, aunque por el momento histórico en el que arrancó se diferencia de los ulteriores en que propugnaba un deber ser de la institución *tout court* que los posteriores solo se plantearon a partir de la redefinición de las propias prácticas.

La hipotética “institucionalidad” de estos agentes radicaba en el modo en que sus prácticas encarnan un nuevo sentido de lo social que las instituciones tradicionales son incapaces de incorporar en sus lógicas y estructuras. A partir de modelos derivados del feminismo, el zapatismo, el ecologismo, las nuevas tecnologías y otras corrientes que confluyen en el fin de siglo, se formulaba una ética y una normatividad propias que configurarían su organización interna y sus modos de relación externa. Es relevante que muchos de estos proyectos se aglutinaron alrededor de la noción de producción, asumiendo el rol central que la cultura jugaba dentro del nuevo capitalismo “cognitivo” y repensando su modo de funcionamiento a partir de una crítica de las condiciones del sistema posfordista de trabajo. Coincidían con los movimientos sociales en que únicamente teniendo en cuenta uno y otro aspecto era posible pensar otra posible institucionalidad.

Los términos “empresarialización” y “externalización”, que han sido utilizados para describir los marcos en que estos agentes se inscriben en los ámbitos de producción cultural, no expresan ni agotan su sentido, a pesar de que dichos patrones de acción se hayan impuesto sistemáticamente y hayan proliferado empresas diseñadas para competir por las subcontratas de servicios que las instituciones ya no son capaces de ofrecer por sus propios medios. Los modos de organización interna de estos agentes, su economía y los términos en que plantean sus modos de relación con otros implican una alternativa radical tanto respecto al modelo empresarial convencional como al de la institución burocrática, jerárquicamente estructurada. Otra diferencia importante en relación a esta última es la concepción del ámbito social en que intervienen como un ecosistema complejo al que pertenecen, y no como un otro con el que tratar con desconfianza y en términos de patronazgo, clientelismo y subalternidad.

La hegemonía imbatida de las instituciones tradicionales iba a provocar que la centralidad del debate acerca de la institucionalidad tuviera en ellas, paradójicamente, uno de sus principales escenarios. La discontinuidad de las relaciones entre los agentes culturales de nuevo cuño y los movimientos sociales, así como el reclutamiento por las instituciones de “dobles agentes”, como Jorge Ribalta, Marcelo Expósito o yo mismo en el MACBA y Museo Reina Sofía, iba a producir o bien una anomalía que afectara en buena medida el sentido y el alcance de la alter- o bien, de una nueva

institucionalidad dentro de nuestro contexto. A través de sus programas públicos fundamentalmente, el museo se declaraba en crisis y se abría a debatir con otros acerca de las bases de aquella institucionalidad posible.

A ese déficit de institucionalidad declarada desde los museos le correspondía la voluntad instituyente expresada por los movimientos sociales. Desde comienzos de la década de 2000 se pusieron en marcha en las instituciones procesos de colaboración en los que la institución formal reconocía *de facto* las lógicas y los protocolos de los nuevos agentes, suspendiendo estratégicamente el monopolio y la exclusividad de la autoridad cultural que tradicionalmente detentaba. Los marcos contractuales que daban cobertura a esas relaciones pasaban a ser paraguas legales que cubrían procesos de negociación y de corresponsabilidad que suponían un posicionamiento del otro en términos diferentes a los de una prestación de servicios.

A pesar de que los procesos puestos en marcha parecían iluminar un espacio en el que operar —el proyecto de investigación *Desacuerdos*, el proceso de constitución de la Fundación de los Comunes, o la colaboración con la Red Conceptualismos del Sur—, la disyunción entre prácticas instituyentes y dispositivos institucionales generaba distorsiones y disfunciones que el desarrollo de los acontecimientos y los nuevos contextos políticos acabarían tornando insoportables. La hipótesis de una institución plástica, capaz de modificar sus lógicas y sus estructuras a partir del contacto sostenido con prácticas de naturaleza horizontal y cooperativa, se vería diferida y finalmente desplazada por un marco de operaciones menos ambicioso en el que las colaboraciones se llevarían a cabo de manera puntual y sin que la institución se viera interpelada en su definición como tal. Desde 2011, por otro lado, los movimientos sociales dejaron gradualmente de concebir los museos como compañeros de viaje en sus prácticas instituyentes. La fuerza centrífuga que ocupó calles y plazas, y que se canalizó en los incipientes procesos municipalistas, desbordaba el espacio acotado de la institución artística que hasta entonces les había servido de eventual laboratorio.

Las instituciones nacidas ya en las ambiguas políticas culturales de las *creative cities*, como Intermediæ y Medialab Prado en Madrid, o Tabakalera en

Donostia, iban a plantear desde su concepción un modelo relacional basado en estructuras ligeras y porosas y en el reconocimiento de un “usuario” activo y propositivo. Diseñadas como parte de procesos de transformación urbana y “ciudad marca” —como Madrid Río o la capitalidad europea de la cultura—, y afectadas por la lógica de canalización productivista de la creatividad colectiva típica del capitalismo cognitivo, estaban marcadas por una falla en sus cimientos que ha condicionado el despliegue de una institucionalidad en sintonía con las nuevas pulsiones sociales. Las dificultades que han experimentado en su puesta en marcha, agudizadas por la quiebra de la “economía del ladrillo” en la que se sustentaba su aparición, dan buena prueba de la fragilidad de un modelo que oscila de manera esquizoide entre el marco empresarial neoliberal y el de la gestión ciudadana, sin poder abrazar totalmente ninguno de ellos. A pesar de esta falla estructural, su naturaleza “blanda” y el agotamiento de las políticas culturales *dirigistas* de otras épocas, están en disposición de ser “ocupadas” por procesos de experimentación institucional genuinos, siempre que haya detrás gestores, gestoras en este caso, dotadas de la ética y de la inteligencia adecuadas.

Aunque los gobiernos municipales no han cejado en el empeño de generar protocolos que permitan el desarrollo de iniciativas ciudadanas y de modelos de cogestión de lo público, lo cierto es que siguen siendo aquellos procesos de cooperación y okupación derivados de los movimientos sociales casi los únicos ejemplos vivos de la nueva institucionalidad. La Casa Invisible de Málaga, okupada en 2007, y el centro social de comunes urbanos La Ingobernable, okupado diez años después en pleno paseo del Prado madrileño, muestran la flexibilidad y capacidad de interpelación pública de un modelo definido en su origen desde el antagonismo. Su excepcionalidad y falta de acomodo en el orden jurídico vigente siguen siendo constitutivos de su propia existencia, pero ahora la reivindican como un derecho ciudadano y desde un nuevo sentido común.

De la situación actual se desprende lo inútil que es buscar exclusivamente en los movimientos, los nuevos agentes culturales o las instituciones en crisis el espacio privilegiado para la emergencia de la nueva institución. Ni unos configuran una estructura *ex novo* que desplace y sustituya definitivamente a las existentes, ni estas últimas llegarán a mutar por

completo en una institución radicalmente distinta a partir de dinámicas reformistas. Tanto la tozuda realidad de nuestro tiempo como la naturaleza de aquello a lo que aspiramos exige localizar dicha promesa institucional en los procesos, los modos de hacer, los protocolos, las economías y los mecanismos de comunicación específicos que regulan las relaciones entre agencias de naturaleza diversa. La nueva institucionalidad radicaría en la reconfiguración política desde la contingencia y la negociación de las prácticas concretas y de las estructuras binarias, dentro/fuera que separan y organizan lo social. Obviamente, para ello es necesario romper el bloqueo y las inercias mediante el ensayo de dispositivos “de riesgo”, monstruosos, híbridos y contradictorios en los que dichas negociaciones puedan tener lugar.

Entrevista a Ricardo Antón (ColaBoraBora)

ColaBoraBora es una cooperativa sin ánimo de lucro que diseña servicios y facilita entornos y procesos de innovación colaborativa centrados en las personas. Para sus integrantes ColaBoraBora es una isla entre la realidad imperante y el deseo proyectado, en la que se redefinen los QUÉs transformando los CÓMOs. El colectivo propone nuevos sistemas y metodologías para modificar las formas habituales de gobernanza, producción y propiedad, a través de cambios en la manera de acercarnos e interpretar la realidad. Forma parte de redes como Wikitoki, Karraskan o Reas y a lo largo de su trayectoria ha desarrollado proyectos como: Bherria, CasiTengo18, Copylove, CTR para colaborar, DSS2016EU, Goteo, HARROBItik HARROBIra, Hondartzan, Juntas Emprendemos, Kit Krak, KOOPtel, Kultursistema o Tecnoblandas.

—www.colaborabora.org

Jesús Carillo os define como un ejemplo de alter-institución. ¿Apruebas esta categorización?

Hay muchos nombres posibles. Si hablamos de alter-institución, para mí es importante hablar del papel que Arteleku tuvo al principio de los 2000. Arteleku fue una institución “clásica” en cuanto a su dependencia de la Diputación de Gipuzkoa, con un director anómalo como Santi Eraso, pero director. Sin embargo, supo ser una institución que se repensaba de manera crítica y porosa. Desde el arte se abrió a otras artes, a prácticas culturales y a movimientos sociales como los feminismos o la cultura libre. Además, supo experimentar con formas de institucionalidad, como con Proyectos asociados, una red de agentes diversos sobre los que se delegaba responsabilidad y que, de manera autónoma y descentralizada, gestionábamos parte del presupuesto de Arteleku.

En el caldo de cultivo de Arteleku germinamos entre otros, agentes como Amasté, que después nos transformamos en ColaBoraBora y que ahora también formamos parte de Wikitoki; o la Fundación Rodríguez, que luego fue parte de la Asamblea Amarika y ahora sus miembros participan en ZAS. Agentes con una constante evolución hacia formas más colectivas y distribuidas y hacia cierta idea de comunidad. Hablando de funcionalidad institucional diversa, quizás la Asamblea Amarika sea el mejor ejemplo, ya que, desde su forma de asamblea, sin forma jurídica y a través de grupos operativos de trabajo, llegó a gestionar gran parte del presupuesto de artes visuales de la Diputación de Araba.

