GLOSARIO IMPOSIBLE

G O A I
L S R O

Colaboración

I P S B E
M O I L

María Mur Dean
Maider López

DEMOCRACIA

Colaboración es inevitable
María Mur Dean

Excavamos[1] el término “colaboración” en una dirección, en relación a las prácticas artísticas. Ahondamos en ello, desenterrando significados, interpretaciones, influenciada por la práctica de consonni como productora de arte y editorial, que es desde donde se escribe este texto.

Primera capa

La colaboración en relación al arte se ha estudiado desde muchas perspectivas. El aumento de visibilidad de las denominadas prácticas colaborativas, comienza en los años noventa, pero no únicamente proliferan las prácticas sino también la teorías. La autoría individual y colectiva, el conflicto y el consenso, la ética y la estética, lo político y lo social, el activismo, la instrumentación y la autonomía son conceptos, entre otros, que acompañan a la colaboración en estos debates.

Para uno de los especialistas en la cuestión, Grant Kester, la producción cultural es polivalente y generativa; puede transformar, más que simplemente transmitir significado y valor. Para Kester, la agencia creativa desindividualizada no disminuye su poder crítico o transformador, sino que, de hecho, puede potenciarse si la propia experiencia de agencia creativa es tratada de un modo más reflexivo. El acento se pone en el propio proceso colaborativo, dándose una interacción social mediada por una colaboración física y cognitiva[2]. Marc Leger, sin embargo, sostiene que esta estética dialógica de Kester abandona los pronunciamientos políticos y la crítica social en favor de la interacción dialógica donde se espera que el artista renuncie a sus pretensiones de autoridad y autoría[3].

1. Aplico una libre interpretación de la muy inspiradora técnica de exploración del lenguaje que realiza la compañía Sociedad Doctor Alonso dirigida por Tomás Aragay y Sofía Asencio, a través de su proyecto *Excavación Permanente*. La excavación, según explican, es un mecanismo pedagógico entorno a las palabras y el lenguaje, el diálogo y los valores éticos que nos conforman, que permite a todo tipo de gente colaborar entre sí para intercambiar conocimiento y mejorar su capacidad de razonar, escuchar y construir de forma conjunta un discurso. Este proyecto surge a partir del trabajo de investigación "El desenterrador" que la compañía ha realizado en los últimos años. Como su nombre indica, han desenterrado palabras en sentido real y figurado, han indagado en la estrecha y cambiante relación que se produce entre las palabras y su uso, y las acciones que se derivan. <http://eldesenterrador.com>.

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

3. Marc James Léger, “For the De-Incapacitation of Community Art Practice”, *The Journal of Aesthetics and Protest*, 2008, <http://www.joaap.org/6/another/leger.html>. [Última consulta 16-05-2016].

La colaboración se encuentra en el centro de otra archireferenciada teoría, la estética relacional de Nicolas Bourriaud según la cual la práctica artística es un espacio para la participación del público en la obra. Bajo su punto de vista, los modos de encontrarse y de crear relaciones humanas representan hoy objetos estéticos susceptibles de ser analizados como tales, creando microcomunidades espontáneas en situaciones que Bourriaud denomina microutopías de lo cotidiano[4]. Claire Bishop advierte que esta teoría se centra en exceso en la producción de relaciones en sí mismas, con proyectos dirigidos a una comunidad relativamente homogénea de espectadores del arte que tienen mucho en común, excluyendo el conflicto y el disenso[5].

Por otro lado, Rosalyn Deutsche en su texto "Agorafobia", saca a la palestra la teoría de la democracia radical de Antonio Laclau y Chantal Mouffe, según los cuales la noción de antagonismo es el fundamento de la democracia[6]. Para Deutsche, el conflicto, la división y la inestabilidad no dañan por lo tanto la esfera pública democrática; son condiciones de su existencia[7]. Sostiene Deutsche que las prácticas artísticas convocan una discusión sobre los asuntos comunes. Se relacionan con la esfera pública por medio de "su participación en la actividad política" dentro y fuera de lo institucional. Las instituciones artísticas, como nos recuerda Deutsche, no son "interiores resguardados, aislados del espacio social", de la misma manera que los espacios extrainstitucionales no son ni completamente independientes (más bien, interdependientes) ni ajenos a las políticas sexuales inscritas en los códigos visuales y de representación. La visión, sea dentro o fuera de

4. Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, Andrea Hidalgo Editora, Buenos Aires, Argentina, 2008, pp. 19.
5. Claire Bishop, "Arte Nokia/Antagonismo y estética relacional", 2009: <http://esferapublica.org/nfblog/arte-nokia-antagonismo-y-estetica-relacional/> [Última consulta 16-03-2016].
6. Rosalyn Deutsche, "Agorafobia", *Quaderns portàtils*, nº 12, MACBA, 2008: <http://www.macba.cat/es/quaderns-portatils-rosalyn-deutsche>. [Última consulta 16-03-2016]. Ver también: Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Siglo XXI, Madrid, 1987.
7. La cuestión del antagonismo, el disenso y el conflicto abre otra línea de investigación y experimentación en las prácticas artísticas. Un ejemplo referencial de aproximación a estas cuestiones sobre el disenso como motor del trabajo artístico es *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, un proyecto plurianual realizado por diversas instituciones en colaboración, cuyo objetivo es "rastrear las prácticas, los modelos y los contramodelos culturales que no responden al tipo de estructuras, políticas y prácticas dominantes que se impusieron en España desde la Transición". Nuestra aportación a este debate es la producción y dirección del proyecto *LaPublika*, un laboratorio de investigación artística que analiza la capacidad del arte para crear esfera pública. Durante 2015 y 2016 se desarrollaron talleres, conferencias, grupos de trabajo y estudio, así como producciones artísticas que intentan registrar diversas respuestas a la pregunta "¿cómo el arte puede crear esfera pública?". En octubre de 2016, el colofón del proyecto adoptará el formato de simposio internacional, formalizado en un *radio show* en directo. Se investiga lo radiofónico como crítica de la representación, donde voces potenciadas por un medio producen experiencias de intimidad y distancia al mismo tiempo. Voces extracorpóreas que encarnan cuerpos imaginados y reales, construyendo lo cotidiano, la vida en común. <http://www.lapublika.org> [Última consulta 16-03-2016].

los marcos institucionales, en proyectos con vocación política o en obras de carácter más subjetivo o personal, es siempre “un asunto público”[8].

En este primer intento por excavar el término, esbozando algunos debates y teorías, ya observamos que lo colaborativo puede confundirse con otros términos próximos como “colectivo" y "participativo”. Según Subtramas, colectivo de investigación sobre las prácticas de producción audiovisual colaborativas, lo "colaborativo" introduce matices más micropolíticos e implica una actitud más activa que la que proporciona la participación en algo ya organizado o establecido. “No se trata de la suma de trabajos o fuerzas de diversos agentes, sino de un proceso de coproducción en el que idealmente se incorporan y comparten permanentemente los cuestionamientos o desacuerdos sobre los procesos, metodologías e ideas de trabajo, con la intención de integrar y generar agenciamiento con las diferentes sensibilidades que se suman a los proyectos”[9].

Efectivamente, desde el punto de vista etimológico colaborar, en latín “trabajar con”, procede de la conjunción del prefijo “co-” con el verbo “laborare”. Colaboración significa trabajar con otra u otras personas en la realización de una obra, ayudar con otras personas a lograr un fin. Pero ¿con quién se trabaja? ¿Quiénes son esos agentes? ¿Cómo se estructura esta colaboración? ¿Cómo se establece el fin a lograr? Todas estás cuestiones nos van a ayudar a seguir profundizando en el término, detectando diferentes formas y significados que la colaboración adopta cuando dialoga con el arte.

Segunda capa. Quiénes

Al dar una palada más en esta excavación, descubrimos que el término colaboración adopta la forma de un puzle, cuyas piezas conforman una imagen, un conjunto. Pero, a diferencia de ese puzle descrito por George Perec en el preámbulo de *La vida instrucciones de uso*, donde las piezas por separado no significan nada, donde el elemento no preexiste al conjunto, aquí los elementos determinan el todo. El sentido y significado de la colaboración misma se determinan según entre quienes se da la colaboración.

8. Rosalyn Deutsche, op. cit.
9. Ver el *Abecedario anagramático* de Subtramas <http://subtramas.museoreinasofia.es/es/subtramas>. [Última consulta 16-03-2016].

