
Agentes

Es Baluard
Javier Montero
Núria Güell
María Ruido

Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma

Nekane Aramburu
Eva Cifre
Sebastià Mascaró
Irene Amengual

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

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

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

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

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

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

Otra de las principales líneas del museo ha sido el desarrollo de proyectos artísticos y expositivos a largo plazo y con distintos colectivos y comunidades sobre temas emergentes o relevantes para ellos. Los proyectos proceden del contexto social, que reclama la resolución de un conflicto determinado, pero también de agentes artísticos o de la institución. Tal y como describe Marcelo Expósito en su entrevista a Manuel Borja-Villel, este tipo de proyectos pueden ser un viaje de ida desde la institución, como en el caso de la Fundació Tàpies con *La ciutat de la gent* (1996)⁴. O pueden ser un viaje de vuelta, cuando es la demanda social la que inicia los procesos, como en el caso de El Cabanyal en Valencia o como las acciones vecinales llevadas a cabo por Juan Aizpitarte e Ibai Hernandezena con el proyecto *Éxodo* en el barrio Saint-Nicolas de Burdeos.

Cartografiem-nos (2006-2014) fue una de las primeras experiencias en prácticas colaborativas iniciada por el equipo educativo de Es Baluard, un proyecto a largo plazo dirigido a centros escolares y sus barrios colindantes con los que se trabajaba a partir de las prácticas artísticas contemporáneas y en el que se implicaba a un gran número de agentes sociales (asociaciones de vecinos, de ancianos, comerciantes, etcétera). El proyecto se compuso de distintas fases: un tiempo para la investigación-escucha, otro

para consensuar objetivos, otro para la producción/acción y otro para la visibilización pública. A lo largo de los años el equipo educativo ha seguido este mismo esquema en proyectos con otros colectivos, como asociaciones de vecinos y otras entidades barriales, pacientes con VIH, mujeres inmigrantes, personas mayores, etcétera. Esta práctica ha llevado al museo a colaborar con un amplio abanico de profesionales no vinculados a la cultura, como trabajadores sociales, terapeutas, cuidadores, psiquiatras, psicólogos y otros profesionales del ámbito sanitario.

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

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

Una de las principales razones para tensiones en este tipo de proyectos es la discusión sobre el rol a desempeñar por los artistas y cuál debe ser su posicionamiento respecto a los demás agentes implicados. Estas fricciones

3. Aquí seguimos a Javier Rodrigo en la definición de los términos “participación” y “colaboración”, que a su vez se basa en la distinción establecida por Aída Sánchez de Serdio en las I Jornadas de Producción Cultural Crítica en la Práctica Artística y Educativa que tuvieron lugar en 2010 en el MUSAC. Javier Rodrigo, *Políticas de colaboración y prácticas culturales: redimensionar el trabajo del arte colaborativo y las pedagogías*, disponible en <<https://app.box.com/s/zpg13euvvgle7xe05gt>> [Última consulta 17-3-2016].

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

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

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

7. [...] El arte colaborativo crítico permite aflorar todo tipo de relaciones entre los diversos agentes implicados. En definitiva, la política relacional significa hacer problemático el cruce entre la ética y la estética que los proyectos artísticos colaborativos reclaman”. Aída Sánchez de Serdio, *La política relacional en las prácticas artísticas colaborativas. Cooperación y conflicto en el desarrollo de un proyecto de vídeo comunitario*, tesis doctoral, Facultat de Belles Arts Universitat de Barcelona, 2007, p.13, disponible en <<https://aidasanchezdeserdio.wordpress.com>>. [Última consulta 17-3-2016].

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

son uno de los escollos recurrentes en la colaboración entre ambas partes. La dificultad imbricada en trabajar desde posiciones diferentes pero de manera horizontal no solo apela a la relación artista-educador, sino que impregna todo el tejido de relaciones que configuran el entramado de los proyectos. Para trabajar este posible punto de conflicto es esencial la figura del mediador, que sin ocupar una centralidad que desplace a los grupos implicados, vela para no interponer los intereses y el punto de vista de las instituciones culturales y de los artistas a los de los colectivos y comunidades con quienes se trabaja.