¿Cuál es el modelo de funcionamiento de Wikitoki que lo hace clasificarse como modelo de una alter-institución?

Cuando trabajamos con Zemos98 y Rubén Martínez en Copylove, aludíamos a los vulnerables, a la multitud que arde en el combate de

la vida. Una monstruosa comunidad informal, encarnada en una Godzilla compuesta por un sinfín de pequeños seres *cuidadanos*. Para mí Wikitoki simplemente es una parte de esa gran Godzilla; y dentro de esta amalgama, su especificidad es la de ser un laboratorio de lo colaborativo, alrededor principalmente de lo profesional, de lo productivo, reconectado con lo reproductivo.

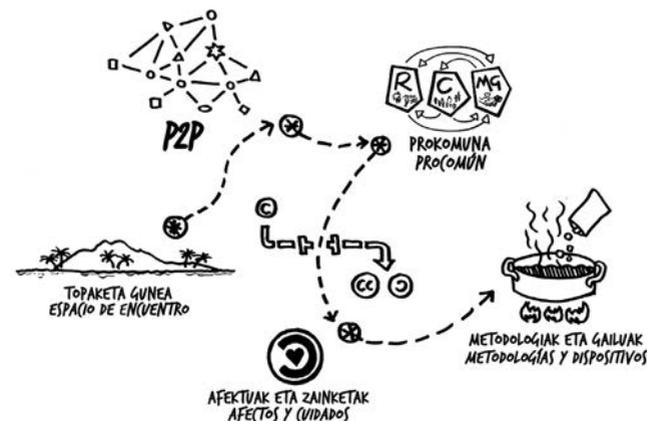
Wikitoki es como un huerto y una despensa *open source*, donde con todos los ingredientes sobre la mesa, tratamos de cocinar posibilidades que nos funcionen mínimamente y de forma transitoria. Wikitoki está constantemente en movimiento, ajustándose de manera imperfecta e incompleta. Está proyectado desde la precariedad y la inestabilidad, y eso reclama mucha atención, provoca altas dosis de incertidumbre, y es problemático y agotador, aunque también va generando muchos aprendizajes.

No sé realmente cuánto de innovador es Wikitoki, pero la innovación como “novedad” tampoco nos preocupa. Somos más una remezcla contextualizada. Nuestra ocupación se centra más en cómo lograr que organizaciones pequeñas seamos capaces de hacer y pensar de forma mucho más compartida, evitando entrar en lógicas de competencia e intentando satisfacer los intereses particulares, a la vez que producimos y cuidamos retornos comunes.

¿Qué es una institución para ti?

Por situarnos, nosotras trabajamos principalmente desde Euskadi, un contexto con mucha presencia institucional, marcado por un nacionalismo de tradición democristiana muy paternalista. En lo cultural, lo institucional ha sostenido un tejido precario a través de subvenciones, ha generado mucha dependencia y clientelismo, ha establecido pocos canales reales de participación, y ha tenido un acercamiento muy instrumental hacia la cultura, pivotando entre el imaginario tradicionalista e innovador, entre el perro pastor y el *Puppy*.

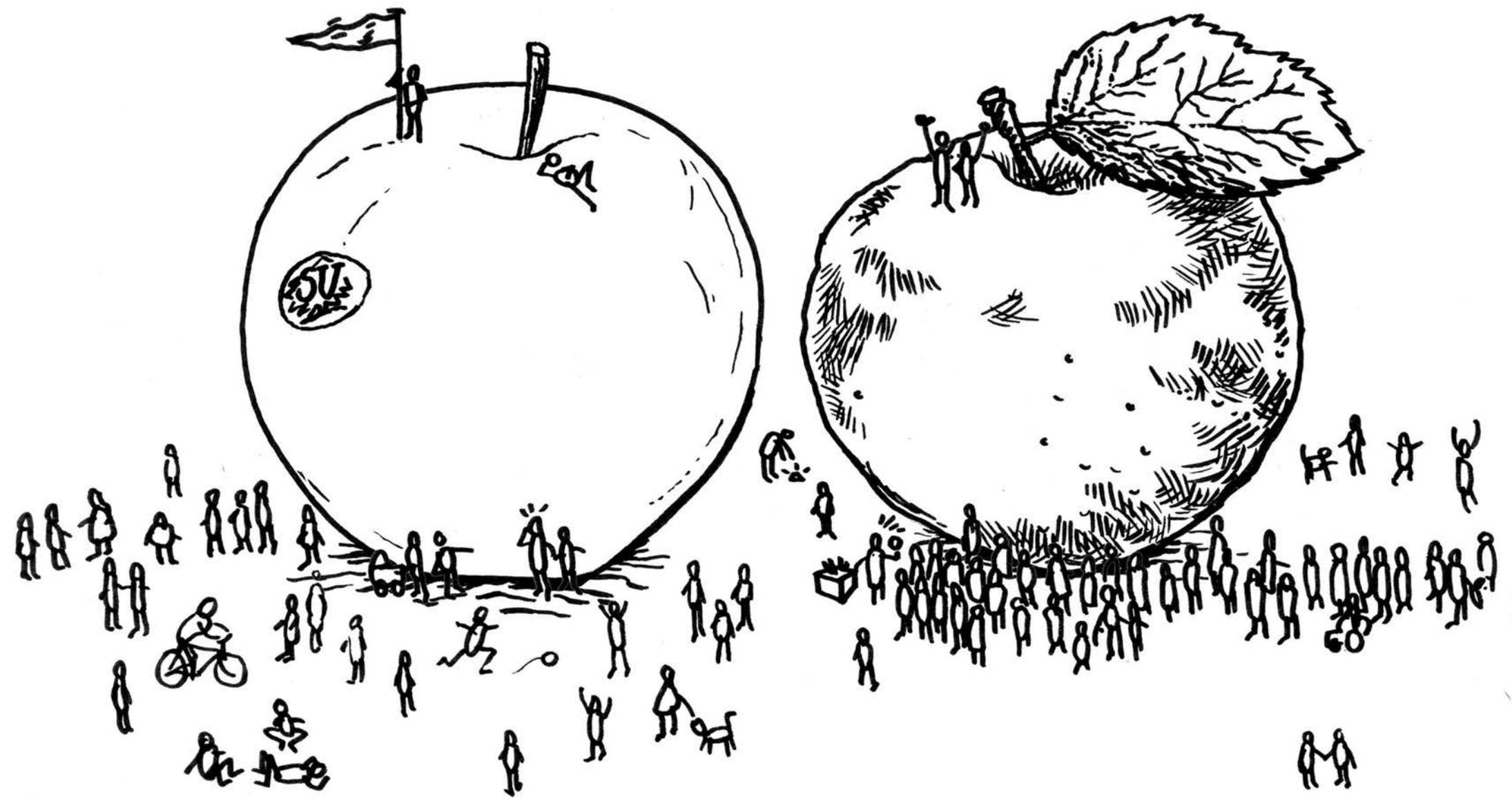
La institucionalidad vasca está acomodada y anquilosada, es extremadamente autocomplaciente. No mira hacia afuera, no se abre, no aprende. En gran medida, los cambios que dicen hacer son retóricos y formalistas,



orientados más desde lo burocrático y garantista que desde un real deseo transformador de resituarse como catalizador de lo público.

Para superar esta situación inmovilista todas tenemos que romper ciertas inercias. Son precisos espacios de diálogo para ver qué queremos que sean las instituciones de lo público, cómo podrían funcionar y qué estamos produciendo ya hoy con los recursos públicos (no solo me refiero a dinero, sino a espacios, procedimientos, canales de comunicación y legitimidad, funcionarias que podrían involucrarse en proyectos concretos, tratos y relaciones internacionales, etcétera). Para avanzar en esta dirección hay que plantear nuevas interlocuciones y distribuir la responsabilidad, de tal forma que la propia ciudadanía pueda involucrarse y tomar decisiones, a través de sistemas más abiertos y permeables que posibiliten la interacción y la generación de inteligencia colectiva entre expertas, técnicas, ciudadanas y políticas.

Y a la vez que abordamos la regeneración de lo público, hay que liberar espacio para lo común. Porque paradójicamente, a lo público, en su degeneración, a la vez que se le ha ido descapitalizando en sus funciones, se le ha forzado a extenderse hacia otros ámbitos de la vida, cuya gestión, hasta no hace tanto, tenía un carácter más comunitario. Por eso, hay que reaprender a diferenciar entre lo público y lo común. Y que así, lo público se repliegue para coger de nuevo potencia en la gestión satisfactoria de ciertos ámbitos básicos. Y lo común se diversifique, cualifique y despliegue, llevando a la práctica modelos socio-económico-políticos beneficiosos para el conjunto de la sociedad y del planeta.



¿Cómo se consigue establecer un modelo tan ambicioso fuera del ámbito de las instituciones amigas?