Paloma Blanco, a la hora de definir las prácticas colaborativas, las ubica a medio camino entre el arte político y el arte público de nuevo género. Blanco pone el acento principal sobre los métodos de producción y distribución del trabajo así como sobre la fusión en la que el artista y los movimientos sociales trabajan mano a mano para articular modelos de intervención en función de las necesidades de los diferentes agentes y sectores implicados. Se trata de una fórmula híbrida entre el mundo de arte, el activismo político y la organización comunitaria[10]. Añaden José Luis Marzo y Patricia Mayayo que las prácticas colaborativas son un conjunto de propuestas que ponen en el centro de su programa el sabotaje a las instituciones, la voluntad de cortocircuitar las lógicas del espectáculo, la disolución del concepto tradicional de autoría, el despertar de la creatividad social o la colaboración con distintas comunidades locales[11].

La plataforma transdisciplinar Transductores, por su parte, indica que la colaboración es solo factible en marcos de trabajo que promueven el intercambio de habilidades y conocimientos. Dichos intercambios favorecen que diversos profesionales se mezclen con expertos locales y otros grupos implicados para constituir comunidades de aprendizaje donde cada cual aporta sus conocimientos y actitudes específicas, a la vez que interconectan disciplinas, instituciones y modos organizativos muy diversos que abren un amplio abanico de colaboraciones (con ONGs, escuelas, guarderías, comunidades locales, universidades, centros de jóvenes y comunitarios, sindicatos, etcétera)[12].

La colaboración en consonni forma parte del proceso de producción artística, con creadores y profesionales y con el entorno implicado en cada situación. La colaboración se hace desde una perspectiva feminista, diversificando voces y miradas. Desde el intercambio de pareceres, el diálogo, el aprendizaje de los errores, consonni se presenta como una productora de arte, una identidad confusa, un tanto *queer*. Esto le permite repensarse, redefinirse a través de sus producciones que le afectan y transforman. Se realiza un estrecho seguimiento del proceso de producción acompañando a artistas

10. 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, Museo d'Art y UNIA arteypensamiento, 2005, pp. 192-193.
11. José Luis Marzo y Patricia Mayayo, *Arte en España (1939-2015), ideas, prácticas, políticas*, Manuales Arte Cátedra, Madrid, 2015 pp. 690-691.
12. Antonio Collados y Javier Rodrigo, "Transductores: pedagogías colectivas y políticas espaciales", en Antonio Collados y Javier Rodrigo (eds.) op. cit., p. 17.

Andrea Fraser, *Little Frank and His Carp*, consonni, Bilbao, 2001
Fermín Jiménez Landa, *Ultramarino*, consonni, Bilbao, 2014 (Fotografía: Marc Vives)

en todas las etapas. Las investigaciones en las que se basan los proyectos nos aproximan al trabajo de otras personas y colectivos con quienes se da un intercambio de saberes y afectos. Cuando nos colamos con cámaras ocultas en el Museo Guggenheim Bilbao con Andrea Fraser, cuando desarrollamos una marcha zombi en una zona comercial de Barakaldo con Iratxe Jaio & Klaas van Gorkum, cuando organizamos conciertos a oscuras con Sra. Polaroiska en el barrio de Bilbao La Vieja, cuando nos lanzamos al mar a buscar ballenas con Fermín Jiménez Landa o cuando paseamos por el monte a través con Gerard Ortín, partimos de la práctica y la reflexión artística con la intención de trascenderla a través de los debates que provocan, pero conscientes del marco en el que se inscriben estas acciones[13].

Estas producciones mencionadas, por poner ejemplos concretos, se basan en una investigación artística con complejidad en su conceptualización, su difusión y recepción. Son dirigidas por la propia consonni o por artistas que deciden su desarrollo formal, conceptual y estético. Todos, artistas y participantes, cobran honorarios por este trabajo, se acredita la autoría (individual o colectiva) y se menciona a quienes participan. Son producciones artísticas desarrolladas con financiación pública fundamentalmente, pero siempre procurando diversificar las fuentes económicas (públicas/privadas, locales/internacionales). La gestión del capital simbólico se desarrolla entre artistas y consonni principalmente. Esta manera de hacer implicada y próxima se puede extender a la edición. Cuando consonni actúa como editorial, aplica un sistema de trabajo colaborativo similar con quiénes escriben los textos, acompañándoles en los procesos de investigación y redacción.

