GLOSARIO IMPOSIBLE

GOAI LSRO

Contexto

IPSBE MOIL

Francisca Blanco Olmedo
El Banquete
DosJotas

Caminando sobre hielo, prácticas artísticas en contexto
Francisca Blanco Olmedo

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 pública[1]. Las prácticas artísticas implicadas en su entorno se sienten interpeladas por las problemáticas de la vida en la ciudad[2] 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 social[4].

*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*, nº 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*, nº 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: <http://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 postmodernas 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 real[6], 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 activista[7], 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", junto con la

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 architecturals, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture Mouvement Continuité (AMC)*, nº 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.

terminología que identifica estas prácticas con el contexto[8]. 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 genera[9].

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 investigación[10].

Entre los nuevos movimientos sociales y las iniciativas ciudadanas

La trascendencia de las prácticas artísticas que ponen 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

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. Ardene), "*Kontext Kunst*" (P. Weibel), "arte postautónomo" (N. García Canclini), "prácticas situadas" o "estética conectiva" (S. Gablick).

9. Jordi Claramonte, *Arte de contexto*, Nerea, Donostia-San Sebastián, 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 <ayp.unia.es> [Última consulta 20-12-2015].

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

de 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 oficiales[11]. 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 administraciones[12].

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, mien-

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 <http://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, Museo d'Art y UNIA arteypensamiento, 2005, p. 192.

tras que, por otro, afectan a estos movimientos a través de formas de hacer y de nuevos discursos y marcos simbólicos[14]. 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 movimentista[15]. 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 global[16]. 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

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.

algunas de sus estrategias de denuncia y articulación social más significativas. Experiencias como las de la *Alameda de Hércules* (Sevilla)[17] o *El Lobby Feroz* (Madrid), 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 urbanística[18].

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 participativos[19].

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 celebración del espacio público se reclama una espacialidad común en la

17. Ver Santiago Barber et. al., *El Gran Pollo de la Alameda, Sevilla. Cómo nació, creció y se resiste 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*, nº 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"<http://www.idensitat.net>.

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 Intermediae 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 sobretodo 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, El Vivero de Iniciativas Ciudadanas o Hiria Kolektiboa). 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 transdicipinar[20].

20. Ver <http://www.arquitecturascolectivas.net>.

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 quizá, 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 movilizada, 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 colaborativas. 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 y espacios de encuentro

21. La web del Vivero de Incitativas Ciudadana <http://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 <http://www.losmadriles.org> recoge asimismo más de un centenar de incitativas vecinales a través del mapa digital civics.es. Un ejemplo de una de las incitativas sociales más recientes y relevantes en Madrid es el Espacio Vecinal Arganzuela <http://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 <http://www.espacios-ciudadanos.org>, celebrado en enero de 2016, donde se han dado cita espacios como La Casa Invisible (Málaga), LaFábrikadetodalavida (Santos de Maimona), Ateneu Popular 9 Barris (Barcelona) o CSC Luis Buñuel (Zaragoza).

ciudadano, lo que indica un deseo de colaboración social desconocido hasta hace tan solo unos años[21]. 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 urbano[22].

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 activisim in Spain; reclaiming public space in the face of crises", en *Policy and Politics*, vol. 43, 2013.

Entrevista a El Banquete

por hablarenarte

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 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 Lozáno 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.

El Banquete, *Obra pública*, Madrid, 2015

El Banquete, *Traspaso de poderes*, 2013

Entrevista a DosJotas

por Ana García Alarcón

DosJotas (Madrid, 1982) interviene en espacios urbanos (no públicos). Articula una crítica cultural y urbanística a través de la apropiación y reinterpretación de elementos ya existentes en el paisaje urbano, tomando la ciudad como un campo de acción e intervención artística. Ejerce una crítica social que se articula en los procesos de gentrificación que sufren las grandes ciudades, en los modos de control de la sociedad o en la pasividad ciudadana. El contexto es un elemento fundamental en el trabajo de DosJotas, y se convierte en escenario de intervención directa desde donde el artista lanza sus reclamos de vocación crítica.

—www.dosjotas.org

El espacio urbano es un escenario fundamental en tu trabajo. A través de la intervención dialogas con diferentes contextos. ¿Qué te lleva a intervenir en uno u otro? ¿Hasta qué punto es importante cada escenario? ¿Estos son escogidos en función de cada proyecto o es una elección aleatoria?