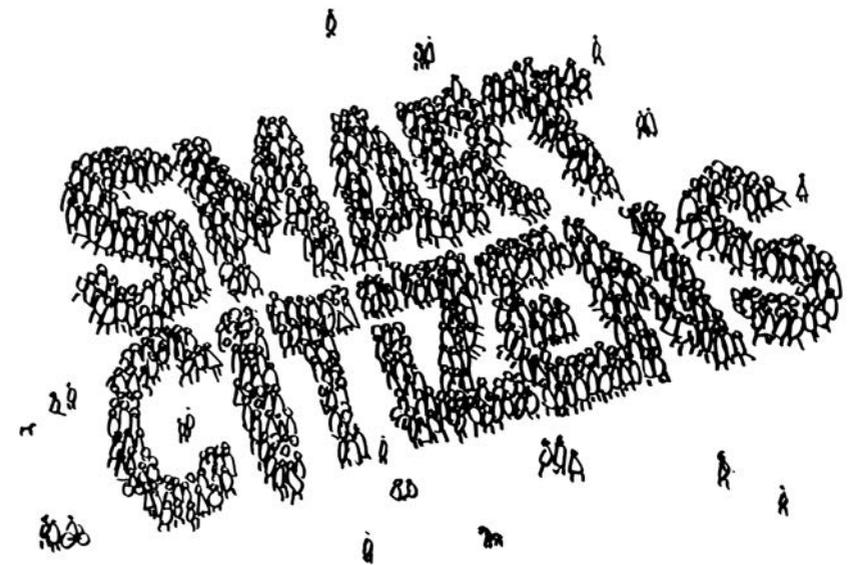
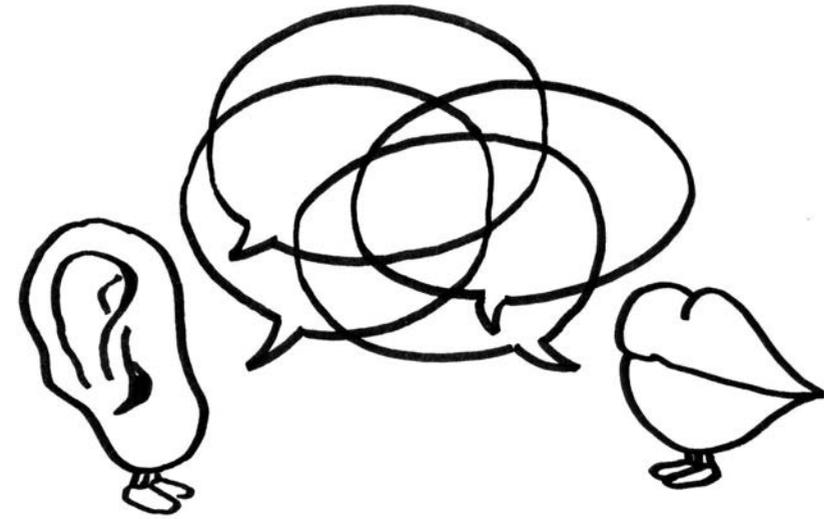
A la hora de acercarnos a la nueva institucionalidad, nosotras trabajamos desde las fisuras, las costuras, lo *trans*, la remezcla. Creemos que en este momento manierista hacen falta formas de institucionalidad realmente monstruosas. Cada civilización necesita sus monstruos, porque son estos los que marcan los límites y sacan a relucir nuestro lado salvaje, tenebroso y creativo. Necesitamos liberar monstruos, reflejarnos y aprender de y con ellos. Reconocer lo civilizatorio como monstruoso. Y trabajar sobre estos, no tanto desde el miedo individual, sino desde la producción colectiva de mutaciones y variables, para, entre ellas, llegar a generar esa posible nueva institucionalidad.

Quienes hablamos de nueva institucionalidad o de *extituciones*, debemos, no tanto reconocernos a nosotras mismas de forma autocomplaciente como monstruos, sino explorar las potencias de la monstruosidad de los otros. Los monstruos del capitalismo, por ejemplo, aprenden mucho de los de lo común; pero ese proceso de apropiación y tergiversación no se trabaja desde nuestro lado. Si ellos tienen esa capacidad ¿deberíamos nosotras también hacer experimentos para trasladar a nuestro terreno cosas que ellos generan, que adaptadas, podrían funcionar?

Empresas como Google, Amazon o Facebook están sacando partido de la obsolescencia de las instituciones y a través de la observación de nuestro día a día, operando de forma disruptiva, tienen una capacidad brutal de generar recursos, transacciones y una nueva institucionalidad mediada por lo corporativo. Eso para mí son instituciones monstruosas de verdad. ¿Cuáles son las nuestras?

¿Qué se puede aprender de estos monstruos?

Si nos fijamos en ejemplos institucionales como Medialab o Intermediæ —comúnmente aceptadas como instituciones de nuevo corte—, vemos que, en realidad, aunque desarrollan programas innovadores, son instituciones convencionales en cuanto a su gobernanza. Tienen un equipo



directivo y técnico, y luego hay una serie de agentes o mecanismos de acceso a recursos. Pero las comunidades que las habitan no tienen una capacidad articulada de tomar decisiones sobre su modelo organizativo, presupuestos o programación. Por otro lado, los centros sociales de nueva generación han experimentado mucho más con formas de organización más distribuidas, más horizontales, pero que aún, estando en un claro proceso de avance y maduración, muestran muchas limitaciones a la hora de gestionar lo colectivo, sobre todo de manera escalada.

Para llegar a una nueva institucionalidad debemos generar un cambio de paradigma que se construya sobre lo que ya tenemos, una especie de transición a través de la cual resignifiquemos y reutilicemos elementos para construir algo nuevo. A su vez, quizás sigamos necesitando elementos estructurales, reguladores, que articulen y coordinen, pero que no acumulen ni una centralidad ni un poder excesivo. Instituciones que, como plantea Amador Fernández-Savater, transiten del gobernar al habitar¹. Y todo esto remezclado con las tecnologías libres, la ética *hacker* y los modelos de producción de economía directa, hacia la generación de unos comunes globales que se produzcan de forma situada, es decir, un *peer-to-peer* coresponsable entre los nodos.

Una diferencia fundamental entre las empresas/instituciones monstruo tecnológicas y la nueva institucionalidad que describes aquí es que esta se gesta desde lo público, no desde lo privado. ¿Es posible revolucionar un ideario público? ¿Podría uno argumentar que la experiencia de los últimos tres años demuestra que iniciativas nuevas se diluyen rápidamente cuando entran en contacto con la institución pública?

En parte, eso es lo que puede estar pasando con los municipalismos. Cuando el monstruo entró en la institución, pensamos que íbamos a poder cambiarlo todo, pero pronto nos dimos cuenta de que hacer cambios no iba a ser tan sencillo.

La lectura más positiva que saco de este periodo es que hemos aprendido cómo funciona la institución por dentro. Quizás nos pasamos de listos al llegar, deslegitimando desde el desconocimiento y el prejuicio, el trabajo

que se hace en la institución, sin entender las burocracias, problemas y potencias internas, y sin valorar suficientemente el esfuerzo que hacen gran parte de funcionarios y políticos, intentando sacar proyectos adelante.

Una lección (que no sé si de verdad hemos aprendido) es que hace falta construir espacios donde se mezclen los adentros con los afueras. No puede ser que llegados a la institución nos desconectemos de lo que sucede fuera, ni que desde fuera la institución siga siendo el otro al que reclamar y culpar. Una nueva institucionalidad debería estar mucho más relacionada con la mediación, con lo relacional, con la conectividad. Un espacio membrana que posibilite el intercambio. El *transware* y las comunidades de flujo de que habla Jose Ramón Insa².

¿En qué radica la desconfianza que tenemos hacia lo público?

Hay un interés por destruir la confianza en la institución pública, especialmente desde el neoliberalismo. En realidad, su programa se basa en destruir la idea de confianza en sí misma; inocularnos el temor al otro en lugar del deseo de ser comunidad. El negocio de la industrialización del miedo y la seguridad.

Pero el conflicto con la institución pública no solo está basado en este relato. El problema base es que desde las propias instituciones, en vez de defender lo público y lo común, se ha contribuido a allanar el camino del neoliberalismo, cercenando la capacidad de organización del tejido ciudadano, convirtiéndolo en clientela. Además, donde hubo instancias más cercanas que funcionaban en términos de confianza, se ha impuesto la mecanización y la burocratización deshumanizada.

En ese sentido, sí, es cierto que tenemos un desencanto hacia lo público, pero eso no significa que lo debamos abandonar. Porque quizás lo público sea lo único que pueda asegurarnos una cierta infraestructura básica sobre la que construir los comunes. Y el peligro de deslegitimar lo público es que alguien que no somos nosotras se está aprovechando para asediarnos y corroerlo, para deshacerlo completamente. (hea)

1. Amador Fernández-Savater, "Del paradigma del gobierno al paradigma del habitar: por un cambio de cultura política", *Tecnoblandas*, <www.tecnologiasblandas.cc/del-paradigma-del-gobierno-al-paradigma-del-habitar-por-un-cambio-de-cultura-politica>.

2. José Ramón Insa "Transware y ejercicios de contragestión: las comunidades de flujo", *What if?...* en *blogZAC*, <www.blogzac.es/transware-y-ejercicios-de-contragestion-las-comunidades-de-flujo/>.

Entrevista a Antoni Abad

Antoni Abad (Lleida, 1956) es licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona y European Media Master por la Universidad Pompeu Fabra. Entre 2004 y 2014 centra su actividad en la realización de proyectos de comunicación audiovisual en el marco de *megafone.net*, a partir del uso de teléfonos móviles por parte de grupos en riesgo de exclusión. Desde 2015 desarrolla el proyecto *BlindWiki*, una red ciudadana en la que personas con diversidad visual utilizan *smartphones* para publicar registros de audio geolocalizados. Ha participado en las bienales de Venecia, Berlín, Lima, Mercosul (Porto Alegre) y Sevilla.

—www.blind.wiki
—www.megafone.net

Desde 2004 has centrado tu actividad en proyectos de comunicación audiovisual como *megafone.net*. Estos proyectos fomentan la participación y creación colaborativa. ¿En qué consiste para ti una práctica colaborativa y una participativa? ¿Hay diferencia entre las dos?

La verdad es que nunca lo había pensado, por algún motivo durante estos años he utilizado el término *colaborativo* más que *participativo*; sin embargo, siempre me he referido a las personas que están dentro de cualquiera de mis proyectos como *participantes*.

Aunque pueda llegar al inicio de alguno de estos proyectos con ideas preconcebidas, son las opiniones o necesidades de los participantes las que definen los contenidos. Por ejemplo, cuando llevé el proyecto *BlindWiki* a Sídney lo veía como una experiencia de funcionalidad práctica, con la cual facilitar la navegación de la ciudad a gente con diversidad visual. Sin embargo, uno de los participantes decidió publicar bromas y chistes geolocalizados en las rutas diarias de un amigo ciego como él, para que pudiera encontrarlos en sus recorridos cotidianos. A partir de ahí el proyecto se abrió a toda una serie de propuestas que enriquecieron la experiencia, incluyendo la vertiente de lo sensorial, que habría de crecer exponencialmente en los proyectos sucesivos.

