

GLOSARIO IMPOSIBLE

G O A I
L S R O

Retorno

I P S B E
M O I L

Haizea Barcenilla
Alberto Flores Makea Tu Vida
Mawatres

El retorno es lo común
Haizea Barcenilla

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 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 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

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.

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.

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 genera-



Kalandria,
Andrekale - Kandela,
Hernani, 2014-2016

ciones. 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 Polaroiiska está editando 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 rebautizar 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 Polaroiiska aporta su visión artística, su capacidad de crear nuevas representaciones, empatía, trabajo y, finalmente, una obra de arte. Sin embargo, el impacto potencial de esta obra también depende de Kalandria, pues son ellas quienes deben activarlo.

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 compartirlos, enriquecerlos, suministrarlos y disfrutarlos, que es en sí misma un procomún también.

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

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 título más conocido es *Calibán y la bruja*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2010.

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.

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*.

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 cual-

quier 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)

por hablarenarte

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.net. 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

¿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

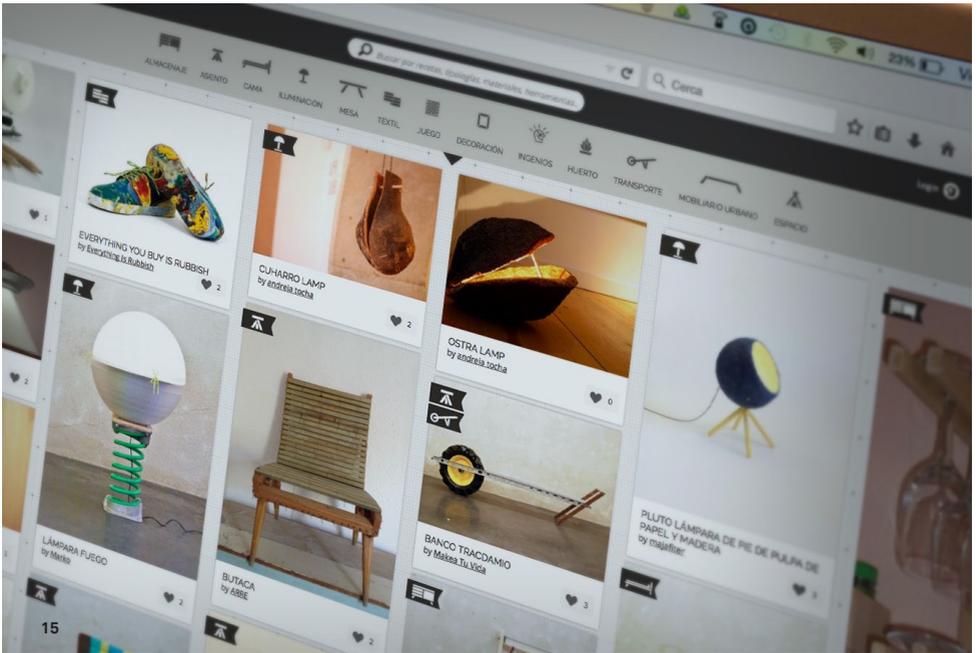
aprendizaje continuo para nosotros. Esta claro que cada una de ellas requiere y tiene su propia formalización, y que uno puede utilizar determinadas pautas para llegar a los objetivos planteados, pero los contextos son muy distintos, las personas son muy diferentes y los tiempos son variables.

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.

Vuestro proyecto el-recetario.net 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.net 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.



Entrevista a Mawatres

por Ana García Alarcón

Mawatres (Madrid, 1986) se inició en el mundo del arte urbano y todavía bebe de sus influencias. Le interesa cómo los espacios físicos condicionan los acontecimientos sociales que puedan suceder en ellos. Sus acciones buscan redefinir lo que observamos, calibrando miradas preestablecidas e implicando así a nuevos agentes. Los proyectos que ha abordado hasta ahora buscan una dimensión social a través del impacto que estos tengan en el contexto donde se desarrollan o donde finalmente se muestran.

—www.mawatres.com

Desarrollas proyectos de activación del tejido cultural como *El Puente de Deusto* y talleres y actividades con otros creadores. ¿Qué te interesa artísticamente al propiciar un tipo de acciones que favorecen un intercambio directo con el contexto y con la red sociocultural de una ciudad?

Como artista, no creo que la creación objetual sea el único fin ni el único medio. Creo que la práctica artística se debe a la evolución del pensamiento (entre otras cosas), a la exploración de los sentidos y las experiencias, pero no solo al objeto como un fin. En ese sentido, entiendo la creación de contextos como una práctica al mismo nivel que un resultado físico.