Cuando las producciones se confrontan con los públicos, su capacidad crítica se refuerza y, a veces, muta, ya que más allá de estos procesos colectivos, toda práctica artística es, en mayor o menor medida, colaborativa. Desde el momento en el que se realiza un trabajo y se muestra, se da un *compartir*. La artista y directora de cine Petra Bauer sostiene que realizar una película no es un acto político en sí mismo, sino que tiene un potencial que no acaba de desarrollarse hasta que no interactúa con la

13. Los proyectos artísticos producidos por consonni aquí mencionados son *Little Frank and His Carp* (2001) de Andrea Fraser, *Quédense dentro y cierren las ventanas* (2008) de Iratxe Jaio & Klaas van Gorkum, el proyecto de investigación *Pájaro y ornitólogo al mismo tiempo* (2012), los experimentos enmarcados en el programa de residencias de investigación HPC, *Ultramarino* (2014) de Fermín Jiménez Landa y *La habitación suena de otra manera* (2015) de Sra. Polaroiska, así como *Trabeska* (2015) de Gerard Ortín dentro de LaPublika, el laboratorio de investigación artística sobre esfera pública: proyectos muy diferentes, con objetivos y públicos distintos, siendo algunos amplios y diversos y otros más específicos y concretos: <http://www.consonni.org>.

audiencia. “El arte es un esfuerzo público. Una película no existe hasta que es vista”[14]. De hecho, como sostiene Rosalyn Deutsche, “artistas comprometidos con lo que vino a llamarse *crítica institucional*, como Martha Rosler, Adrian Piper y Hans Haacke, demostraron que el significado de una obra de arte no reside permanentemente en la obra misma, sino que se forma solo en relación al exterior —con el modo en que la obra se presenta— y por ello cambia con las circunstancias (…). El significado de una obra de arte se produce”[15].

Tercera capa. Cómo

En esta cuestión, Claire Bishop lanza una dura crítica a Kester y Bourriaud, ya que bajo su punto de vista, ellos priorizan el juicio ético frente al estético, evalúan sobre todo cómo se dan las relaciones más que la densidad conceptual o la significación artística. Para Bishop el peso de las buenas intenciones de artistas en la evaluación de estos proyectos es excesiva. El giro social en el arte contemporáneo ha impulsado un cambio ético en la crítica de arte, sostiene Bishop[16].

No se trata de elegir una cuestión sobre otra, sino del equilibrio entre ambas. Es cierto, que el modo en que se estructuran las relaciones marca una diferencia. Como sostiene la artista y cineasta María Ruido, parafraseando a Jean-Luc Godard, no basta con hacer contenidos políticos, sino que hay que procurar hacerlos políticamente[17]. Más que un juicio ético, es importante la exigencia de unas buenas prácticas en las políticas culturales, artísticas, extensibles a todos los agentes implicados en la producción

14. Danele Sarriugarte, “Ampliando la esfera pública. Petra Bauer en conversación con Danele Sarriugarte Mochales”, 2015. <http://www.editorialconcreta.org/Ampliando-la-esfera-publica-Petra> [Última consulta 16-03-2016].
15. Rosalyn Deutsche, op. cit.
16. Claire Bishop, "The Social turn: Collaboration and its discontents", *Artforum* 44, nº 6, 2006, p. 180.
17. En este sentido, se rescata la importancia de los *modos de hacer*. “Sin grandes aspavientos, Michael De Certau da con el terreno concreto en que se encuentran sin forcejeo tanto los saberes tácticos de las gentes como las operaciones que ejecutan las obras de los artistas. Los modos de hacer suponen así una mediación que aterriza las grandilocuentes disoluciones y que a la vez articula esa noción de 'vida cotidiana' que de tan recurrida había dejado de ser operativa, esa 'cotidianeidad' se entenderá ahora como conjunto de tácticas, de modos de hacer. De este modo se convierte lo que era una consigna (la disolución del arte en la cotidianidad) en una práctica. Por lo demás, frente a la teatral, artificiosa y un tanto bohemiesca especificidad de las 'situaciones construidas', los modos de hacer no pretenden descubrir ningún Mediterráneo, sino que aluden y conectan prácticas que fundamentalmente ya estaban ahí”. (Jordi Claramonte “Modos de hacer”, en: Paloma Blanco et al. (eds.), *Modos de hacer, Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, p. 349. Claire Bishop resuelve la yuxtaposición entre lo estético y lo político comentando que lo estético es, de acuerdo con Jacques Rancière, la habilidad de pensar una contradicción: la contradicción productiva de la relación del arte con el cambio social, caracterizada precisamente por una tensión entre la fe en la autonomía del arte y la creencia de que el arte está inextricablemente vinculado a la promesa de un mundo mejor por venir.