El contexto es una de las partes más importantes en mi trabajo. La mayoría de mis proyectos dependen de él porque son acciones totalmente específicas que tienen sentido en un lugar determinado, fuera de ahí estarían descontextualizadas. En este sentido la investigación previa adquiere un carácter muy importante, intento que los proyectos tengan una relación directa con el contexto y me informo bastante para poder desarrollar una idea.

Para *Ecos de barr(i)o*, un proyecto que realicé en colaboración con los vecinos del barrio de San Antón, en Cuenca, el proceso de investigación previo era crucial para no llegar allí y hacer "tu cosa", sin importarte lo que suceda. Para mí era fundamental que los vecinos acogieran el proyecto como suyo. *Ecos de barr(i)o* partió de una residencia que me dieron sin que yo especificara la idea a desarrollar. Una vez en Cuenca, empecé a indagar en el barrio hablando con la gente y, a partir de ahí, viendo sobre todo el caos señalético en esta parte de la ciudad, surgió la idea de cambiar los carteles que indican los nombres de las calles. Fue entonces cuando decidí implicar a los vecinos y que el proceso consistiera en que yo simplemente planteara imitar la estética de las placas de la zona del casco histórico donde intervine, pero modificando sus nombres para incorporar los nuevos que proponían los vecinos.

Además, realizamos un taller de pintura cerámica y, a partir de ahí, los vecinos tomaron el mando. En cierto sentido tenían el poder y yo desaparecía. Después puse las señales resultantes en el espacio público, sin permiso del Ayuntamiento y según las indicaciones de los vecinos. Yo veo ahí una colaboración total. El objetivo de *Ecos del barr(i)o* era conseguir una mayor identificación de la gente con el barrio y dar a los vecinos de San Antón, simbólicamente, un poder que no tienen.

En tus intervenciones generas sutiles cambios en el mobiliario urbano, en espacios publicitarios y en la propia calle. ¿Qué papel juega el espectador casual en estos trabajos? ¿Qué factor es determinante en cada entorno?

El espacio público tiene la gran ventaja de llegar a mucha más gente y, sobre todo, a un espectador en el amplio sentido de la palabra, no solo al espectador de contexto artístico. Las intervenciones que realizo se podrían definir como el lenguaje del poder en contra del poder; en cierto sentido estas funcionan como la publicidad, con la diferencia de que los anuncios nos venden productos a gritos y estas intervenciones susurran pequeñas reflexiones.

Cuando un paseante se encuentra con una de mis intervenciones, principalmente espero que no lo interprete como una acción artística, sino como una anónima que intenta comunicarle una idea: una reflexión que le señala una obviedad obviada.

¿Podemos decir que realizas una práctica artística colaborativa? ¿Hasta qué punto estos trabajos individuales de intervención pueden llegar a transfigurarse en un proceso colaborativo?

Considero que todo proceso artístico tiene un matiz colaborativo, una especie de producción colectiva. Existen proyectos que pueden resultar más evidentes, como *Ecos de barr(i)o*. Sin embargo, otras intervenciones que he concebido de forma individual también las considero como colectivas, no de forma tangible pero sí simbólica, ya que forman parte de un entramado social sin el cual no serían posibles.