Concibo un taller, una publicación o una mesa redonda como espacios de debate, donde las ideas y los discursos se cuestionan del mismo modo que sucede en las exposiciones. Me interesan el diálogo, la puesta en común, el debate, el discurso y la acción. En *El Puente de Deusto* mi papel ha sido (y es) el de crear el contexto para que se pueda dar el trabajo. Busco generar unos contenidos que echo de menos, propiciando escenarios que pueden resultar menos herméticos y estén abiertos a un público menos especializado.

¿Crees que el arte político, o incluso el arte en general, debe tener una funcionalidad concreta?

Efectivamente, pienso que todo arte tiene una funcionalidad concreta, aunque me pueda resultar más interesante que otras. Desde hace unos años, el arte político no deja de sonar y, en ocasiones, me parece que lo hace demasiado: la moda nos hace desconfiar.

Si hablamos de un triángulo entre arte/artistas-política-realidad, me quedaría con el trabajo del artista pero, sobre todo, con el compromiso de las personas.



EAST BY ARTS
MAKING SPACE FOR ARTISTS

DEATH

OR



EAST ST ARTS

GLORY

Esto me recuerda a un grafiti que decía: “El arte no ayuda a las personas, las personas ayudan a las personas”.

No dudo de la capacidad que tiene el arte para provocar un efecto en la vida, pero esa relación se da de muchas maneras. Creo que el arte es un contexto de lucha y de resistencia, pero esta lucha y resistencia no se dan únicamente en la calle, sino sobre todo en la actitud y en las ideas.

¿Crees que estas manifestaciones artísticas pueden entonces llegar a tener un retorno y un calado profundo en la sociedad?

Metafóricamente podríamos decir que Marcel Duchamp cambió el mundo; Gordon Matta-Clark aportó ideas y nuevos caminos sobre los que avanzar en el concepto de otra arquitectura, y Jorge de Oteiza se propuso “asaltar y quemar” la universidad.

Los tiempos en los que se desarrolla el arte no son inmediatos. Es difícil medir el impacto que puede tener un proyecto en un breve periodo, pero el desarrollo y la asimilación por parte del público conlleva reflexiones, y estas provocan actitudes... ¡A partir de ahí se pueden cambiar las cosas! No considero que la función del arte sea la de construir conciencia, sino construir sujetos.

Por otro lado, no podemos ignorar que vivimos en un país de cafres... El desastre político que ha gobernado nuestro contexto ha originado una sociedad donde sabemos más nombres de concursantes de Gran Hermano que de premios Nobel. Y el arte no está exento de esta situación.

¿Qué papel adquiere el impacto social en tu trabajo? ¿Existe o hay una búsqueda de un determinado retorno?

No puedo centrar mis proyectos única y exclusivamente en un impacto. Si así fuera me estaría equivocando de lugar y tendría que girar hacia la publicidad. Con mi trabajo busco repensar, ser un detonante e intentar transformar un contexto determinado. Sin embargo, he tenido la suerte de sentir que algunos proyectos han generado cierto impacto y es algo genial, pero no me centro

solo en ello. Entiendo este impacto social, desde cualquier disciplina, como un deseo, como algo que no siempre ocurre. La historia del arte está repleta de propuestas anunciadoras de problemáticas. Creo que el diseño de Chillida para Amnistía Internacional o el *Guernica* de Picasso han tenido un gran impacto social a la altura de otro tipo de proyectos, aunque dudo que fueran conscientes de lo que estaban haciendo. El logotipo de Chillida se ilegalizó y el *Guernica* es, claramente, un símbolo de impacto a todos los niveles.

Mi trabajo se centra sobre todo en una búsqueda y en un retorno. Encuentro cosas que me interesan o con las que veo necesario trabajar, las estudio y las transformo en algo (un proyecto, un tema de debate, una publicación, un lugar sobre el que proponer arte), y genero un retorno en forma de interrogantes. No considero que se pueda dar una respuesta certera e indiscutible a un problema complejo, pero a través del lenguaje artístico creo que se pueden buscar otros caminos de negociación con lo que nos rodea y con nosotros mismos.



Colectivo Atlas, *Constituyéndonos*, en el marco del proyecto Puente de Deusto, Bilbao, 2015



Mawatres, Sant Romà de Sau I, video digital, 2013

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 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.

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 (Dublín, 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



Con el apoyo de:



AC/E
Acción Cultural Española

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