artística. La artista Petra Bauer ha realizado su última película *Sisters!* junto con el colectivo londinense Southall Black Sisters, organización que desde 1979, incide sobre las condiciones sociales y políticas de las mujeres negras. Bauer destaca que cada persona implicada tiene su rol. Para Bauer es importante crear un método donde las diferentes partes sientan que pueden relacionarse, que pueden emplear las experiencias y las competencias de cada una para una causa en común. Del mismo modo, es ahí donde comienza la negociación, prosigue Bauer, no es una tarea fácil. Una relación nunca está libre de conflictos, pero no se trata de crear un ambiente de trabajo sin rozaduras, sino de buscar sistemas para relacionarse sin obviar las relaciones de poder existentes[18].

La colaboración se debe ubicar en un sistema donde cada cual tiene que ser consciente del papel que ocupa en esa cadena de producción, tal y como sostiene Walter Benjamin en su mítico texto *El autor como productor, de 1934*. Desvelar las condiciones de producción de cualquier trabajo de arte contrae la necesidad de formalizar la estructura. Como argumenta Jo Freeman en su texto sobre el movimiento feminista *La tiranía de la falta de estructura*, escrito en la década de 1970, ningún grupo de personas que se junta, sea cual sea su objetivo, carece de estructura.

El simple hecho de ser individuos con talento, predisposiciones y procedencias distintas hace que esto sea inevitable. Solo puede ocurrir que, si no se hace de manera consciente y consensuada, la estructura sea informal. "En la medida en que la estructura del grupo es informal, las normas de cómo se toman decisiones son solo conocidas por unas pocas personas, y la conciencia de que existe una relación de poder se limita a aquellas que conocen las normas"[19].

Las relaciones de poder y las estructuras acompañan cualquier unión entre personas. Negarlas es ocultarlas. Advierte Freeman que muchas veces, desde la izquierda, se defiende la falta de estructura por cuestiones ideológicas, en contra del exceso de formalización, y ante eso, recomienda una estructura flexible. Es decir, una estructura formal y visible que se adapte a las circunstancias y situaciones concretas de cada momento, estructura en estado de devenir. No

18. Danele Sarriugarte, op. cit.
19. Jo Freeman, "La tiranía de la falta de estructura", 2003, <https://www.nodo50.org/mujeresred/feminismos-jo_freeman.html> [Última consulta 16-03-2016].

una estructura formal burocrática, rígida y reificada. Sostiene Aída Sánchez de Serdio que la capacidad de acción política depende de la hibridez y "multidinamicidad" de la organización, es decir de la posibilidad de moverse táctica y estratégicamente en regímenes de racionalidad diversos, movilizando capitales y energías mutantes, a veces invisibles institucionalmente o bajo el radar, a veces plenamente instituidos[20]. Con una estructura formalizada, es más fácil asumir responsabilidades y reducir las posibilidades de instrumentalización[21] a las que las prácticas artísticas se enfrentan continuamente. Paloma Blanco destaca que esta coyuntura fue considerada en repetidas ocasiones por Lucy R. Lippard, para quien "un artista del cambio social" debe ser ambidiestro, es decir, debe "ser capaz de pensar en dos frentes, comprender una codificación dual y actuar en contextos duales, teniendo en consideración para quién es el arte, dónde está y qué quiere obtener poniéndolo allí"[22].

Cuarta capa. Para qué

Las posibilidades del arte se modulan en los intersticios de la negociación. Como sostiene Claire Bishop, no solo es importante provocar el diálogo, sino cuestionar las relaciones que se producen, para quién y para qué. El arte puede activar una estrategia de empoderamiento, ya que es capaz de generar imaginario. No se trata de representar la realidad sino de impactar sobre ella y devenirla. Es lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari llamaron *la estrategia de pantera rosa,* que ya es parte del ADN de consonni. El mimetismo, el camuflaje, es producto de una lógica binaria. La pantera rosa no imita nada, decían Deleuze y Guattari, no reproduce nada, pinta el mundo de su color, ese es su devenir-mundo, devenir asignificante para trazar una ruptura, su propia línea de fuga. No huye del mundo, sino que provoca que el mundo huya. Quizás así no transformamos el aparato de producción pero desde luego, nos transformamos, nos afectamos nosotras mismas.