Recientemente has participado en la Bienal de Venecia con el proyecto *La Venezia che non si vede*. En esta ocasión, has trabajado con participantes ciegos y con baja visión. A través de sus sentidos han interpretado Venecia desde sus propias experiencias. ¿Cómo se construyen estos proyectos en los que tanta gente toma parte, de dónde partes y cuáles son tus curiosidades o intereses?

Hay partes de los proyectos que están calculadas y que requieren cierta planificación, pero normalmente no propongo una metodología concreta,

se improvisa mucho. Ante todo, estos proyectos están concebidos para que los participantes los hagan suyos y les den continuidad después de la experiencia inicial. Normalmente se comienza definiendo con los propios participantes cuáles son los intereses del grupo y de qué se quiere hablar, lo cual es la parte que a veces cuesta más entender, aunque que no puede ser de otra manera. No soy yo quien decide sobre los contenidos a publicar, sino los propios participantes.

En el caso de *La Venezia che non si vede*, el proyecto tiene un recorrido previo que comienzo en 2010 en Barcelona, donde trabajo durante un año con un grupo de personas con diversidad visual. Conseguimos en ese periodo ubicar registros sonoros en el espacio urbano mediante el uso de teléfonos móviles, pero el desarrollo de la aplicación que permitiría escuchar esos registros desde el móvil no se pudo llevar a cabo hasta el 2014. En ese año la tecnología ya había avanzado lo suficiente y gracias a la beca de la Academia de España en Roma, consigo desarrollar el proyecto *BlindWiki* para dispositivos móviles IOS y Android.

Contrariamente a las representaciones nacionales habituales en las bienales, en las que se muestra el arte realizado en distintos países, nuestro proyecto en la Bienal propone no solo actuar en el territorio veneciano, si no también trabajar con los ciudadanos venecianos. Es decir, que la propuesta incluye el *site specific* y también el *human specific*. Así, el desarrollo de *BlindWiki* en Venecia se inicia con las aportaciones de distintas asociaciones e instituciones como la Unión Italiana de Ciegos, el Servicio Civil italiano, el Instituto de Arquitectura de Venecia o el Ayuntamiento de la ciudad, para más adelante ir incorporando también las redes de centros cívicos y de bibliotecas municipales, la Universidad Ca' Foscari, el Centro Armeno, la Biblioteca Nacional Marciana o la asociación Venice on Board. Los primeros grupos de participantes con y sin visión empiezan a publicar en febrero de 2017 y a medida que el mapeado de la ciudad va avanzando antes de la presentación pública a mitad de mayo, cada vez hay más gente que nos pide incorporarse al proyecto y que se implica creando una red veneciana que todavía hoy sigue mapeando la ciudad.



Habrá gente que opine que este tipo de proyectos pertenecen más a organizaciones no gubernamentales que a la esfera artística. ¿Qué diferencia hay entre un proyecto artístico o que un artista genere un proyecto de desarrollo social?

En un proyecto de desarrollo social quizás los objetivos tienen que estar claramente predefinidos. Aquí los objetivos y resultados varían en función de la evolución del grupo participante a medida que se desarrolla el proyecto. Considero que en el mundo del arte todavía se puede disfrutar del espejismo de la libertad. Las maneras de actuar en lo social pueden ser muy variadas, y obviamente la mayor parte son eminentemente prácticas, establecidas para tratar de resolver problemáticas concretas o de urgencia. Anteriormente en los proyectos de *megafone.net* o actualmente en los de *BlindWiki*, se trata de abrir otras perspectivas. En *La Venezia che non si vede*, hay transmisiones que son muy prácticas como las advertencias de las calles muertas que van a dar directamente a canales, pero hay otras muchas que hablan de lo táctil, de los olores, de lo cultural, de las leyendas de Venecia. Enamorados de su ciudad los venecianos, nos la explican con enorme riqueza y entusiasmo, compartiendo generosamente para el disfrute de todas y todos, esa particular Venecia que no se ve.

Tu práctica como artista comienza en la disciplina de la escultura. ¿En qué momento en tu carrera decides comenzar a trabajar con prácticas de contenido más social y por qué decides dar este paso?

El entramado mercantil del arte es algo que siempre me había resultado extremadamente cansino. Ante mi decepción con esta parte de lo que en aquel momento era mi práctica artística, en el 2001 comienzo a trabajar en el proyecto *Z*, un claro precedente de las redes sociales, basado en la interacción de los usuarios, dejando de considerarlos simples observadores o visitantes.

Cuando en 2003 me cruzo con el primer teléfono móvil con cámara integrada y con conexión a Internet, inicio el proyecto *megafone.net*, en el que los usuarios pasan a ser participantes activos, creando sus propios contenidos audiovisuales. Al ponerlos en línea inmediatamente, resultan

ser accesibles a todo el mundo. No solo se acorta la distancia entre la creación de una idea y su puesta en circulación, sino que además dejaba de ser necesario el entramado de galerías y museos que hasta ese momento habían sido los intermediarios de la práctica artística. Los objetivos de estos proyectos no pasan por la generación de algo revolucionario, pero sí consiguen facilitar ciertas acciones micropolíticas y que determinados grupos sociales tengan la oportunidad de ofrecer su propia visión de la realidad.

El mayor éxito que estos proyectos pueden tener es que los grupos participantes les den continuidad, como entre otros hicieron los taxistas en la Ciudad de México, las personas con diversidad funcional de Barcelona o los mensajeros en motocicleta de São Paulo. Cuesta muchísimo iniciar estos proyectos, pero al final llega ese anhelado día que estás en la calle con los participantes. A nivel personal, comparando la soledad del artista en el estudio, la verdad es que prefiero mil veces estar por ahí con la gente, con personas a las que nunca habría tenido la oportunidad de conocer de otra manera. (hea)

Glosario imposible

Autonomía

Autonomía y modos de relación

Jordi Claramonte

Jordi Claramonte (Villarreal, Valencia, 1969) es profesor de Teorías Estéticas Contemporáneas en la UNED. Recientemente ha publicado el primer volumen de su *Estética modal* (Tecnos, 2016) que busca un replanteamiento de la estética como una triple teoría: una teoría del arte, una teoría de la sensibilidad y una teoría de la performatividad social y política del arte. Como miembro del colectivo La Fiambrera Obrera y activista social ha participado en varios de los movimientos más característicos del arte colaborativo de las últimas décadas.

La palabra “autonomía” es uno de esos vocablos que conviene definir y especificar con mucho cuidado, puesto que sus efectos pueden ser muy diferentes en función de quien la evoque y para qué.

La autonomía no es algo sobre lo que se pueda estar “a favor” o “en contra”, algo de lo que podamos prescindir. La autonomía es, para empezar, una *forma de entender* todo tipo de procesos biológicos, psíquicos y sociales entre los que —cómo no— se encuentran las prácticas artísticas. Parafraseando a Francisco Varela podríamos decir que la nueva estética, en lugar de tratar principalmente con unidades heterónomas que están relacionadas con su mundo mediante la lógica de la correspondencia, trata de unidades autónomas que funcionan mediante la lógica de la coherencia y del tanteo de la disonancia¹.

Pero además de ser una forma de inteligencia de los procesos vivos, la autonomía plantea también un horizonte axiológico sin el cual nuestra discusión quedaría ciega. Esta dimensión axiológica de la autonomía provoca que no sea lo mismo —por empezar con un ejemplo fácil de entender— que un juez reclame su autonomía frente al poder político para hacer su trabajo, a que un policía con inclinaciones a la tortura la solicite al juez que pretende fiscalizar su actividad.

Esto es así porque —implícita en la indagación sobre la autonomía— aparece una petición de principios que sostendrá que la autonomía solo será considerada tal en la medida en que sea *contagiosa*, es decir, en la medida en que su aplicación en un ámbito concreto genere más autonomía en otros ámbitos directa o indirectamente conectados a él. Así, el juez que exige su autonomía frente al poder ejecutivo consigue con su demanda ampliar el dominio general de la autonomía: todos podemos autoorganizar nuestras propias vidas con más garantías si hay una separación efectiva de los poderes del Estado. Por el contrario el funcionario que exige autonomía para torturar según su propio criterio, consigue con ello mermar el dominio general de la misma, puesto que una sociedad en la que la policía puede detener y torturar *autónomamente* acaba por ser una sociedad en la que resulta considerablemente más complicado autoorganizar nuestras propias vidas².

1. Francisco Varela, “Haciendo camino al andar”, en W. I. Thompson, *Gaia. Implicaciones de la nueva biología*, Kairós, Barcelona, 1989, p. 49.

2. Este mismo criterio relativo a la capacidad de contagio de la autonomía nos servirá para aclarar posiciones como las del científico que exige autonomía a los sacerdotes para poder llevar adelante su investigación o las de la empresa de manipulación genética que demanda autonomía para imponer y generalizar cultivos modificados genéticamente.

Con este principio bien establecido podemos considerar a salvo el carácter instituyente y contagioso de la autonomía para centrarnos en algunos otros detalles de interés. Y es que la autonomía, para poder ser contagiosa, tiene que organizarse atendiendo a diferentes escalas de despliegue y diferentes orientaciones de su quehacer.

Así, hay una forma de autonomía que tuvo en la Ilustración —en sus salones y en sus gacetas— un peso muy importante: una autonomía que fundamentalmente trabajaba instituyendo, consolidando y multiplicando esferas de producción artística e intelectual independientes de la corte y del poder omnímodo del rey absoluto de turno. A esta autonomía, que el bueno de Habermas³ investigó en profundidad, la llamaremos “autonomía ilustrada”⁴. Se trata de una autonomía que funciona acaso con un planteamiento *estratégico*, a largo plazo, poniendo las condiciones para que esa expansión contagiosa pueda suceder y pueda seguir sucediendo. Por eso sus gestos construyen formas artísticas como la sonata, en la que la musicalidad no tiene que ampararse o justificarse en un contenido moral o religioso, o construyen contextos sociales e intelectuales como los cafés, los salones o las primeras academias —las renacentistas—, donde la discusión de lo artístico no tiene por qué ceñirse a los criterios de autoridad que rigen aún en lo político.