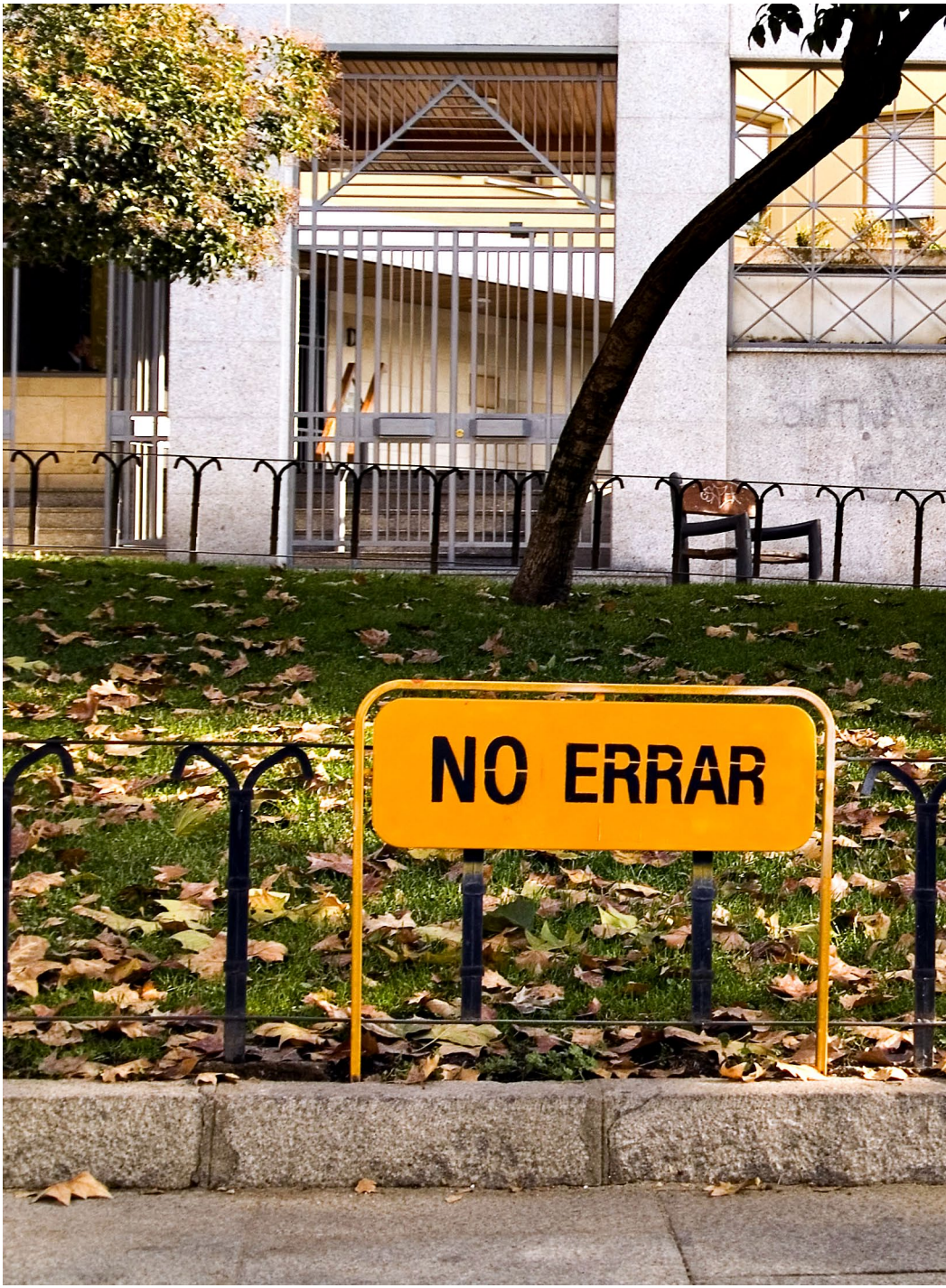
También pasa que proyectos individuales se amplían posteriormente. Por ejemplo, hice una intervención con motivo del Día contra de la Violencia de Género, que consistía en poner frases de contenidos machistas que provenían de políticos y eran introducidas en cubos de basura. A las tres semanas un colectivo feminista de Madrid hizo la misma intervención con carteles mejor diseñados, más bonitos que los míos, algo que me parece perfecto. Con mi trabajo lo que doy son herramientas, propongo simplemente algo para compartir, para que la gente se apropie de él y pueda utilizarlo para la reivindicación de ciertas asuntos. En ese sentido, incluso cuando son proyectos de

realización individual, existe también un punto colectivo: dar herramientas a la gente que quiere hacer determinadas cosas.

Se ha teorizado mucho sobre un "arte de contexto" o un "arte contextual", sobre la importancia de integrar los lugares en la práctica artística y convertirlos en lugar de participación y de intervención. ¿Qué rol juega el arte urbano en este arte de contexto?

Tiene un papel bastante importante, ya que es un arte totalmente propio de su tiempo. Gran parte del arte urbano toma la realidad como referencia, no para representarla estéticamente sino para fundirse en ella, relacionándose con el mundo al que pertenece, utilizando el espacio y su contexto como medio para acercarse a lo cotidiano, reivindicando lo real.

pp. 22-23: DosJotas, *No errar*, de la serie *Prohibiciones*, Madrid, 2008


NO ERRAR

Francisca Blanco Olmedo es productora y gestora cultural. Es licenciada en Historia del Arte (2001), máster en Gestión Cultural (2003) y máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual (2016). Entre 2003 y 2007 ha sido co-coordinadora de MediaLab Madrid y desde 2007 forma parte del equipo curatorial de Intermediae Matadero, donde desarrolla proyectos artísticos colaborativos de carácter experimental. Investiga sobre la genealogía de la práctica social del arte y su relación con las nuevas formas de producción cultural en España.

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