Tal y como sostiene Marina Garcés, "esto pasa por dejar de hacer del mundo un campo distanciado de intereses y convertirlo en un campo de batalla en el que nosotros mismos, nuestra identidad y nuestras seguridades, resultaremos

20. Aída Sánchez de Serdio, "Políticas de lo concreto: producción cultural colaborativa y modos de organización", en Antonio Collados y Javier Rodrigo (eds.), op. cit., p. 49.
21. Por un lado, como advierten José Luis Marzo y Patricia Mayayo, proyectos comprometidos bien intencionados acaban cooptados por gestores municipales en su propio beneficio. Por otro lado, quienes colaboran puede que sean utilizados en beneficio del proyecto de arte.
22. Paloma Blanco, op. cit., pp. 192-193.

los primeros afectados [23]. Al final del vídeo *The Pink Pink* (1964) de Friz Freleng, la Pantera Rosa, este personaje ambiguo que huye de la construcción binaria de género, agradece a un operario bigotudo el haber contribuido a *enrosecer* su mundo con un gran beso en los labios. Actúa como *performer* que consigue convertir a ese operador en cómplice, colaborador, alterando el contexto rígido y ajeno que le rodea, afectándose por él. Rosa sobre rosa.

Quinta capa

La evolución máxima y lógica de la colaboración, en contra de cualquier biempensante reflexión, es la telepatía. El visionario Alan Turing en su ensayo publicado en 1950, *Computing Machinery and Intelligence*, aventuraba la telepatía como posible evolución de la humanidad al reflexionar sobre la inteligencia artificial[24]. Adoptemos el disparate como herramienta de empoderamiento. En *Sense8,* una serie de televisión de ciencia ficción, las hermanas Wachowski nos muestran a ocho personas, ocho voces, ocho cuerpos, nada habituales en este tipo de programas *mainstream* que están conectadas telepáticamente. Nos encontramos con una transexual lesbiana a la que su madre quiere lobotomizar, un conductor de autobús en Kenia cuya madre tiene SIDA, un actor famoso mexicano homosexual *armarizado*, un policía hijo de policía… Personas conectadas entre sí emocionalmente, telepáticamente, que colaboran para cambiar el mundo. Cuerpos autónomos que se conectan a través de los recuerdos, las emociones, los sentimientos. Más allá de la empatía, imprescindible en cualquier acción colaborativa. Los afectos están, una vez más, en el centro de la colaboración.

23. Marina Garcés, "La honestidad con lo real", en Álvaro de los Ángeles (ed.), *El arte en cuestión,* Sala Parpalló, Valencia, 2011: <http://www.espaienblanc.net/IMG/pdf/La_honestidad_con_lo_real.pdf>. [Última consulta 16-03-2016].
24. Víctor del Río, *La pieza huérfana. Relatos de la paleotecnología*, consonni, Bilbao, 2015.

Entrevista a Maider López
por hablarenarte

El trabajo de Maider López (San Sebastián, 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.maiderlopez.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 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 constituyente 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,

pp. 16-17: Maider López, *Ataskoa*, Intza, Navarra, 2005

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 convocar a 450 personas y sus coches en el monte, en Inza, para producir un atasco artificial. En este proyecto había colaboradores a distintos niveles: una colaboración institucional, que hizo posible el proyecto a nivel logístico y de presupuesto; otra colaboración con el pueblo de Inza, 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 San Sebastián, 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 Wit 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 Wit 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 generar 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 áreas 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.

pp. 20-21: Maider López, *366 Sillas*, Madrid, 2007

Entrevista a DEMOCRACIA

por Ana García Alarcón

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 pueda haber 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. Un primer círculo de colaboradores estables relacionados 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 el trabajo de DEMOCRACIA? 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 Ultramarines, efectivamente fue una colaboración total en la que buscamos un lenguaje que reflejara una ideología compartida de carácter emancipatorio. Los Ultramarines 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 Ultramarines ya comentado 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 árabehablante, el modo en el que recibieron la intervención vino a añadir al proyecto nuevos niveles de significación.

pp. 26-27: DEMOCRACIA, *Ne vous laissez pas consoler*, Burdeos, 2009

LA VERITE EST
SECURITE

TOUJOURS REVOLUTIONNAIRE
KIA MOTORS
SECURITE
NDA
www.reflexim

Maria Mur Dean es directora de consonni, una productora de arte localizada en Bilbao. Desde 1996 consonni invita a artistas a desarrollar proyectos que no se adaptan a un marco expositivo. consonni investiga fórmulas para expandir conceptos como el comisariado, la producción, la programación y la edición desde las prácticas artísticas contemporáneas. Entre 2015 y 2016 consonni produce y dirige *LaPublika*, un laboratorio de investigación artística que analiza la capacidad del arte para crear esfera pública.