Pero por supuesto que en esto de la autonomía sucede lo mismo que en muchos otros ámbitos de la acción humana: pronto olvidamos aquello que era fundamental en sus orígenes y convertimos nuestra acción en un remedo descuidado de aquello que alguna vez fue. Cuando esto pasa, la autonomía ilustrada deja primero de ser “contagiosa” y con el tiempo deja también de ser “autonomía”. Así sucedió cuando las academias fueron cooptadas por el rey, y los salones se convirtieron en meras excusas para una socialización bovina, como fue el caso de la Francia del Rey Sol y su herencia en el siglo posterior.

Cuando esto ocurre, los agentes que siguen interesados en promover y contagiar la autonomía tienen que dar con alguna otra manera de organizar su pugna. Aparece entonces otra modulación que llamaremos “autonomía moderna”, que se distingue por mostrar un carácter mucho

más táctico, mucho más pegado al terreno de cada práctica artística concreta. La autonomía moderna, situada ya en los primeros arranques del Romanticismo, destaca por investigar y desplegar una negatividad capaz de hacer saltar los límites de las prácticas artísticas aceptadas y legitimadas. Los artistas asumen como tarea irrenunciable el desafío de las convenciones formales y materiales de su arte: buscan así inspirarse en lo irracional, lo primitivo, lo medieval, lo absurdo..., cualquier cosa que evite que nos quedemos dormidos en los laureles de lo sancionado por la nueva sociedad nacida de las revoluciones burguesas. La heteronomía en ellas aparece bajo la forma —tan denostada por Baudelaire— del *philistine*, la persona normal, el buen ciudadano que no se mete en líos y que lleva adelante sus negocios. La autonomía moderna consigue desafiar constantemente este modelo de socialización y al hacerlo mantiene vivas las posibilidades de autoorganizar nuestras propias vidas, que ahora ya no tienen que vérselas con el absolutismo del Antiguo Régimen, sino con las tecnologías del yo, características de la sociedad burguesa.

Esta forma de autonomía resulta oportuna durante más de siglo y medio, pero el caso es que al igual que sucediera con la autonomía ilustrada, también la autonomía moderna perderá el norte al no ser capaz de adaptarse a los cambios en su contexto. Así, en la década de 1970, cuando la contracultura empieza a convertirse en el paradigma dominante, ser “raro” o incluso epatante comienza a ser una distinción rentable, que dará fuelle a la nueva economía del consumo y el diseño “personalizados”. Esto se hace especialmente patente en el campo del arte, donde los juegos de provocación vanguardistas no solo dejan de tener el efecto reproductor de la autonomía que tuvieron en sus inicios, sino que ahora más bien servirán para sancionar el *statu quo* vigente. Ser original y rompedor en una economía de consumo ya no es ni mucho menos garantía de autonomía, sino que viene a ser poco menos que una obligación más del guion, como la de estar muy ocupado, mantenerse joven o viajar mucho. Por este motivo, instituciones como el Premio Turner, que alguna vez sirvió para cuestionar y expandir los límites del arte, acaba siendo el “símbolo de esa élite que, edición tras edición, se ríe con condescendencia al leer los titulares de los tabloides, incapaces de comprender la sutileza de sus provocaciones”⁵.

Así las cosas, y si tanto la autonomía ilustrada como la moderna se han visto desbordadas y en cierto modo canceladas, ¿cabrá seguir sosteniendo que la

3. Especialmente en obras como Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

4. El concepto de “autonomía ilustrada”, así como el de “autonomía moderna” y “autonomía modal”, pueden revisarse con mucho más detalle en Jordi Claramonte, *La república de los fines*, Cendeac, Murcia, 2007.

5. Pablo Guimón, “Arquitectura no apta para élites”, *El País*, 26 de diciembre de 2015. Ver. <www.cultura.elpais.com/cultura/2015/12/22/babelia/1450803475_037228.html>.

noción misma de autonomía pueda tener algún valor para nosotros? Nuestra hipótesis será que si la autonomía —como hemos adelantado— tiene algo que ver con la capacidad contagiosa para organizar nuestras propias vidas, está claro que ninguna de las crisis de orientación y desbordamiento que han sacudido tanto a la autonomía ilustrada como a la moderna podrán hacernos desistir de pensarla y de seguir peleando por ella.

Eso sí, de nada valdrá reivindicar esta autonomía contagiosa si se limita a repetir los tics de las configuraciones que ya hemos visto entrar en crisis. Habrá que plantear una forma diferente de autonomía que logre eludir las insuficiencias o las “contraproductividades”, por usar un término tan querido por Iván Illich, de los modelos anteriores y que impida que se pierda lo poco o mucho de valioso que hubiera en ellas.

Para ello tendremos que investigar alguna configuración de la autonomía que lo sea a la vez de los lenguajes artísticos y, de forma indisoluble, de las formas de vida y los modos de organización de nuestras vidas. Esto se acercaría al planteamiento de Georg Lukács, que se negaba a pensar la autonomía del arte como una especie de aislamiento encastillado, como una dimensión ajena a la vida social de la obra. Es por ello que afirmaba que “cuanto más orgánica sea la consumación estética immanente de una obra de arte, tanto más capaz será esta de cumplir la misión social que le ha dado vida”⁶.

Sostendremos que aquello que está presente en esa “consumación estética” de la obra y a la vez informa sobre su despliegue social es lo que llamaremos los “modos de hacer” o “modos de relación” que se ponen de manifiesto en cada intervención artística y social.

Esto, desde luego, no es nada nuevo: en los textos teóricos que preparé junto a mis compañerxs de La Fiambrera, a finales de los años 90, y tirando de maestros como John Berger o Michel de Certeau, ya manifestábamos que aquello que hacíamos no podía ser entendido puramente como una obra de arte, pero que tampoco ganábamos nada al considerarlo una mera maniobra de activismo. Nos gustaba pensar que lo relevante de aquello era cierto *modo de hacer lo que tuviéramos que hacer*, algo que ya entonces llamamos un “modo de relación”.

Seguramente queríamos destacar así que lo importante no era solo aquello que hacíamos, que obviamente tenía su peso, sino —y sobre todo— *cómo*

lo hacíamos, el “modo” desde el cual dábamos cuenta del mundo y de los follones en los que nos metíamos. Nos parecía que eso, el “modo de relación” específico en que nos movíamos, era a la vez lo que nos distinguía y lo que nos permitía acoplarnos con los demás, era la clave de nuestra eficiencia estética y política, y era, por supuesto, lo que podíamos estar aportando al común del que éramos parte.

Y no consistía únicamente en que una tarea pudiera acometerse de un modo o de otro: muchas veces era justo el modo de relación el que *creaba* la tarea o el que nos permitía verla, y no solo esa tarea, sino también los medios para llevarla a cabo, e incluso los “valores” desde los cuales dicha tarea aparecía como necesaria y eventualmente bien resuelta⁷.

Por descontado, todo este frente presentaba problemas de claro calado ontológico. ¿Íbamos a afirmar que eran nuestros modos de relación los que *creaban* el mundo? ¿O sostendríamos, por el contrario, que el mundo era completamente impermeable a los modos de relación que éramos capaces de desplegar? Los idealistas de toda la vida y el materialismo más ramplón se habían puesto de acuerdo para dejarse los dientes ante esos tropiezos..., y nosotros le teníamos cariño a nuestra dentadura intelectual.

Así que nos harían falta categorías específicas para entender cómo cada modo de relación suscitaba una distribución de entes diferente y contribuía a “cambiarlo”. Para nosotros estaba claro que haber, lo que se dice haber, solo hay un mundo, pero sin duda este no era *el mismo* cuando un grupo de parados y paradas, que hasta entonces eran solo números en las cuentas del INEM, se organizaban, tomaban las calles y, de paso, sus propias vidas. Esos eran los modos de relación que nos interesaban, y parecía que la manera en que las prácticas artísticas habían procedido, incluso las más clásicas, nos podía ayudar a entender esto.

Para ello teníamos que comprender bien la dinámica interna de eso que Lukács llamaba “medios homogéneos”, las unidades mismas con las que se

7. De esto la estética clásica sabe mucho: no en balde, el nombre más antiguo que tenemos para aludir a estos modos de hacer es el de “poéticas”, que no significa otra cosa que “haceres”. Hannah Arendt, en *La condición humana*, ha hecho uno de los estudios más hermosos sobre los matices del “hacer”. Entre ellos, el *poiein* alude a un hacer claramente performativo, que construye su propio quehacer y los medios que precisa. Todo ello nos puede servir para rematar algunas de las malas inteligencias más arraigadas en nuestra visión de lo estético. Para empezar, las poéticas, como los modos de relación, no han podido nunca resolverse en los torpes términos de sujeto y objeto. No podemos afirmar que el sujeto S llega y manipula a placer al objeto O, porque muy a menudo el sujeto y el objeto parecen coproducirse, como decía el astuto Gilles Deleuze, el de los pies ligeros, al hablar del “agenciamiento jinete-estribo”. Se necesitan uno al otro para existir y para ser lo que podían ser.

podía concebir un modo de relación en toda su gloria y contribuir con ello a construir autonomía⁸ y dar un poco de dignidad a nuestras propias vidas.

Lo que nos preguntábamos entonces era de qué estaban hechos los modos de relación. ¿Qué había en su fábrica que permitía que se volvieran contagiosos, que resultaran apropiables y adaptables a las más diversas circunstancias, de forma que incluso poéticas concebidas hacía cientos de años o creadas en la más absoluta de las soledades encontraran resonancia en nosotras y se mostraran fértiles en nuestro quehacer?