Muchas veces es también la institución misma la que ensalza el papel del artista. Frecuentemente se les reclama como *outsiders*, capaces de hacer propuestas rompedoras y al margen de las dinámicas y del sentido común de las instituciones o las comunidades con las que se les invita a trabajar. Y se considera que precisamente en este valor diferencial reside el mayor beneficio de incorporar artistas a estos proyectos. En esta misma línea se inscribe una visión despolitizada del arte comunitario, según la cual la creatividad de los artistas puede sanar los problemas sociales⁹. Subyace a estos puntos de vista una visión romantizada del artista como creador, que provoca a menudo que este tipo de encargos desemboquen en proyectos participativos pero no colaborativos.

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

Este trabajo en red y horizontal con colectivos y comunidades rebasa los límites habituales del museo, incluso pudiendo deconstruir sus discursos.

El *giro educativo* requiere que las instituciones se flexibilicen en lo que respecta a tiempos, espacios y ritmos, porque solo con una comunidad implicada con la cultura y constituida por una ciudadanía activa de interlocutores y partícipes será posible la construcción de modelos culturales para la sociedad del presente.

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

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

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

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

En los últimos años, sin embargo, son precisamente estas condiciones alternativas de vida y de trabajo las que han llegado a ser cada vez más utilizables económicamente como posibilidades de negocio, porque favorecen la flexibilización del mercado laboral exigida por los poderes financieros. De este modo, las prácticas y discursos de los movimientos sociales, políticos y culturales de las últimas décadas además de ser disidentes y antagónicos contra la normalización, son, en parte, absorbidos por el imaginario

neoliberal de gobernabilidad¹. Se trata de un profundo proceso de como-dificación y cooptación de la potencialidad cultural y artística. En *Una Breve Historia del Capitalismo* el filósofo norteamericano David Harvey habla abiertamente de cómo el capitalismo tardío despliega la cultura para comercializar las formas de resistencia y creatividad, para robarles su potencial revolucionario².

2

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

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

3

Aterrizamos en el aquí y ahora para ver cómo toman cuerpo estas transformaciones en la producción de subjetividades. Creo que era Mao Tse-tung quien

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

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

3. Marion von Osten. *Unpredictable Outcomes / Unpredictable Outcasts*. Ponencia en el marco de la *MyCreativity-conference* en Amsterdam, nov. 2006. <http://eipcp.net/transversal/0207/vonosten/en> [Última consulta 28-03-2016].

4. Claire Bishop. *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*. Londres, Verso Books, 2012, p. 14. "El Norte de Europa ha transformado el discurso de los 60 sobre participación, creatividad y comunidad; estos términos han dejado de tener una fuerza subversiva y antiautoritaria, sino que se han convertido en la claves de las políticas económicas post-industriales." [Traducción del autor].

decía que "nuestro campo batalla es el imaginario de las clases medias." Aunque sea brevemente, es interesante destacar cómo el arte y la cultura contemporánea española se construyen como imaginarios de clase y género, desarrollados por agentes que generalmente pertenecen a estratos sociales muy determinados. Resulta endémica su tradicional falta de sensibilidad ante los conflictos sociales y políticos o ante la extrema precarización de las condiciones, materiales e inmateriales, de la producción.

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

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

Una de las funciones de la cultura oficial, como comenta David Harvey en *Una Breve Historia del Capitalismo*, es la invisibilización de los procesos de precarización de las personas, las comunidades y los colectivos⁵. En este sentido es interesante destacar como en las últimas décadas el sistema político español ha aplicado las políticas neoliberales en el espacio del arte

y la cultura con una intensidad y un sesgo particular. Obsesionado con la estabilidad y con estabilizar, ha estructurado este territorio como un espacio mediado, normativizado, regulado, instrumentalizado, homogenizado. De hecho, ha utilizado todos los medios a su alcance para tratar de establecer una cultura hegemónica con el objetivo de producir subjetividades dóciles, despolitizadas, altamente consumistas. Y se las prometía felices hasta que estalló el 15M con sus prácticas de colectivización de los procesos de construcción social, sus lógicas de desbordamiento y el desarrollo del pensamiento como acción. *El pensamiento como acción...*