Ana García Alarcón es investigadora, comisaria y doctora en Teoría e Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Recientemente ha publicado el libro *ARTE versus PUBLICIDAD. (Re)visiones críticas desde el arte actual* (Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2016). Escribe con regularidad textos y artículos, además de comisariar proyectos, tanto de forma individual como de forma colectiva. Junto a Isabel Durante y Miguel Ángel Hernández es miembro del grupo curatorial 1erEscalón. También forma parte del equipo de Espacio Trapézio (Madrid).

Glosario imposible es un proyecto editorial de **hablarenarte**, que acompaña al proyecto CAPP hasta 2018. El compendio de la presente edición digital de junio 2016 está conformado por siete capítulos independientes:

Agentes

"Constelaciones, glosarios y funciones"
Es Baluard, Museo d'Art Modern i Contemporani de Palma

"Puntos de fuga"
Javier Montero

Entrevistas a Núria Güell y a María Ruido

Autonomía

"Autonomía y modos de relación"
Jordi Claramonte

Entrevistas a Rogelio López Cuenca y a Alexander Ríos

Autoría

"Desbordar la autoría artística"
Diego del Pozo Barriuso

Entrevistas a Christian Fernández Mirón y a Left Hand Rotation

Colaboración

"Colaboración es inevitable"
María Mur Dean

Entrevistas a Maider López y a DEMOCRACIA

Contexto

"Caminando sobre hielo, Prácticas artísticas en contexto"
Francisca Blanco Olmedo

Entrevistas a El Banquete y a DosJotas

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

Retorno

"El retorno es lo común"
Haizea Barcenilla

Entrevistas a Alberto Flores (Makea Tu Vida) y a MawatreS

El contenido de Glosario imposible se ampliará en el transcurso de los próximos años y se publicará en formato digital a través de las páginas web de www.hablarenarte.com/capp y www.cappnetwork.eu. Una selección de todos los textos se publicará en formato papel en noviembre de 2018.

Esperamos la máxima difusión de esta publicación. Para citar fragmentos o textos íntegros de la misma se deberá emplear la siguiente fórmula: Nombre y apellido del autor, "Título texto", en: *nombre del capítulo correspondiente, Glosario Imposible*, Madrid, ed. hablarenarte, 2016, p.xx., disponible en www.hablarenarte.com/capp

Concepto editorial
y coordinación general:
hablarenarte

Diseño gráfico:
Jaime Narváez

Traducciones (del español al inglés):
Toni Crabb, Jonathan Fox, Wade Matthews, Douglas Pratts

Edición y corrección (español):
Miriam Querol

Edición y corrección (inglés):
Jonathan Fox

© de la presente edición,
hablarenarte, 2016
© 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.

Agradecimientos:

Los socios españoles del proyecto CAPP

AcVic (Vic)
Centro Huarte (Pamplona)
Medialab Prado (Madrid)
Tabakalera (San Sebastián)

Create (Dublin, Irlanda), coordinador del proyecto CAPP y los co-organizadores internacionales del mismo

Agora (Berlín, Alemania)
M-Cult (Helsinki, Finlandia),
Tate Liverpool (Reino Unido)
Heart of Glass (Liverpool, Reino Unido)
LADA (Londres, Reino Unido)
Kunsthalle Osnabrück (Alemania)
Ludwig Museum (Budapest, Hungría)

ISBN: 978–84–617–4288–2

Glosario imposible se publica en el marco de CAPP (Collaborative Arts Partnership Programme, 2014–2018). **hablarenarte** forma parte de este proyecto como co-organizador español.

hablarenarte:

COLLABORATIVE ARTS PARTNERSHIP PROGRAMME

Con el apoyo de:

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE · SECRETARÍA DE ESTADO DE CULTURA

AC/E Acción Cultural Española

Co-financiado por el programa Creative Europe de la Unión Europea