En una indagación de similar calado debe también andar la gente de Assemble, el grupo de estudiantes de arquitectura que ha recibido el Premio Turner en 2015 y cuyo trabajo se basa en una forma de proceder, un modo de entender la colaboración y la articulación social y política de lo que se hace: “No somos personajes heroicos que llegan y lo arreglan todo. Somos los que llegan y hablan con la gente. Somos facilitadores. Se trata de trabajar juntos y encontrar huecos. Y si hay suficiente gente jugando en los márgenes, quizás las cosas puedan llegar a cambiar”⁹.

Se tratará entonces de investigar las condiciones de una “autonomía modal”, una autonomía de los modos de hacer o los modos de relación, puesto que el objetivo es dar con la composición, con una proporción como querían los clásicos, entre lo formalmente elaborado, lo políticamente eficaz y lo jodidamente divertido.

Todo mi trabajo conceptual en estos últimos años ha ido encaminado a elucidar cómo se *fabrican* esos modos de relación, esos juegos de lenguaje que nos permiten diversas combinaciones y grados de experimentación, coherencia y efectividad, términos mediante los cuales me gustaría poder evocar la especificidad de lo estético, lo artístico y lo cismundano: los ámbitos con los que según Lukács se debía medir todo pensamiento estético digno de ese nombre.

La cosa tiene su importancia si no queremos seguir cayendo en las trampas en las que nos precipita una mala inteligencia de toda la cuestión como les

8. La consistencia de esa autonomía y las diferentes versiones de la misma que se habían ido mostrando en la historia del pensamiento estético desde la Ilustración hasta las versiones más fofas de la posmodernidad fue algo que me preocupó hasta tal punto que le dediqué una tesis doctoral y su correspondiente libro-secuela, *La república de los fines*.

9. Pablo Guimón, *op. cit.*

sucede—desde la mejor de las intenciones— a los ya mencionados ganadores del Premio Turner cuando sostienen que “los edificios no son iconos ni acciones, sino espacios que la gente usa”¹⁰. El compromiso social o político no tiene por qué conllevar un injustificable empobrecimiento de las dimensiones de nuestro quehacer. Al contrario, nos comprometemos precisamente para construir y defender la complejidad y la diferencia. Así las cosas, los edificios aparecen como la puesta en obra de modos de relación en los que inevitablemente entra el uso efectivo, cismundano, que de ellos se haga, claro que sí, y es importante defender eso, pero se trata de modos de relación en los que al final *también* entrará inevitablemente, y en diferentes proporciones, lo icónico y lo performativo, lo simbólico y lo experimental. Saber dar con la proporción adecuada de esos diferentes modos es de una importancia vital y es lo que nos proporciona un modo de relación potente y bello.

Al final, cada modo de relación viene a poner de manifiesto una forma específica de atención, una forma de “curiosidad”, entendida en su sentido etimológico original, por la cual el “curioso” era aquel que “se curaba” de las cosas, es decir, aquel que las atendía y las cuidaba.

O mejor aún, cada modo de relación es una composición de al menos tres diferentes tipos de cuidado: un cuidado repertorial, que atiende los valores de la coherencia y la estabilidad formal; un cuidado disposicional, que procura el vigor de la experimentación y el juego; y un cuidado del despliegue efectivo de todo ello, de su forma de darse en el mundo y de transformar ese mismo mundo en virtud de su comparecencia.

Quizás sea este uno de los objetivos fundamentales de la autonomía modal: especificar y preservar la composición de nuestra curiosidad, secundarla y afilarla, conjurando así el riesgo de convertirnos en esa figura que Nicolai Hartmann relacionaba con el hombre moderno, haciendo de este “el presuroso incesante (...), el embotado, el esnob al que ya nada eleva, nada conmueve, nada cautiva interiormente”¹¹.

En estos modos de relación se apoya la autonomía modal por la que pelean las artes colaborativas, que solo puede plantearse como un laboratorio para la producción y la extensión de la autonomía desde el arte y la acción política a otros planos de nuestras vidas y viceversa.

10. Pablo Guimón, *op. cit.*

11. Nicolai Hartmann, *Ética*, Editorial Encuentro, Madrid, 2012, p. 54.

Esto es, entre otras cosas de variado provecho, lo que un grupo muy amplio de investigadores hicimos en el Laboratorio del Procomún y más en concreto en el grupo de investigación sobre “Estética y política del procomún”. Aquí tocaba ya ir mucho más lejos y pensar con más amplitud de miras que en las prácticas activistas en las que habíamos estado implicados. Había que ponerse en la piel de la gente que hacía flamenco o urbanismo participativo...¹² teníamos que ser capaces de abarcar prácticas con una tradición milenaria, como el *wushu* chino, y otras que apenas estaban esbozándose, como el *parkour*.

Sabíamos que algunos de estos modos de relación, los más antiguos o vinculados a tradiciones, tenían mucho de lo que Lev Vigotsky llamaba “imaginación cristalizada”¹³. Se trataba de prácticas que, sin estar en absoluto congeladas, se presentaban como poéticas bien dotadas ya de algo así como un *repertorio* relativamente estable de formas, un repertorio que daba cuenta de aquellos matices de la experiencia, aquellas áreas de la sensibilidad que abarcaba la poética en cuestión y de los que podía dar cuenta. Pero, por otra parte, el procomún estético era incomprensible sin otras poéticas que, quizás debido a su relativa novedad, ponían más énfasis en lo que Vigotsky hubiera llamado “inteligencia fluida”¹⁴, dependiendo, en mayor medida, de las variaciones y los tanteos que sus usuarios hacen en función de su ingenio, de los talentos o de las disposiciones con las que cuentan.

Por tanto, los más diversos modos de relación parecían poder distribuirse según mostraran una mayor afinidad hacia lo que llamaríamos el *polo de lo repertorial* o el *polo de lo disposicional*. Sin duda, ningún modo de relación quedaba enteramente decantado de uno o del otro lado, sino que encontrábamos cualquier poética, cualquier modo de relación entendido como una concreta, aunque variable, proporción, una aleación¹⁵ de inteligencia cristalizada e inteligencia fluida, una mezcla en la que quizás predominaría más el cuidado de un repertorio ya relativamente logrado o quizás las variaciones disposicionales que podían aún estar constituyéndolo.

12. O ambas cosas juntas, como Curro Aix y Santiago Barber, mis colegas de La Fiambrera en Sevilla.

13. Lev Semenovich Vigotsky, *La imaginación y el arte en la infancia*, Akal, Barcelona, 2003, p. 15 y ss.

14. Lev Semenovich Vigotsky, *op. cit.*

15. Al igual que sucede con una aleación de metales como la del bronce, mezclando cobre y estaño, se consigue que los modos de relación resultantes pongan de manifiesto propiedades mecánicas que no estaban antes (dureza, ductilidad, tenacidad...) sin perder las propiedades físicas y químicas de sus componentes.

Eso sí, ningún modo de relación, ningún equilibrio entre repertorio y disposiciones, sucedía en el vacío, aislado de otros mil equilibrios que podían estar fraguándose al mismo tiempo. Es más, la manera en la que dichos equilibrios existieran finalmente, si es que eran planteables, era algo que excedía el limitado marco de cada poética: los artesanos del *arts & crafts* de finales del siglo XIX o los campesinos de Chiapas de finales del siglo XX no dependían únicamente de su propio equilibrio modal, sino que estaban insertos, tramados, en una lucha incesante con un *paisaje* complejo que los precedía y los situaba, un paisaje que, a su vez, podía ser cambiado por ellos, pero con el que obviamente había que contar. Todo modo de relación aparecía entonces como la articulación de un repertorio con unas disposiciones en un paisaje.

Así, sin demasiada violencia, nos vimos pertrechados de tres categorías modales¹⁶: lo repertorial, lo disposicional y el paisaje, que no solo explicaban la contextura de los modos de relación que estábamos investigando, sino que nos permitían un acercamiento crítico a los mismos.

Podíamos juzgar lo exhaustivo y oportuno de los repertorios, lo pujante y variado de las disposiciones y el nivel de hostilidad o complicidad que el modo de relación en cuestión iba a encontrar en el paisaje. Podíamos comparar diferentes modos de relación, indagar sus fortalezas y debilidades, sus rigideces y sus inestabilidades, sus posibles alianzas con otros...

A mi juicio, todo esto abre un campo apasionante de estudio en el que el ámbito de lo estético comparte mimbres con el de lo social y lo político, respetando cuidadosamente la especificidad de cada uno de ellos, pero mostrando justamente aquello que tienen de común en su fábrica. Mucho es lo que queda por investigar en el campo de la estética modal¹⁷, pero me parece claro que el concepto de autonomía modal puede tener un peso tan cabal para la estética como el que ha tenido el principio de la *autopoiesis* en la epistemología contemporánea, al mostrarnos que desde las dunas de arena hasta los sistemas sociales la clave se halla en aprender a diferenciar las formas de autoorganización.

16. Lo llamamos “categorías modales” ya que nos permiten aprehender algo “de un modo determinado”. Así, por ejemplo, podemos pensar en las inteligencias múltiples de Howard Gardner de modo repertorial, en la medida en que forman un conjunto internamente tramado, o de modo disposicional, en cuanto que nos fijamos en los detalles del despliegue de una sola de ellas sin relación con las demás. Lo repertorial y lo disposicional no aluden a “objetos” diferentes, sino a los mismos objetos “de diferente modo”. Al contrario de lo que suele suceder con los pares de categorías de contenido (orgánico-inorgánico), los juegos de categorías modales no son excluyentes. 17. A este respecto no puedo sino remitir a los fragmentos que he ido publicando en Internet y, sobre todo, la *Estética modal* (Jordi Claramonte, *Estética modal*, Tecnos, Barcelona, 2016).