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

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

4

A la hora de hablar de proyectos colaborativos en los que se colectivizan las herramientas de producción partimos de la idea de que las relaciones intersubjetivas no son únicamente un fin en sí mismas; sino que permiten explorar terrenos tan complejos como la naturaleza de los procesos pedagógicos, el papel de los afectos, la labor que juegan los sistemas de representación cultural y las instituciones, los protocolos de comportamiento, la construcción de los géneros, la implicación política y las potencialidades de las micro-políticas, las desigualdades y el sistema de clases, el narcisismo, el concepto de valor. Y hablamos, claro, de precarización.

Un punto de fuga particularmente interesante para salir del laberinto y luchar contra las dinámicas precarizadoras es la reinención de fórmulas

sindicales. Y en este proceso juegan un papel esencial los procesos de colectivización de prácticas, herramientas, cuidados, saberes, metodologías, mediaciones. De aquí la importancia de que estos no sean cooptados, despolitizados, institucionalizados.

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

Sería interesante realizar una completa reorganización de lo que se supone que es la estructura de producción artística para eliminar la precariedad. Da un poco de pudor decirlo pero, tras haber reinventado la fórmula partido político para asaltar el poder institucional, se hace necesario reinventar el dispositivo sindical para alterar las condiciones, materiales e inmateriales, de producción cultural y artística. Y los procesos de colectivización de herramientas, metodologías, prácticas y proyectos, son parte esencial de ese nuevo sindicalismo social, reticular y autónomo que combate el proceso de precarización que sufrimos y produce nuevas realidades.

Uf.

Entrevista a Núria Güell

por *hablarenarte*

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

—www.nuriaguell.net

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Y, finalmente, este último apartado también incluiría a actores que yo no tenía premeditado vincular al proyecto. Me explico: como trabajo con la confrontación con lo real, incluyo en la obra todo lo que esa confrontación suscita, porque todo lo que se deriva de la premisa inicial es valioso para mi trabajo. Eso hace que aparezcan colaboradores involuntarios, imprevistos, etcétera. Por ejemplo, en *Ideologías Oscilatorias*, Levi Orta y yo consideramos que la

alcaldesa de Figueres que nos censuró la obra es una colaboradora involuntaria del proyecto y le agradecemos su aportación, porque le dio un nuevo significado, haciéndolo más interesante y pertinente. Lo mismo pasa con los cientos de comentarios que los lectores escriben en las noticias publicadas sobre los proyectos. Para mí eso sigue formando parte de la obra, de otra fase de la obra.

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

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

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

Entrevista a María Ruido

por Ana García Alarcón

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

—www.workandwords.net

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

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

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

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

Mi relación con las instituciones artísticas normalmente es de incomodidad, como la que tengo con la universidad en mi rol de profesora. Sin embargo, creo que es importante estar dentro y estar ahí, especialmente en los organismos públicos, y así poder analizar los límites de la institución. Esto en

ocasiones me ha llevado a relaciones tensas e incómodas, y otras veces todo ha ido de una forma más o menos fluida. Ha habido de todo.

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

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

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

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

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

El proceso es lo más importante del trabajo, sobre todo la parte de investigación,

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

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

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

Esta publicación on-line es una herramienta provisional de trabajo, concebida para ser usada durante *¿All together now? Jornadas sobre prácticas artísticas colaborativas* que se realizan el 31 de marzo y el 1 de abril de 2016 en Medialab Prado (Madrid).

La versión final de estos textos se publicará en un libro previsto para junio de 2016.

Las citas han de incluir los siguientes créditos: "Este texto (título, autor) fue publicado on-line por hablarenarte como material de trabajo para *¿All together now? Jornadas sobre prácticas artísticas colaborativas* realizadas el 31 de marzo y 1 de abril de 2016 en Medialab Prado.



Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 3.0 España

hablarenarte:



Con el apoyo de:



AC/E
Acción Cultural
Española



Diseño gráfico: Jaime Narváez.