Entrevista a Rogelio López Cuenca

Rogelio López Cuenca (Nerja, Málaga, 1959), con formación en Filosofía y Letras, utiliza el lenguaje como un elemento principal en sus proyectos. Durante los años 80 realizó sus primeros trabajos de forma individual, pero también en colectivo, como integrante del extinto grupo Agustín Parejo School, desde donde desarrollaron iniciativas en el campo de las artes visuales empleadas en entornos sociales y políticos. Para López Cuenca la apropiación es una herramienta constante de su trabajo, toma elementos de nuestro imaginario y cuestiona, a la vez que defiende, el empleo de estos recursos como material de creación. Desafía así los temas referentes a los derechos de autor, propiciando el compartir nuestros recursos culturales de una forma libre.

—www.lopezcuenca.com

Como parte de Agustín Parejo School, que desarrolló su actividad entre 1982 y 1994, realizabas una obra de forma colectiva. ¿Qué te lleva tras la disolución de APS a no continuar esta línea de trabajo en colaboración?

La experiencia de APS fue muy vital, muy orgánica. El grupo nunca se constituyó ni se llegó a disolver; no era sino un puñado de gente que convivió durante un tiempo e hizo determinadas cosas. Del mismo modo que las circunstancias y el deseo hicieron nacer al grupo, cuando aquellas desaparecieron y este se gastó, la actividad se fue poco a poco ralentizando hasta desaparecer. APS es el nombre que un grupo de gente le dio a las cosas que hacía, es el nombre que le pusimos a nuestra vida en común en ese momento. Parafraseando a Guy Debord, APS fue una gente que durante un cierto lapso de tiempo “pasaba por allí”. Habíamos empezado a hacer cosas siendo estudiantes. Poco a poco la gente fue entrando a trabajar en una cosa u otra y, finalmente, solo yo he terminado dedicándome al arte profesionalmente. El caso es que no me encontré con oportunidades o con gente movida por un espíritu de colaboración hasta principios del año 2000, cuando a partir de la celebración de talleres sobre arte público e intervenciones urbanas se comenzaron a armar, temporalmente, algunos grupos, dando de nuevo inicio a unos modos de trabajar colectivamente que se han ido haciendo más habituales hasta hoy.

Has realizado proyectos con otros creadores, como *El arte de la seducción*, junto a Daniel García Andújar, donde reunisteis vuestros archivos para ponerlos en común.

También con Antoni Muntadas o con Eric Baudelaire, habiendo resultado siempre muy buenas experiencias, por más que haya acabado derivando el trabajo en una dirección u otra. Eso depende de las circunstancias. De cualquier modo, incluso el trabajo que normalmente se ve como

individual, más solitario, yo lo considero, igual que cualquier otro, como inevitablemente colectivo, en tanto que estamos operando con lenguajes, lo que tiene, por definición, un carácter social, colectivo. Uno siempre hace uso de unas herramientas que no ha inventado, como tampoco la forma de utilizarlas; por lo menos en sus formas más comunes. Existe una multiplicidad infinita de voces y de miradas con las que uno está inevitablemente siempre en diálogo, o en conflicto, tanto respecto a la realidad y los debates del presente como por asuntos del pasado más o menos reciente o remoto.

Junto a Elo Vega has desarrollado algunos proyectos. ¿Consideras que tu trabajo con ella en cierto sentido continúa una línea ligada a la práctica artística colaborativa?

Sí, con Elo se vuelve a producir esa naturalidad de la que hablaba en el caso de APS, el flujo de intercambios es permanente. Y también, en este caso, el diálogo, la crítica o el apoyo conducen con frecuencia a un trabajo en colaboración, a una autoría compartida.

Me parece que podríamos concretar ciertos extremos de esta y las anteriores preguntas en que: a) uno está viviendo, haciendo cosas; b) ese vivir y hacer tiene siempre un carácter compartido, colectivo; c) algunas de esas cosas pueden pasar a adquirir la consideración de obra de arte o de trabajo artístico; d) esta condición también es concedida colectivamente, socialmente: la da o la niega el público, los usuarios, las instituciones, los canales por los que circula, los códigos que utiliza, etcétera, y e) la autoría es una convención cultural arraigada en la idea del individualismo moderno, siendo muy importante tanto para la historia del arte —que elabora toda una mitología basada en hitos en torno a los grandes autores y las obras maestras— como en el mercado, que exige la identidad entre la singularidad del autor y la obra única, que es lo que la dota de una plusvalía excepcional. Todo eso dificulta con frecuencia la posibilidad de incorporar datos acerca del proceso productivo, que tanto la academia como el mercado consideran innecesariamente fastidiosos, por no añadir más que “ruido” y no contribuir ni a la mitificación del autor ni a la valoración económica de la obra.

¿Qué crees que pueden aportar al tejido social los trabajos de carácter participativo o colaborativo?

Ante el proceso de su reducción a mero consumo, a entretenimiento y espectáculo, el cruce de las prácticas artísticas con otras disciplinas científicas y con el activismo social es lo que puede devolverle un papel activo en la reconstrucción de lo colectivo, lo común frente al poder omnímodo del mercado sobre la vida entera. Creo que cuanto mayor y más diverso sea el número de agentes implicados en un proyecto artístico o cultural, más posibilidades se ofrecen para que tenga consecuencias en ese sentido. Pero también hay que señalar que lo más dañino, lo más peligroso, siempre es la moda, la adopción de maneras que solo superficialmente aparentan modos colaborativos de trabajar, la estetización de la participación. (A.G.A)

Entrevista a Alexander Ríos

El trabajo de Alexander Ríos (Bogotá, Colombia, 1984) explora otras formas de encuentro y de experiencias colectivas que responden a diversas relaciones entre el arte, la cotidianidad y el capitalismo, y que usan los medios de la *performance*, la escritura y la instalación. A través de acciones sencillas, busca crear un diálogo entre el arte y la vida cotidiana. Con su proyecto *Nómada* vivió durante tres años en distintas casas de varios países del Mediterráneo, intercambiando hospedaje por trabajar como artista.

—www.alexanderrios.wordpress.com
—www.proyectonomada.wordpress.com

Uno de los aspectos más importantes de tu trabajo es la unión de la vida cotidiana, socialmente activa, con el trabajo artístico. ¿Es esta para ti la función social del arte, crear espacios de tiempo y de encuentro?

Sí, creo que el arte consiste precisamente en inventar y desarrollar otras formas de hacer, de encontrarnos y de relacionarnos, especialmente dentro del sistema actual que persiste en normativizar y mercantilizar nuestras acciones. Por eso resulta interesante que el arte, como fuerza creativa, se diluya en todo lugar y situación, y a diario. Un constante cuestionamiento de lo aprendido, una realización de posibilidades.

Han sido la necesidad y la recursividad las que me han hecho unir la práctica artística con la vida cotidiana. Mi primera exposición la organicé hace unos diez años en mi casa, en Bogotá, cuando mis padres se fueron de viaje. No fue una elección consciente, simplemente era el único lugar del que disponía. Con *Nómada* ocurrió lo mismo, no tenía cómo pagar el alquiler y así fue como me planteé vivir de casa en casa. Al principio no era tan consciente de lo que estaba proponiendo, pero después me empecé a dar cuenta del potencial de trabajar como artista en casas ajenas, en la vida diaria de las personas, fuera del lugar artístico tradicional. Así, a lo largo de esos tres años, he experimentado en carne propia la importancia de ayudarnos, de querernos, de encontrarnos. Y esto es lo que quiero intentar mediante mi trabajo, buscando que este tenga una implicación real en la vida de las personas, que les aporte algo de una forma más directa. Me gusta cuando la palabra “arte” empieza a ser difícil de definir, en cuanto se confunde entre nuestro accionar cotidiano.

Tus proyectos no podrían realizarse sin la colaboración de otros agentes. Sin embargo, ¿definirías tu trabajo como una práctica artística colaborativa?

Totalmente. *Nómada* fue posible gracias a la colaboración de la gente que aceptaba hospedarme en sus casas. Digamos que fui yo quien ideó el

proyecto y lo puso en marcha, pero funcionó y cobró vida únicamente con la participación de más personas.

Mi trabajo artístico ha desembocado en proyectos colaborativos, aunque las propuestas al principio parecían ir en otra dirección. Me invitaron a exponer *Nómada* en la Sala de Arte Joven de Madrid en junio del 2015. Pero, ¿cómo exponer una experiencia sin matarla? Así surgió *Lo posible*¹, un espacio de encuentro partiendo de la relación entre arte, cotidianidad y capitalismo en el que participaron muchas personas de forma activa. Así, la exposición tuvo que convertirse en un proyecto colaborativo para poder contar otro. Meses después empecé a trabajar en un proyecto del Departamento de Educación del Museo Reina Sofía, ideando un taller para jóvenes. Pensé que sería importante intentar que tuviera un impacto directo y, ojalá, constante en su vida cotidiana, así que propuse un viaje para visitar otros espacios y eventos artísticos en diálogo con el museo, contando con la ayuda y la colaboración de más artistas, gestorxs². En estos dos casos mi papel de “artista” ha sido el de gestionar y organizar lo necesario para que otrxs actúen, se muestren y se conozcan, hallando en la colaboración el sentido mismo de los proyectos.

Tu proyecto *Nómada* consistía en huir de una dependencia del sistema del arte y buscar el amparo y sustento en redes de proximidad y amistad. Tras esta experiencia, ¿dirías que has conseguido una mayor autonomía?

A finales de 2012 intenté durante un año vivir del arte. Me presenté a varias convocatorias que no gané y, paralelamente, empecé a accionar otros procesos que dependían de mí y que me ponían en contacto directo con las personas. Publiqué el libro *101 soluciones para salir de la crisis*, intercambié mensajes por monedas en el metro para pagarme el billete y comencé a vivir como nómada. Era fabuloso no necesitar que alguien tuviera que validar mi trabajo. Simplemente ofrecía algo a la gente y ellos decidían si querían un ejemplar del libro, un mensaje u hospedarme.

Al mismo tiempo, viviendo como nómada, me volví dependiente de las personas que me hospedaban, de sus horarios, sus costumbres y sus espacios, lo cual ha sido positivo porque he tenido que desarrollar mi

adaptabilidad y calmar mi ego, pero también, aunque yo proponía un intercambio, a veces la gente tenía que cargar conmigo. Al no tener casa yo estaba constantemente en situación de pedir ayuda y dependiendo de las personas. Por otra parte tampoco era autónomo económicamente, gastaba poco, pero ese poco me lo enviaba mi familia.

Esa ha sido una parte importante del proceso, porque he recibido mucho de la gente. Y justo en este momento, gracias a haber conseguido realizar mis proyectos y contar con tanto apoyo, empiezo a estar del otro lado. Con algo de dinero de los proyectos que han surgido he podido alquilar un piso en Madrid y desde esa autonomía económica y espacial, intentaré dar en cuanto me sea posible.

¿En qué momento crees que puede un artista alcanzar un máximo grado de autonomía? ¿Ser autónomo significa ser consciente de tus múltiples interdependencias y estar a gusto con ello?

Quizás el momento llegue cuando no dependamos de la idea de autonomía para crear, es decir, que desde el lugar en el que estemos, y basándonos en nuestra situación, podamos crear; algo así como “móntatelo tú mismo a partir de lo que hay y lo que eres”. Quiero decir que siempre dependeremos de algo o de alguien y entonces está por ver cómo lo resolvemos y lo aprovechamos. Ojalá se pueda lograr no depender de mecanismos o estructuras con los que no compartimos nuestra ideología, con lo complicado que es, pero por lo pronto hay que intentarlo, aprovechando ese mismo estado de imposibilidad o contradicción para crear.

Por otra parte, creo que nos viene bien como artistas activar otras redes de interdependencia más directas y más horizontales con la gente, sin que necesariamente tenga que mediar la institución del arte y sin que nuestra práctica artística dependa del visto bueno de comisarixs y jurados. (hea)

1. Ver <www.loposible.wordpress.com>.

2. Ver Alexander Ríos: *¿El Museo es necesario?*. Madrid: Ahora o nunca (fanzine autoeditado), 2016. También <www.museoreinasofia.es/actividades/viaje-al-mas-aca>, <www.alexanderrios.wordpress.com/2016/11/21/viaje-al-mas-aca-2>.



Alexander Ríos, *Nómada* con Peppe Giordano, Andrea Giordano, Enrico Giordano y Marilena Migliorisi, Ragusa, 2014

Alexander Ríos, *Lo posible*, Sala de Arte Joven de Madrid, 2015

Glosario imposible es una iniciativa editorial de hablarenarte, que acompaña al proyecto CAPP hasta 2018. El compendio de la presente edición de enero 2018 está conformado por diez capítulos:

Colaboración

Visionarios, autores y mediadores
Aproximaciones a la colaboración
hablarenarte
Entrevistas a Maider López
y a DEMOCRACIA

Contexto

Caminando sobre hielo
Prácticas artísticas en contexto
Francisca Blanco Olmedo
Entrevistas a Orquestina de
Pigmeos y a El Banquete

Obra

*¡A la obra! Formas de hacer
y activar en la red social*
Selina Blasco y Lila Insúa
Entrevistas a Juanli Carrión
y a David Crespo

Autoría

Desbordar la autoría artística
Diego del Pozo Barriuso
Entrevistas a Christian Fernández
Mirón y a Federico Guzmán

Confianza

(Des)confiar en los extraños
Aida Sánchez de Serdio
Entrevistas a Saioa Olmo y
a Eva Fernández (Cine sin Autor)

Fracaso

*Políticas de la situación o desbordar
la lógica éxito-fracaso*
LaFundició
Entrevistas a Roger Bernat y Roberto
Fratini, y a Todo por la Praxis

Retorno

El retorno es lo común
Haizea Barcenilla
Entrevistas a Fernando García-Dory
y a Alberto Flores (Makea Tu Vida)

Agentes

Constelaciones, glosarios y funciones
Es Baluard, Museu d'Art Modern i
Contemporani de Palma
Puntos de fuga
Javier Montero
Entrevistas a Núria Güell
y a María Ruido

Institución

*Instituciones e institucionalidad
más allá de las ruinas del museo*
Jesús Carrillo
Entrevistas a Ricardo Antón
(ColaBoraBora) y a Antoni Abad

Autonomía

Autonomía y modos de relación
Jordi Claramonte
Entrevistas a Rogelio López Cuenca
y a Alexander Ríos

Las entrevistas con Juanli Carrión, DEMOCRACIA, María Ruido y Rogelio López Cuenca fueron conducidas y editadas entre octubre del 2015 y enero del 2016 por Ana García Alarcón (A.G.A.). Es investigadora, comisaria y Doctora en Teoría e Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Recientemente ha publicado *ARTE versus PUBLICIDAD*. (Re)visiones críticas desde el arte actual (Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2016). Junto a Isabel Durante y Miguel Ángel Hernández es miembro del grupo curatorial 1erEscalón.

Las entrevistas con Maider López, Orquestina de Pigmeos, El Banquete, David Crespo, Christian Fernández Mirón, Federico Guzmán, Saioa Olmo, Eva Fernández (Cine sin Autor), Roger Bernat y Roberto Fratini, Todo por la Praxis, Alberto Flores (Makea Tu Vida), Fernando García-Dory, Nuria Güell, Ricardo Antón (ColaBoraBora), Antoni Abad y Alexander Ríos fueron conducidas y editadas entre octubre del 2015 y diciembre del 2017 por hablarenarte (hea).

Concepto editorial y coordinación

hablarenarte (Ana Martínez Fernández,
Sören Meschede, Georg Zolchow)

Diseño gráfico

Jaime Narváez

Traducciones

Toni Crabb, Jonathan Fox, Wade
Matthews, Douglas Prats y
Nuria Rodríguez Riestra

Edición y corrección

Miriam Querol y Álvaro Villa (español)

Edición y corrección

Jonathan Fox (inglés)

Impresión

Brizzolis

Fotomecánica

La Troupe

Encuadernación

Ramos

© de la presente edición, hablarenarte, 2018
© de los textos, sus autores
© de las traducciones, sus traductores
© de las imágenes, sus autores

Los textos de esta publicación están bajo la protección, términos y condiciones de la licencia Creative Commons “Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 España”. Por lo tanto, se permite la copia en cualquier formato, mecánico o digital, siempre y cuando no esté destinada a usos comerciales, no se modifique el contenido de los textos, se respete su autoría y se cite de forma correcta. Cualquier uso que no sea el descrito en la licencia antes mencionada requiere la aprobación expresa de los autores y del editor.

Estamos comprometidos con el respeto de los derechos de propiedad intelectual de otros. Se ha hecho un esfuerzo razonable para detectar posibles titulares de derechos de autor que pudieran haber sido afectados por este trabajo editorial. Todos los errores en este aspecto se

corregirán en ediciones futuras, siempre que los editores hayan sido debidamente informados. hablarenarte ha decidido respetar el uso de expresiones que representan una neutralidad de género.

Agradecimientos

hablarenarte quiere expresar su más sincero agradecimiento, en primer lugar y muy especialmente, a los autores y entrevistados de la primera edición digital que no podían ser incluidos en esta segunda edición impresa. También agradecer a los colaboradores nacionales de hablarenarte en el proyecto CAPP (ACVic, Centro Huarte, Medialab Prado y Tabakalera), por su apoyo a esta publicación. Extendemos nuestro agradecimiento también a la Comunidad de Madrid sin cuyo apoyo económico la primera edición de este libro no hubiera sido posible y a nuestro socio y coordinador del proyecto CAPP, la agencia irlandesa Create, por apoyar este proyecto editorial.

A la memoria de Eva García, amiga y compañera, quien nos ayudó en la confección de la primera edición del *Glosario imposible*.



ISBN: 978-84-697-9168-4
D.L.: M-2333-2018

El contenido de esta segunda edición del *Glosario Imposible* es una visión ampliada y revisada de la primera edición que se publicó en marzo del 2016 exclusivamente en digital. Ambas son descargables a través de la página web de www.hablarenarte.com/capp y www.cappnetwork.com.



Collaborative Arts Partnership Programme (CAPP) es un programa cultural transnacional (2014-2018) orientado hacia las prácticas artísticas colaborativas y socialmente comprometidas. CAPP se compone de una red de nueve organizaciones culturales y artísticas lideradas por Create, la agencia nacional para el desarrollo de las artes colaborativas en Irlanda.

Las organizaciones que forman CAPP apoyan el desarrollo de proyectos artísticos de excelencia: Agora Collective (Alemania), Create (socio líder, Irlanda), hablarenarte (España), Heart of Glass St Helens (Reino Unido), Kunsthalle Osnabrück (Alemania), Live Art Development Agency (Reino Unido), Ludwig Múzeum. Museum of Contemporary Art (Hungría), m-cult (Finlandia) y Tate Liverpool (Reino Unido).

El objetivo general de CAPP es mejorar y abrir oportunidades en toda Europa para artistas que trabajan de forma colaborativa, mejorando la movilidad y el intercambio, pero al mismo tiempo, involucrando a nuevos públicos y audiencias en este tipo de prácticas. El programa de CAPP proporciona una variedad de oportunidades de desarrollo profesional tanto a escala nacional como internacional, residencias artísticas, apoyo a la producción de proyectos, encuentros, congresos y una presentación final en Dublín (Irlanda), en 2018.

El CAPP cuenta con el apoyo de Creative Europe (subprograma de cultura de la Unión Europea), Support for European Co-operation Projects Education, Audiovisual and Culture Executive Agency.

cappnetwork.com



El apoyo de la Comisión Europea para la producción de esta publicación no supone un respaldo a su contenido, el cual refleja únicamente las opiniones de sus autores y editores. La Comisión no se responsabiliza del uso que pueda hacerse de la información contenida en esta publicación.

Socios internacionales de la red CAPP:



Colaboradores nacionales de hablarenarte en CAPP:



Con el apoyo de:



