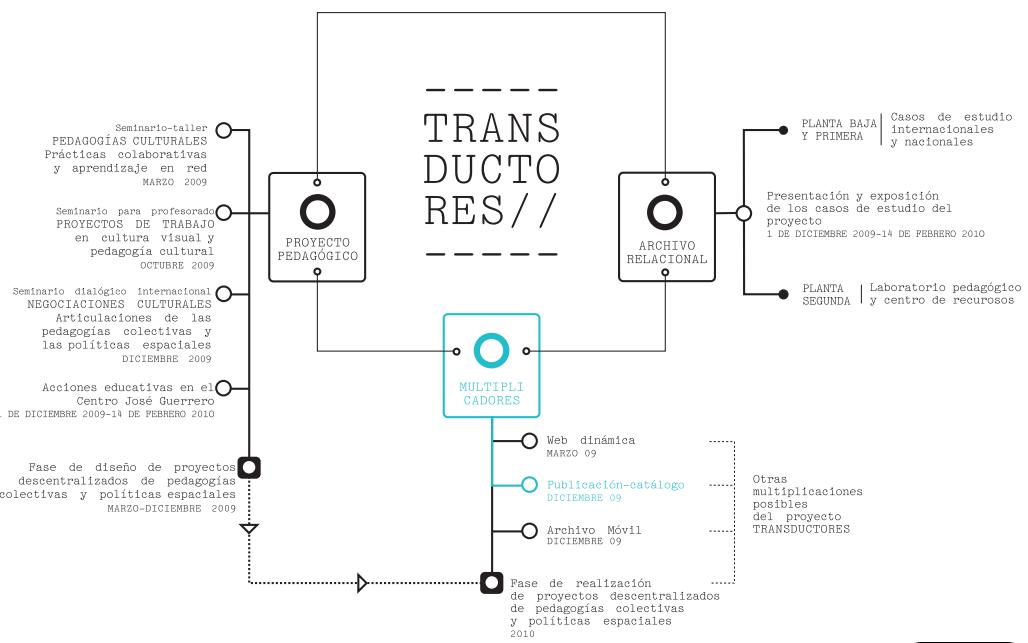


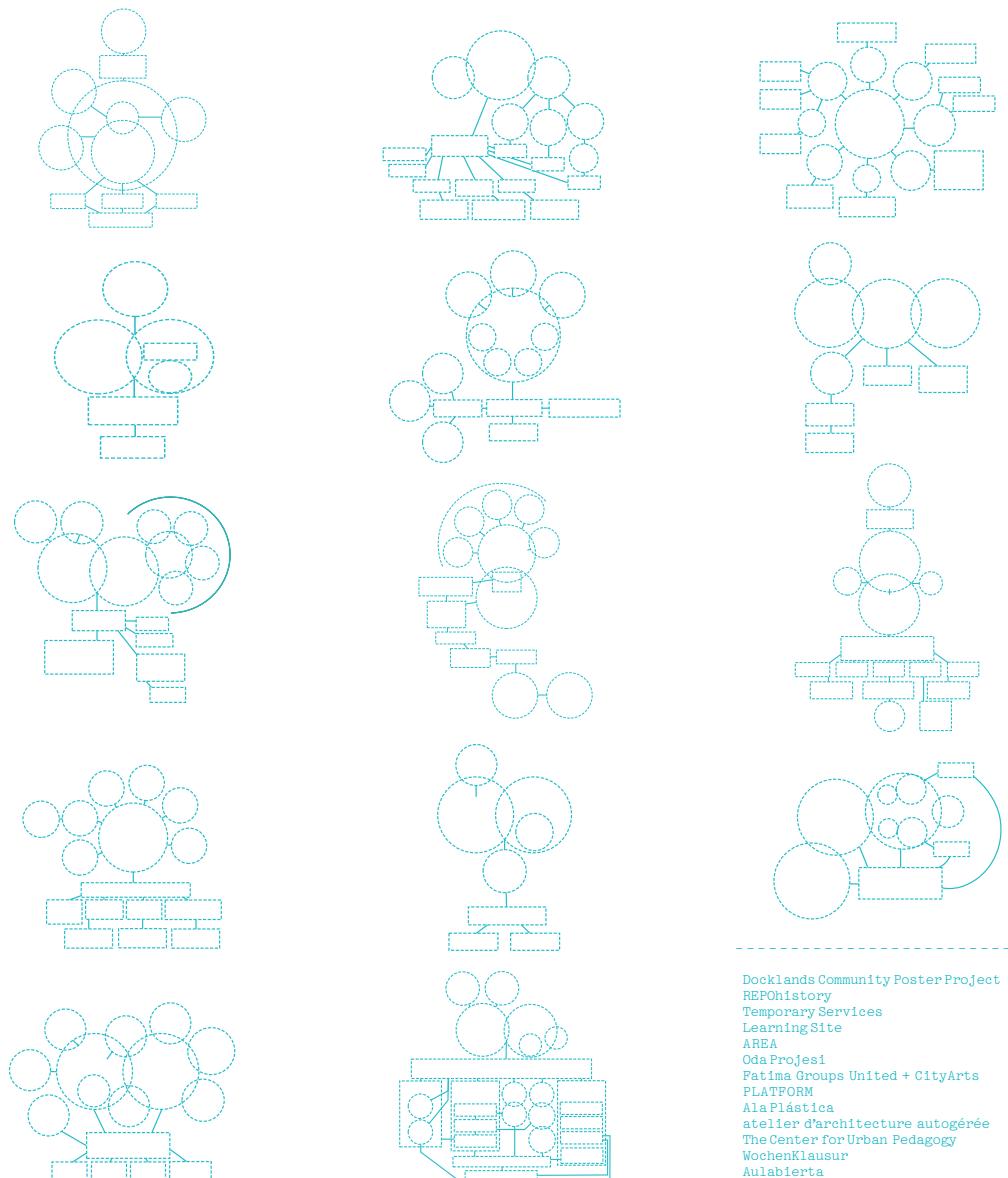
Este libro reúne el trabajo de trece grupos internacionales que articulan la práctica artística, la intervención política y la educación. Se trata de experiencias enmarcadas dentro del campo de las pedagogías colectivas, donde se abordan problemas sociales específicos mediante el desarrollo sostenible, la participación ciudadana y la cultura visual.

Además de la serie de proyectos desarrollados por los grupos seleccionados, se incluyen ensayos de Grant Kester, Javier Rodrigo y Aída Sánchez de Serdio, en los que reflexionan sobre las prácticas artísticas en colaboración, sus formas de organización, la redefinición de la dimensión política e institucional de la cultura, el arte como un modo de acción concreto y complejo, y los elementos que conforman una posible pedagogía colectiva en red.



# TRANSDUCTORES/TRANSDUCERS

Pedagogías colectivas y políticas espaciales  
Collective Pedagogies and Spatial Politics



Centro José Guerrero



Créditos

DIPUTACIÓN DE GRANADA

Presidente  
Antonio Martínez Caler

Vicepresidente 2º,  
Diputado Delegado del Área de Cultura,  
Juventud y Cooperación Local  
Julio M. Bernardo Castro

Diputada Delegada de Cultura y Juventud  
Mª Asunción Pérez Cotarelo

CENTRO JOSÉ GUERRERO

Directora  
Yolanda Romero Gómez

Coordinadores de Exposiciones  
Francisco Baena Díaz  
Raquel López Muñoz

Difusión  
Pablo Ruiz Luque

Administración  
Ana Gallardo  
Rosa Veites

Atención al público  
Cristóbal Carmona  
Mª Carmen Moya  
Paqui Molina

COMISIÓN PARITARIA  
Juana Mª Rodríguez Masa  
Mª Asunción Pérez Cotarelo  
Jorge López López  
Lisa Guerrero  
Tony Guerrero  
José Miguel Escrivano, Secretario,  
Diputación de Granada

COMISIÓN ASESORA  
Juan Manuel Bonet  
María de Corral López-Dóriga  
Eduardo Quesada Dorador



DIEZ AÑOS  
CENTRO  
JOSÉ GUERRERO

TRANSDUCTORES

Organiza y produce  
Centro José Guerrero

Ideado desde  
Aulabierta  
Dirección del proyecto  
Antonio Collados  
Javier Rodrigo  
Yolanda Romero

Exposición

Comisarios  
Antonio Collados  
Javier Rodrigo

Coordinación técnica  
Francisco Baena Díaz

Documentación  
Aída Sánchez de Serdio

Montaje  
Paloma Gámez  
Andrés Monteagudo

Seminarios y talleres

Dirección  
FAAQ  
Javier Rodrigo

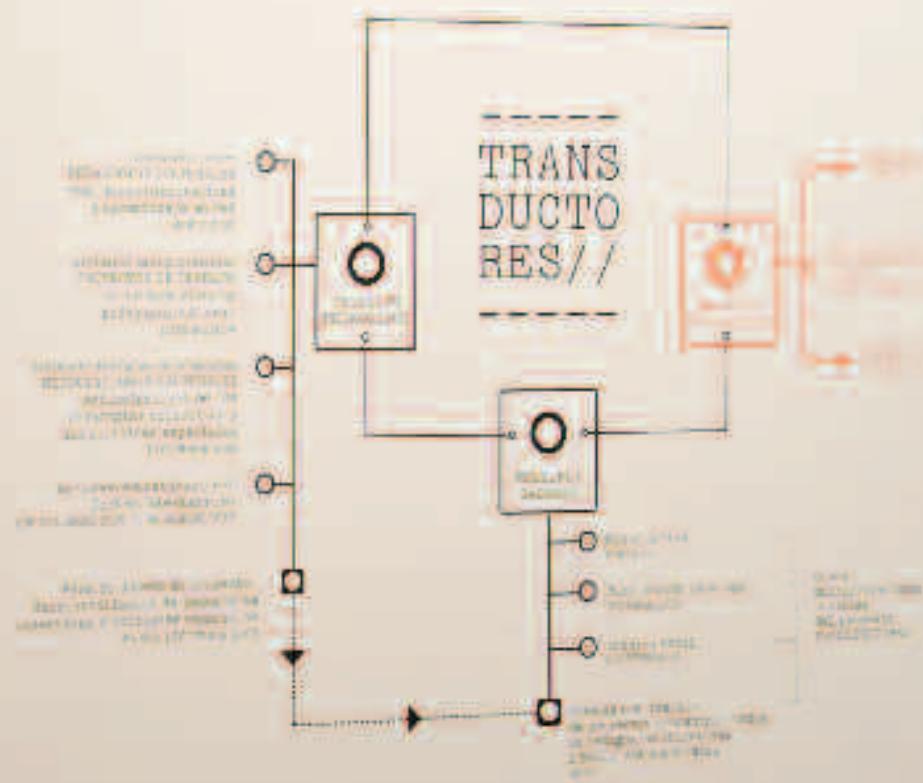
Coordinación  
Francisco Baena Díaz  
Pablo Ruiz Luque  
Evaristo Pérez  
BNV Producciones  
FAAQ

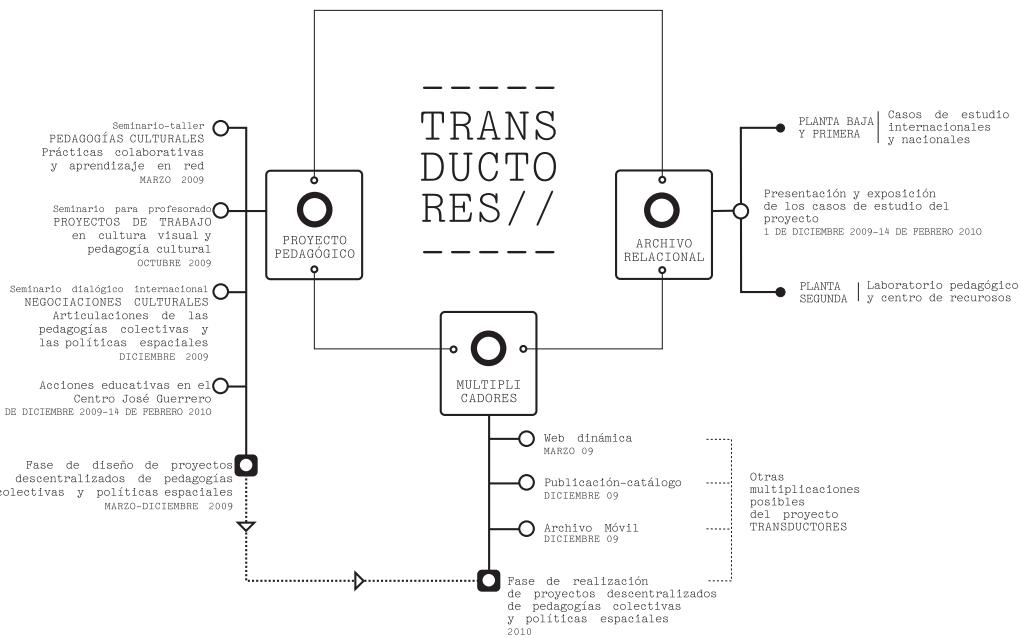
TRANSDUCTORES es un proyecto cultural que incluye la puesta en marcha de seminarios y talleres de formación, la construcción y exposición de un archivo relacional, el trabajo con agentes locales y la edición de diversas publicaciones. Transductores es un proyecto del Centro José Guerrero de Granada, ideado desde Aulabierta, y coproducido por la Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arte y pensamiento y el Ministerio de Cultura.



A Lisa Guerrero

La presentación pública de este proyecto ha coincidido con el fallecimiento de Lisa Guerrero. Durante los diez años de existencia del centro que lleva el nombre de su padre, ella se ha convertido, sin duda, en el gran transductor del museo. Ella ha sabido, más que nadie, transformar el legado de José Guerrero en un catalizador de nuevas y futuras energías. Por ello, este libro, y todos los esfuerzos que representa, están dedicados a su memoria.





9 Presentación

11 El museo transductor

Yolanda Romero Gómez

Textos teóricos

**TRANSDUCTORES:**

- 16 pedagogías colectivas y políticas espaciales  
Javier Rodrigo y Antonio Collados
- 30 Re-pensando la autonomía: la práctica artística colaborativa y la política del desarrollo  
Grant Kester
- 44 Políticas de lo concreto:  
producción cultural colaborativa y modos de organización  
Aida Sánchez de Serdio Martín
- 66 Las pedagogías colectivas como trabajo en red: itinerarios posibles  
Javier Rodrigo Montero

Casos de estudio

- 89 Docklands Community Poster Project - Peter Dunn y Loraine Leeson
- 99 REPOhistory
- 109 Temporary Services
- 117 Learning Site
- 125 AREA (Art/Research/Education/Activism)
- 135 Oda Projesi
- 143 Fatima Groups United + CityArts
- 151 PLATFORM
- 161 Ala Plástica
- 171 atelier d'architecture autogérée (aaa)
- 181 Andrea Meller, Damon Rich, Rosten Woo - The Center for Urban Pedagogy (CUP)
- 191 WochenKlausur
- 199 Aulabierta

## Presentación

---

Si, en términos generales, el proyecto del que esta publicación forma parte probablemente sea uno de los más complejos que haya abordado el Centro José Guerrero a lo largo de su trayectoria, lo es sin lugar a dudas por lo que respecta a su dimensión educativa. De hecho pensamos que, en este sentido, es uno de los más ambiciosos que haya propuesto una institución museística en España.

Desde su inicio, el Centro José Guerrero ha sido muy consciente de su valor formativo, y ha desarrollado una serie de programas que han sido muy bien recibidos por la comunidad educativa. Pero hasta ahora no había abordado ese componente esencial de todo museo de forma sustantiva, en tanto tema mismo, objeto de la exposición. Y para cubrir dicha laguna se puso en marcha este proyecto: TRANSDUCTORES, cuya naturaleza y objetivos van desglosando a lo largo de las páginas que siguen la directora del Centro, Antonio Collados y Javier Rodrigo, comisarios y autores del proyecto y dos destacados protagonistas del campo extendido del arte, la educación y el activismo: Grant Kester y Aída Sánchez de Serdio, invitados para contextualizarlo convenientemente.

Para mí es motivo de orgullo propiciar desde la Diputación de Granada trabajos de esta envergadura, con un compromiso tan acentuado. Todos los artistas y trabajadores de la cultura que en él participan nos demuestran que el arte no tiene porqué estar alejado de los problemas que acucian a las diferentes comunidades que traman la realidad social, antes al contrario: que puede ser una herramienta eficaz para combatirlos. Una herramienta que hay que conocer, compartir, socializar y emplear con otras para conseguir implementar políticas verdaderamente emancipatorias.

La complejidad de TRANSDUCTORES, que es mucho más que una simple exposición experimental, ha requerido el apoyo de otras instituciones que en seguida se han interesado en el proyecto: el Ministerio de Cultura y la Universidad Internacional de Andalucía, a través de su grupo arteypensamiento, han colaborado generosamente en él, y la Universidad de Granada y la Delegación de Educación de la Junta de Andalucía también se han sumado aportando algunas de sus infraestructuras para su correcto funcionamiento. Agradezco a todos ellos la confianza y el aval de sus respectivas participaciones y especialmente a sus comisarios el duro trabajo realizado. Y espero que este libro, concebido como una herramienta más, una guía práctica, sea útil para avanzar tanto en la teoría como en la praxis de realidades más justas y democráticas.

Antonio Martínez Caler  
Presidente de la Diputación de Granada

María Asunción Pérez Cotarelo  
Diputada Delegada de Cultura y Juventud

---

### **El museo transductor**

---

Yolanda Romero Gómez

En estos tiempos de crisis es bueno seguir reivindicando el museo como un servicio público necesario. Y es necesario, a su vez, redefinir qué entendemos por el adjetivo público (subrayar). Uno de los campos en los que a mí entender, debe trabajar el museo público, es en el desarrollo de vínculos con la comunidad. El museo público debe afanarse, hoy más que nunca, en crear un tejido social propio, porque una institución artística se constituye en relación con los públicos que la visitan, que la critican, que participan activamente en sus programas. Sin ellos, no existiría.

El museo hoy se mueve entre “la atracción” de audiencias homogéneas, genéricas, multitudinarias y, en la mayoría de los casos, cautivas, y, de otro lado, “la construcción” de públicos en el sentido del que habla Michael Werner: públicos agentes, que examinan, preguntan, rechazan, opinan, juzgan y demuestran un extraordinario vínculo de pertenencia con la institución, aunque sean minoritarios. Así, frente al espectador complaciente está el público agente, y frente al público global, con el que se cuenta ya, un público local, con el que trabajar.

Sin duda, el trabajo con los públicos locales está íntimamente ligado al desarrollo de los departamentos de educación y los programas de actividades museísticas. Es de todos sabido que la existencia y el desarrollo de dichos departamentos en los museos y centros de arte ha experimentado un crecimiento imparable desde hace años, propiciado, en parte, por la idea del alejamiento de la institución artística de sus visitantes y también por la necesidad económica de atraer nuevas audiencias, derivada de la conversión de la institución artística en una industria de entretenimiento. Pero cuando se habla de educación en un centro de arte, en muchos casos aún se sigue haciendo como de una actividad periférica y supeditada al resto de eventos tradicionales y, supuestamente, naturales de los centros de arte (especialmente las exposiciones). Desde el Centro José Guerrero hemos querido que la educación sea una actividad central entre nuestras actividades. Pero ¿cómo concebimos la tarea educativa? Pues la entendemos, y queremos desarrollarla, como una labor de mediación basada en el intercambio, la conversación o la experiencia con el público. Tratamos de promover una educación horizontal basada en la pedagogía de la pregunta, más que en la de la respuesta, que respete los saberes del educando y que no anule la necesaria confrontación entre la obra y el espectador, que no anule el poder subversivo de la obra artística. La pedagogía no puede invalidar las posibilidades del arte como agente perturbador y transformador sino, por el contrario, estimularlo. Este es el reto.

Si las exposiciones parecen constituir el esqueleto de un museo, son precisamente los programas públicos, los programas educativos y de investigación lo que le da músculo, lo que le permite avanzar. La institución puede ofrecerse como un lugar para la participación, el pensamiento, la acción pública y la interrelación entre artistas, colaboradores, comisarios y los públicos diversos. El museo funciona así como mediador,

---

como catalizador, poniendo a disposición de diversos agentes los instrumentos necesarios para que desarrollen su trabajo al margen de la institución misma, confiriéndoles la mayor autonomía posible. De hecho, la institución llega a desaparecer en el proceso de desarrollo de los proyectos, y los mediadores trabajan con personas que tal vez ni acudan al museo, en un proceso de invisibilización de la institución que, dicho sea de paso, es más que saludable.

*TRANSDUCTORES*, *Pedagogías colectivas y políticas espaciales* participa, sin duda, de esta filosofía, aúna muchas de las líneas de trabajo que hemos ido desarrollando en proyectos anteriores (el blog del guerrero, ZonaChana, archivogranada.net, etc.) y se ha constituido en uno de los proyectos de mayor envergadura en los que el Centro José Guerrero se ha involucrado recientemente. Con él perseguimos tres objetivos básicos:

1. Crear nuevos públicos a través de redes de trabajo que impliquen a profesores, estudiantes, artistas, agentes locales, urbanistas, arquitectos y otros interesados en el trabajo colectivo.

2. Potenciar la tarea de los trabajadores culturales y agentes locales, en este caso focalizados en dos asociaciones independientes: la plataforma estudiantil Aulabierta y el colectivo FAAQ.

3. Por último, fomentar una educación horizontal, participativa, que busca compartir y generar conocimientos más allá de su mera transmisión.

*TRANSDUCTORES* es un proyecto cultural que se mueve entre el arte, la pedagogía y la intervención en el contexto social, con el que hemos puesto en marcha distintas metodologías participativas, como cursos de extensión universitaria, encuentros profesionales, seminarios y talleres. La idea es convertir al museo en *transductor*, es decir, en un dispositivo “capaz de transformar o convertir un determinado tipo de energía de entrada en otra diferente de salida, provocando un crecimiento complejo”. Los transductores actúan como disparadores o catalizadores de cambios sociales, abriendo nuevas posibilidades de transformación. Al mismo tiempo son multiplicadores que generan intercambio de conocimientos y nuevas formas de trabajar entre las diversas personas e instituciones implicadas: desde el Centro Guerrero y su personal, pasando por la universidad, los estudiantes, los centros educativos, sus profesores. Todo ello mediante la serie de seminarios, archivos, publicaciones, exposiciones y programas que se van articulando en diferentes momentos.

*TRANSDUCTORES*, finalmente, es un proyecto a largo plazo que se desarrolla en cinco fases interrelacionadas:

1. La primera de ellas es, un proceso de investigación en el que los comisarios y sus colaboradores han trabajado durante casi dos años.

2. La segunda son una serie de acciones pedagógicas en forma de cursos, seminarios y talleres dirigidos a estudiantes universitarios y profesorado de enseñanzas medias de Granada y provincia, pero al que se han incorporado profesores de prácticamente todo el Estado español, lo cual nos da idea del interés que ha suscitado el proyecto.

3. La tercera fase es la presentación, a modo de exposición, de una serie de casos de estudios de pedagogías colectivas desarrolladas tanto a nivel nacional como internacional, desde los años 80 hasta nuestros días.

4. La cuarta, y consecuencia de las dos anteriores, es lo que hemos denominado *multiplicadores*, es decir, el desarrollo de proyectos específicos, de acciones pedagógicas participativas en el ámbito de la provincia de Granada impulsadas, además de por la institución, por la red de agentes surgida de las fases anteriores.

5. Y la quinta fase será la itinerancia del Archivo Móvil Transductores, que pretende activar los proyectos pedagógicos que recoge allí donde se presente, y que irá incorporando materiales producidos en los diferentes espacios por los que circule.



## TRANSDUCTORES:

### **pedagogías colectivas y políticas espaciales**

---

Javier Rodrigo y Antonio Collados

Uno de los productos de la modernidad occidental fue el progresivo ordenamiento del saber según disciplinas separadas, lo que relegaba el campo de acción de lo educativo, lo artístico y los movimientos sociales a sendas instituciones autónomas, como, respectivamente la escuela, el museo o la asociación de vecinos, por citar sólo algunas. La crisis de la modernidad, entonces, ha servido para poner en tela de juicio dichas instituciones, así como los paradigmas en los que se sustentaban. Como resultado de todo ello, actualmente podemos encontrar las formas de producción cultural interrelacionadas con las prácticas educativas y los movimientos sociales en proyectos a largo plazo, que responden a necesidades locales muy concretas y ponen en acción una gran diversidad de formatos de trabajo.

Fruto de esa quiebra múltiple, las instituciones tradicionales se han expandido, permeabilizando sus campos de acción y sus prácticas. Por ello resulta muy difícil plantear el marco de una institución como un espacio aislado. Más bien pensamos en el potencial de las instituciones como un conjunto de relaciones y prácticas que se insertan y capilarizan entre diversas disciplinas y saberes, de tal modo que rompen sus límites establecidos o incluso reinventan nuevas formas institucionales: la escuela deviene una esfera pública más y un agente social dentro del contexto; el museo supera sus limitaciones mediante políticas de proximidad que inciden en su valor educativo; y finalmente los centros sociales se convierten, en muchos casos, en centros culturales experimentales y espacios de producción de conocimiento ciudadano. La ruptura y reformulación de estos límites nos ayuda a comprender cómo las instituciones herederas de nuestra modernidad más inmediata se están repensando como espacios interconectados donde experimentar nuevos modelos de ciudadanía.

Las prácticas de acción política, intervención educativa y trabajo cultural más interesantes están sucediendo actualmente en estos terrenos de cruce interdisciplinares, en estas fracturas o lugares intermedios entre disciplinas e instituciones. Espacios que experimentan y dan lugar a formas alternativas de construir nuevos campos de acción y de aprender colaborativamente entre instituciones, organizaciones, personas y saberes muy diferentes entre sí. Y precisamente es en estas coyunturas donde situamos las pedagogías colectivas y políticas espaciales que hemos seleccionado y estudiado en TRANSDUCTORES.

*TRANSDUCTORES Pedagogías colectivas y políticas espaciales* es un proyecto cultural que pretende investigar y activar iniciativas en las que se articulen de manera flexible las prácticas artísticas, la intervención política y la educación, a partir de la acción de colectivos y grupos interdisciplinares. Estas experiencias son asimilables al modelo de las **pedagogías colectivas**, donde se abordan problemas sociales específicos (como por ejemplo la salud, el reciclaje, el tratamiento de residuos, las energías limpias, el concepto de ciudadanía o la regeneración urbana, entre otros

temas) mediante el desarrollo sostenible, la participación ciudadana o la cultura visual. Estas prácticas son llevadas a cabo por grupos de trabajo interdisciplinares que incluyen tanto a educadores y estudiantes como a artistas, arquitectos, paisajistas, vecinos o urbanistas, y que dan lugar discursos en los que se construye un aprendizaje dialógico y colaborativo.

La aproximación desde la pedagogía aborda también el trabajo de las políticas que operan en relación con el espacio y los diversos modelos organizativos de acción de las iniciativas seleccionadas. Este aspecto conlleva la configuración constante de unas **políticas espaciales** específicas, que implican el despliegue de prácticas alternativas para un uso más integral, participativo e interdisciplinar del territorio a partir de la colaboración del urbanismo y la arquitectura con otros campos del saber (como por ejemplo el arte, la pedagogía, la sociología, la etnografía, la ecología o el trabajo comunitario). Colaboración sólo factible en marcos de trabajo que promuevan el intercambio de habilidades y conocimientos. Dichos intercambios favorecen que diversos profesionales se mezclen con expertos locales y otros grupos implicados para constituir comunidades de aprendizaje donde cada cual aporta sus conocimientos y actitudes específicas, al mismo tiempo que interconectan disciplinas, instituciones y modos organizativos muy diversos que abren un amplio abanico de colaboraciones (con ONGs, escuelas, guarderías, comunidades locales, universidades, centros de jóvenes y comunitarios, sindicatos, etc.). Emergen así nuevas praxis, y en consecuencia nuevas políticas, al mismo tiempo que se interviene en las instituciones con las que se colabora y en sus modelos organizativos. Entre estas prácticas experimentales podemos encontrar la creación y gestión de huertos urbanos participativos, la emergencia de espacios autoconstruidos para el aprendizaje entre estudiantes en la universidad, la realización de investigaciones y diagnósticos participativos con comunidades locales o el desarrollo por parte de cooperativas artísticas de campañas de comunicación para sindicatos y grupos de presión.

Finalmente, para poder entender la articulación del trabajo de las pedagogías colectivas y las políticas espaciales hemos propuesto el concepto marco de **transductor**. Un transductor es un dispositivo capaz de transformar o convertir un determinado tipo de energía de entrada en otra diferente de salida, provocando un crecimiento complejo y dando una dirección inesperada a la energía primera. Los transductores tienen un carácter ecológico, pues se implican directamente en el contexto que cambian. En este sentido son dispositivos que traducen, median y producen nuevas energías, pero sin demarcar su orientación o su valor, sino esperando que el cuerpo donde se inscribe el proceso de transformación se adapte y re-invierta sus capacidades e intereses en multiplicar esta energía. Las teclas del piano son transductores ya que traducen la energía física de las manos en impulsos sonoros, pero es el piano y la mediación del músico en un contexto determinado quien orienta o reorienta su sentido. Los enzimas del cuerpo humano producen efectos transductores, así como las hormonas de las glándulas endocrinas, ya que, ecológicamente insertadas y producidas por nuestro sistema, producen y median nuestros cambios y con ello nuestra reorganización como sistema orgánico. En la naturaleza continuamente se producen saltos de energía provocados por transductores que facilitan el progreso de la vida y su continua adaptación.

En la teoría de las redes sociales también se utiliza el término (Villasante 2006). En este contexto, los transductores actuarían como disparadores o catalizadores de cambios sociales, abriendo nuevas posibilidades de transformación, más integrales y sostenibles, que se insertan en el entramado social. Al mismo tiempo son multiplicadores que generan intercambio de conocimientos y nuevas formas de trabajar entre las redes sociales implicadas. Desde la perspectiva de los movimientos sociales, los estilos transductores median y negocian los objetivos políticos de un movimiento, facilitando que emergen energías diferentes según las diversas metas y modos de actuación, de tal modo que se producen nuevos desbordes y evoluciones inesperadas. Los transductores trabajan con las sinergias de cada movimiento y situación social, abriendo nuevas posibilidades de cambio, más complejas y globales, creando situaciones peculiares u operando como disparadores, al mismo tiempo que generan el intercambio de conocimientos y de estilos de vida entre los agentes implicados. Los transductores, por ello, implican, en palabras de Villasante, “querer ser sujetos que traducen y que también dinamizan, que se implican en las reversiones, sin querer cerrar una sistematización única, sino abrir nuevos caminos más complejos” (2006: 42).

La serie de prácticas que forman parte de este proyecto actúan como transductores por su capacidad de liberar energías, de producir saltos entre disciplinas e instituciones normalmente distanciadas entre sí. Se trata de prácticas y experiencias que comparten la capacidad de rearticular el conjunto de factores que actúa en cada situación para provocar situaciones alternativas de participación ciudadana, así como para aprender e intercambiar saberes con diversos grupos, instituciones y disciplinas, desbordando los límites y convenciones en los que se enmarca el trabajo educativo, cultural y de acción social. También actúan como transductores por sus estilos creativos, que integran, median y traducen las energías sociales de cada contexto, insertándose ecológicamente en ellas y provocando nuevas e insospechadas evoluciones.

Como coordinadores de TRANSDUCTORES hemos concebido el proyecto mismo como un dispositivo de trabajo que potencie un *estilo transductor*, esto es, hemos intentado desarrollar un proyecto que pudiese propiciar cambios a largo plazo e intercambios entre las diversas personas e instituciones implicadas: el Centro de arte José Guerrero, su personal, Aulabierta, nosotros, la universidad, los estudiantes, los centros educativos, sus profesores. Todo ello mediante la serie de seminarios, archivos, dispositivos y programas que se han articulado. De este modo hemos pretendido que este proyecto no hablara sólo de “transductores”, sino que pudiera activar estilos transductores.

## 1. Introducción al proyecto

A lo largo de este texto quisiéramos desplegar y compartir los diversos elementos que hemos trabajado como coordinadores de TRANSDUCTORES. *Pedagogías colectivas y políticas espaciales* durante el proceso de planificación y desarrollo del proyecto<sup>1</sup>. A partir de esta descripción, tanto conceptual como procesual, podremos situar las complejidades que aspira a articular la propuesta. TRANSDUCTORES pone en relación tres ejes:

1. El proyecto de TRANSDUCTORES ha sido coordinado por Javier Rodrigo y FAAQ. FAAQ es un grupo de trabajo de Aulabierta que realiza proyectos e investigaciones en el ámbito de la gestión y producción cultural. Está formado por José Daniel Campos, Antonio Collados, María García, Carlos Gómez y Pablo Pérez.

Un proyecto pedagógico estructurado a partir de seminarios y talleres de formación dirigidos a diferentes públicos, y realizados entre marzo de 2009 y febrero de 2010.

La construcción y exposición de un archivo relacional de casos de trabajo internacionales y nacionales sobre las pedagogías colectivas y políticas espaciales, y la exposición de ese archivo en el Centro José Guerrero entre diciembre de 2009 y febrero de 2010.

La multiplicación o continuidad del proyecto a partir de una página web de información y seguimiento; la construcción de un archivo móvil (a modo de biblioteca y mediateca portátil) para recoger los materiales incluidos en la exposición; la publicación que el lector tiene entre manos; y finalmente el desarrollo de una serie de proyectos de pedagogías colectivas en colaboración con agentes locales y otros espacios de trabajo de la provincia de Granada. Esta obra de multiplicación se inicia desde las primeras fases del proyecto, y continuará más allá de la conclusión de la exposición del archivo.

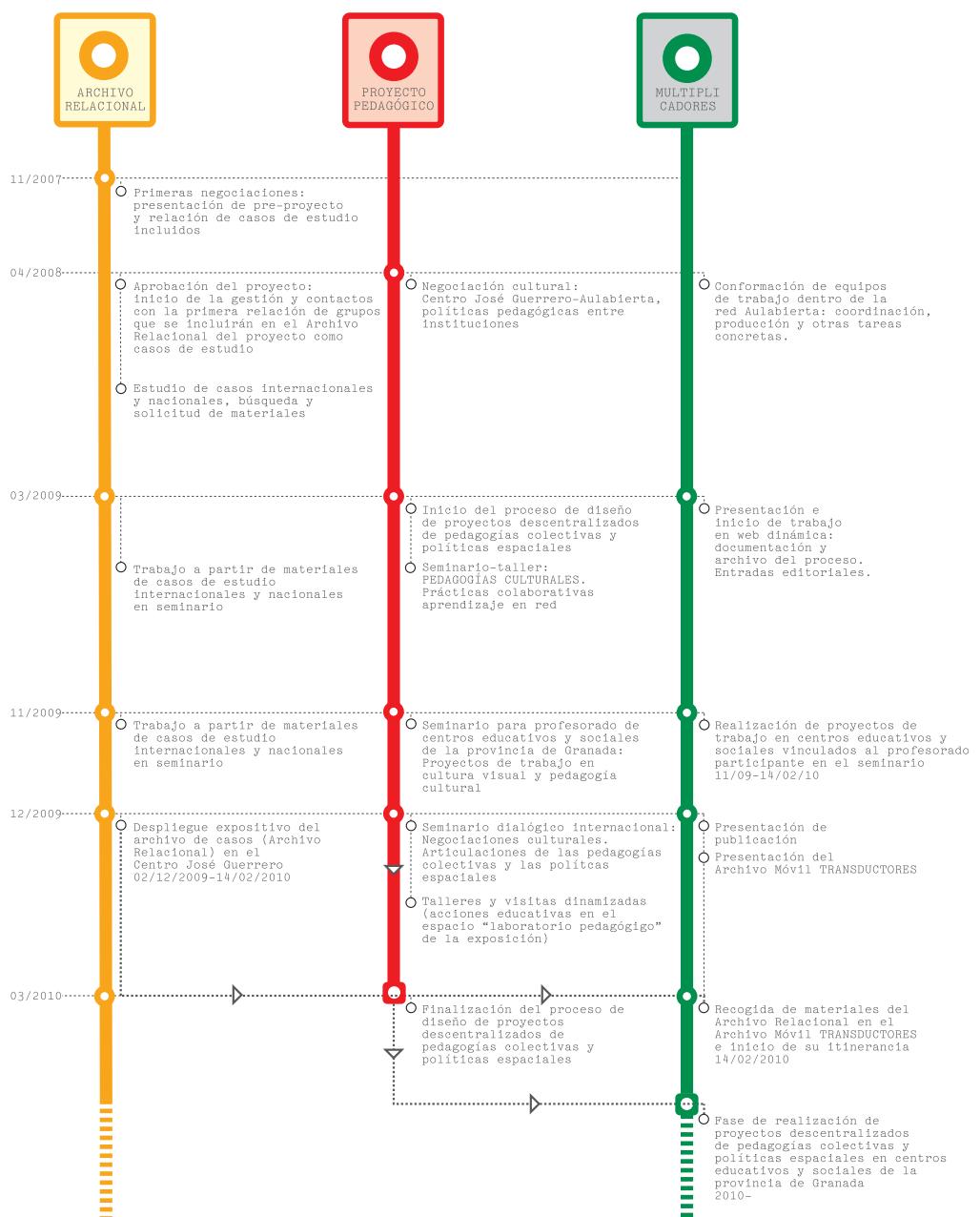
Para “atravesar” la compleja estructura de TRANSDUCTORES, conviene detenerse en los cinco campos que se han puesto en juego en el proyecto bajo la perspectiva de los estilos transductores. De este modo esperamos que lo que sigue sirva tanto de introducción al proyecto como de argumentación del tipo de políticas y pedagogías que hemos ido configurando colaborativamente con todas las instituciones, redes y personas implicadas.

## 2. Transducciones: políticas colaborativas entre instituciones

TRANSDUCTORES surge a partir de la invitación del Centro José Guerrero a Aulabierta<sup>2</sup> para colaborar en la construcción de un proyecto pedagógico y relacional que tomase las pedagogías colectivas, las políticas del espacio y las redes locales como elementos de trabajo de un archivo de casos y un programa que contribuyese a expandir las acciones del museo en la provincia de Granada. El reto para nosotros, como coordinadores del proyecto, fue cómo aprender y actualizar de forma crítica un modelo ya conocido de comisariado relacional y de archivo, prácticas que conocíamos de exposiciones como *Democracy* de Group Material, *Collective Creativity* de What, How & For Who (WHW), la exposición de NGBK en Berlín sobre Loraine Leeson titulada *Art for Change: Loraine Leeson Works from 1975 to 2005*, o *Desacuerdos*, coproducido por el MACBA, Arteleku, UNIAarteypensamiento y el Centro José Guerrero, con su gama de acciones y redes sociales implicadas. Con esta voluntad concebimos el archivo como un elemento orgánico y pedagógico, algo vivo que se enraizara en lo local y se relacionase con otros grupos y situaciones. Este reto supuso alejarnos de un modelo de gestión cultural más formal, o sólo centrado en la recopilación de materiales de proyectos situados dentro del marco conceptual apuntado por el Centro José Guerrero, para pasar a construir y gestionar colectivamente precisamente aquello que estábamos estudiando y recogiendo en el proyecto.

2. Véase su ficha en la parte correspondiente de esta publicación.

Diagrama 1: Cronología del proyecto



Por su parte, Aulabierta ya había trabajado anteriormente con el Centro José Guerrero en el *Laboratorio de Micro TV-ZonaChana*, una experiencia de microtelevisión llevada a cabo en el barrio granadino de La Chana que se insertaba como dentro de la exposición de Antoni Muntadas *La construcción del miedo y la pérdida de lo público* (2008). Por otro lado, FAAQ<sup>3</sup> realizó un archivo sobre imaginarios de la ciudad de Granada: *archivogranada.net*, para elaborar de forma local los conceptos de espacio público, imaginario, ciudad y memoria, todo ello en relación con la exposición *Martha Rosler. La casa, la calle, la cocina* (2009). Partiendo de temáticas de producción cultural contemporánea, la intención de estos proyectos era extender y contemporaneizar las temáticas expuestas en el museo en contextos diversos de la ciudad, acompañadas con acciones colaborativas y educativas innovadoras que usasen Aulabierta como un multiplicador. El papel de multiplicación de Aulabierta permitía catalizar el trabajo del centro de arte en las diversas redes de colaboración que tanto el Centro José Guerrero como la misma Aulabierta habían entrelazado ya en la ciudad de Granada. La educación que se activaba no trataba de justificar el trabajo de los artistas o las exposiciones, sino que se intentaba experimentar pedagógica y culturalmente con sus contenidos en otros contextos y redes activas, y desde ahí producir nuevas mediaciones y producciones culturales, contextuales, afines, paralelas y diferenciales con el conocimiento cultural de las exposiciones. Este marco pedagógico nos ayudó claramente a replantearnos el proyecto en su dimensión institucional.

Siguiendo estas experiencias, uno de los primeros objetivos que nos propusimos fue entender TRANSDUCTORES como una experiencia conectada con el espacio de aprendizaje colectivo y la “caja de herramientas” que supone Aulabierta. Por ello usamos las diversas metodologías participativas de trabajo contextual que Aulabierta ya había desplegado (cursos de extensión universitaria, encuentros profesionales, seminarios y talleres participativos, etc.), pero repensándolas dentro de los términos del proyecto. Era necesario no sólo archivar, sino también dinamizar, crear redes y experimentar pedagógicamente precisamente lo que íbamos a mostrar: las prácticas internacionales y nacionales que, convertidas en casos de estudio, se integrarían en el archivo y exposición del proyecto TRANSDUCTORES. Este aspecto conllevaba no sólo presentar prácticas transductivas y pedagógicas en un contexto de exposición, sino activarlas y discutirlas en forma de eventos, acciones y programas. Es decir, pretendíamos activar estas prácticas de nuevo con una forma de gestión que trabajase colaborativamente con las diversas instituciones y redes implicadas. Un modelo de trabajo, por cierto, que muchos de los grupos incluidos en el archivo despliegan en sus proyectos. Este paso suponía una línea abierta de producción local, que potenciaría la labor educativa del Centro José Guerrero y sus mecanismos de gestión como una interfaz o dispositivo pedagógico dentro de un trabajo en red, no simplemente para legitimar o reforzar los contenidos expuestos, sino para problematizarlo y experimentarlo pedagógicamente. Esto nos llevó a situar el trabajo pedagógico como un elemento estructural y articulador de todo el proyecto (no como una parte complementaria o secundaria), de tal modo que se vertebrase y articulase en relación con sus

3. FAAQ (<http://faqq.info>) es un grupo de trabajo vinculado a Aulabierta que realiza trabajos de investigación y producción cultural en los ámbitos del arte, la arquitectura y la educación, en contextos específicos. Está formado por José Daniel Campos, Antonio Collados, María García, Carlos Gos y Pablo P. Becerra.

posibilidades de construir redes, conocimiento colectivo y medios para la distribución de dicho conocimiento.

### 3. Los proyectos: rutas pedagógicas

El hecho de trabajar con proyectos que se desarrollasen dentro del marco de las pedagogías colectivas y las políticas espaciales respondía a la necesidad de comprender una serie de prácticas que de algún modo reconocíamos como influencias o referentes para Aulabierta. Teníamos claro que los proyectos que incluiríamos en el archivo de TRANSDUCTORES serían entendidos como casos de estudio, más que como paradigmas de “buenas prácticas”. Y que tenía que tratarse de un archivo abierto, que no se cerrara a las prácticas que ahora muestra, sino que debería crecer e incorporar nuevos casos de estudio, incluso producirlos. Esta perspectiva permitiría abrir un proceso de aprendizaje acerca de las pedagogías y políticas que se ponen en juego en cada caso.

En lo referente a los elementos pedagógicos que nos ayudaron a realizar una primera selección de trabajos, destacaríamos en primer lugar la polivalencia y complejidad de los colectivos y proyectos representados. Todos ellos se constituyen como espacios y estructuras organizativas asentadas desde hace tiempo, que además muestran territorios de actuación muy diversos (París, Chicago, Londres, Estambul, Dublín, Granada, Nueva York, Viena, Singapur y La Plata). En muchos casos las prácticas se establecen como proyectos a largo plazo, que pueden durar incluso una década o reinventarse y regenerarse continuamente. Todos estos proyectos conjugan varias dimensiones de intervención política, lo que conlleva colaborar con un amplio abanico de agentes y entidades (diseñadores, asociaciones de vecinos, sindicatos, grupos de ecologistas o activistas, ingenieros, técnicos, artesanos, artistas, educadores, informáticos, guarderías, centros educativos, universidades, cooperativas agrícolas, centros de arte, museos, etc.). Esta polidimensionalidad también se hace presente en el hecho de que muchos grupos adopten estructuras organizativas diversas, tanto formales como informales: ONG's, asociaciones, cooperativas, centros experimentales independientes, grupos de investigación o de innovación docente, etc. Fruto de esta multiplicidad de formatos de acción e intervención, así como de la diversidad de agentes implicados, estos colectivos desdibujan las maneras tradicionales del arte en la producción cultural, al incorporarse perfiles más flexibles, mixtos y polifuncionales en sus equipos de trabajo. De este modo, más que de grupos de artistas estamos hablando de colectivos o grupos de trabajadores culturales que colaboran con otras redes y entidades, actuando en este sentido como *transductores* en determinadas situaciones sociales.

### 4. El proyecto pedagógico: una multiplicación de saberes en red

Otra de las líneas abiertas por TRANSDUCTORES ha sido el proyecto pedagógico desarrollado a partir de una serie de seminarios y acciones formativas. Con ellas pretendíamos construir espacios de aprendizaje colaborativo con una serie de grupos o profesionales tanto locales como internacionales. La idea no era establecer un orden jerárquico, sino promover marcos de conocimiento colectivo mediante una estructura que respondiera más a un efecto de producción en cascada que a un modelo progresivo de adquisición de conocimientos o competencias. Esta batería de proyectos formativos ha seguido la siguiente progresión temporal:

Seminario universitario *Pedagogías culturales. Prácticas colaborativas y aprendizajes en red*, orientado a grupos de estudiantes universitarios procedentes de diversas disciplinas<sup>4</sup>. Con él se introdujeron, debatieron y diseñaron proyectos de colaboración y pedagogías culturales, y supuso la primera toma de contacto del proyecto con otros colectivos. Este seminario tuvo como resultado la estructuración de cuatro rutas posibles de trabajo para realizar en la provincia de Granada, que podrán implementarse en 2010 actuando como nodos para la continuación de TRANSDUCTORES.

Seminario formativo para profesores y profesionales en el campo de la educación *Proyectos de trabajo en cultura visual y pedagogía cultural*, que tenía como objetivo acercar al profesorado de primaria y secundaria la metodología docente de los *proyectos de trabajo* en centros educativos<sup>5</sup>. Este seminario implicaba también el desarrollo de acciones educativas y proyectos de trabajo en las aulas y centros educativos participantes, de modo que se nutriesen y diesen continuidad a los diseñados en el seminario universitario adaptándose a sus marcos de trabajo.

Seminario dialógico internacional *Negociaciones culturales. Articulaciones de las pedagogías colectivas y las políticas espaciales*, organizado por UNIAarteypensamiento<sup>6</sup>. Por medio de conferencias y debates, reunió a algunos de los colectivos internacionales invitados al archivo. El seminario incluyó además un taller de pedagogías colectivas donde participaron más de una veintena de grupos estatales, con los que se discutieron las experiencias, retos y oportunidades de este tipo de prácticas en nuestro contexto.

En este sentido, se ha ofrecido a las personas que han participado de estas acciones un itinerario formativo entendido como un continuo pedagógico, que por un lado usaba materiales y trabajos de los casos de estudio incluidos y, por otro, invitaba a profesores y profesionales afines a la redes de trabajo de Aulabierta a dialogar con ellos para llegar a diseñar acciones con las que facilitar la extensión de su trabajo ya en una segunda fase del proyecto, planificada para 2010. Así intentamos dar la oportunidad de estructurar líneas de formación continua hacia una progresiva inserción y colaboración con los diversos espacios educativos activados: formación universitaria, escuelas e institutos, pero también encuentros nacionales e internacionales entre profesionales; lo que ha conllevado involucrar a personas de perfiles diversos: profesores, maestros, educadores, artistas, estudiantes de Bellas Artes, Sociología, Educación social, Geografía e Historia, etc.

Finalmente, en la exposición del archivo relacional de prácticas contamos también con un espacio denominado “Laboratorio pedagógico”, ocupando una de las salas del Centro José Guerrero. Se presenta como un lugar de intercambio y diálogo con los grupos participantes, en el que se exponen los resultados de las diversas acciones formativas llevadas a cabo en el proyecto pedagógico. Además, también se exponen los materiales

4. Celebrado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada entre el 9 de marzo y el 6 de abril de 2009. Véase el profesorado en el anexo, p. 208.

5. Tuvo lugar en el Centro de Profesorado de Granada entre el 17 y el 25 de noviembre de 2009. Véase anexo, p. 208.

6. Celebrado en el Centro José guerrero durante los días 2, 3 y 4 de diciembre de 2009. Véase anexo, pp. 209-211.

producidos en el taller de pedagogías colectivas estatal insertado dentro del seminario *Negociaciones culturales. Articulaciones de las pedagogías colectivas y las políticas espaciales*, y los diversos trabajos que el proyecto puso en marcha en centros educativos, tanto en escuelas e institutos como en las propias visitas al museo. El laboratorio presenta el saber colectivo producido por los diversos dispositivos pedagógicos que el proyecto ha ido activando en las diversas redes locales.

#### **5. Multiplicadores: el trabajo en red a largo plazo**

A la hora de construir un archivo relacional, nos planteamos el reto de concebirlo como un organismo vivo y dinámico, que no encapsulara las prácticas incluidas sino que sirviese para activarlas y generar nuevas prácticas en otros contextos, especialmente en la provincia de Granada. Nos interesaba potenciar la distribución del conocimiento colectivo que estábamos construyendo y su dispersión por otras redes, es decir por otros centros culturales, educativos o espacios de trabajo.

Las herramientas que diseñamos para esta tarea son la página web, el archivo móvil, los proyectos descentralizados y esta publicación.

La página web de TRANSDUCTORES ([www.centroguerrero.org/transductores](http://www.centroguerrero.org/transductores)) se concibió como una herramienta útil para presentar y comunicar el proyecto, y sobre todo para poder registrar y seguir los distintos procesos puestos en marcha. En este sentido, concebimos el espacio web no sólo como un instrumento con el que poder presentar y describir los procesos y materiales que forman parte de los proyectos incluidos en el archivo de TRANSDUCTORES. Nos ha servido también y seguirá siendo útil para documentar y representar, ayudados por las personas involucradas en las diferentes fases del proyecto pedagógico, tanto las prácticas llevadas a cabo como las futuras que se puedan dar.

La web supone también una extensión conceptual del proyecto, pues puede consultarse como un centro de recursos, que incluye materiales y enlaces relacionados, un blog de noticias, ensayos referentes al proyecto o a las prácticas incluidas y otros textos o entradas sobre los intereses que nos han permitido ir elaborando y situando la diversidad de redes y constelaciones que se dan alrededor de TRANSDUCTORES.

El archivo móvil, por su parte, es un dispositivo portátil que recoge multitud de materiales del conjunto de prácticas documentadas en TRANSDUCTORES, tanto de las prácticas expuestas como de los resultados del proyecto pedagógico, además de otros materiales complementarios de los colectivos y redes implicados. Su objetivo es trasladar a diversos contextos la presentación y el uso de los materiales, desplegarlos para generar nuevas prácticas y mediar con agentes locales del contexto donde el archivo se traslade. Nuestra intención es que el despliegue del archivo siempre vaya acompañado de acciones y trabajo pedagógico, de tal modo que funcione como un dispositivo transductor en las redes o espacios donde se presente, de ahí que lo definamos como un archivo relacional. Esto además nos lleva a plantearnos que se trata de un archivo en proceso en el que pueden entrar otras prácticas además de las que ahora se muestran, nutriéndose así de los diversos contextos donde se active.

Finalmente, los proyectos descentralizados diseñados para 2010 multiplican el trabajo de TRANSDUCTORES en centros educativos y sociales de la provincia de Granada. Parten de las acciones que se han ido estructurando a lo largo del proyecto pedagógico con la intención de generar este tipo de prácticas a nivel local. Los proyectos se llevan a cabo mediante un diseño colaborativo que incorpora las propuestas de los dos primeros seminarios, reactivándolos al año siguiente.

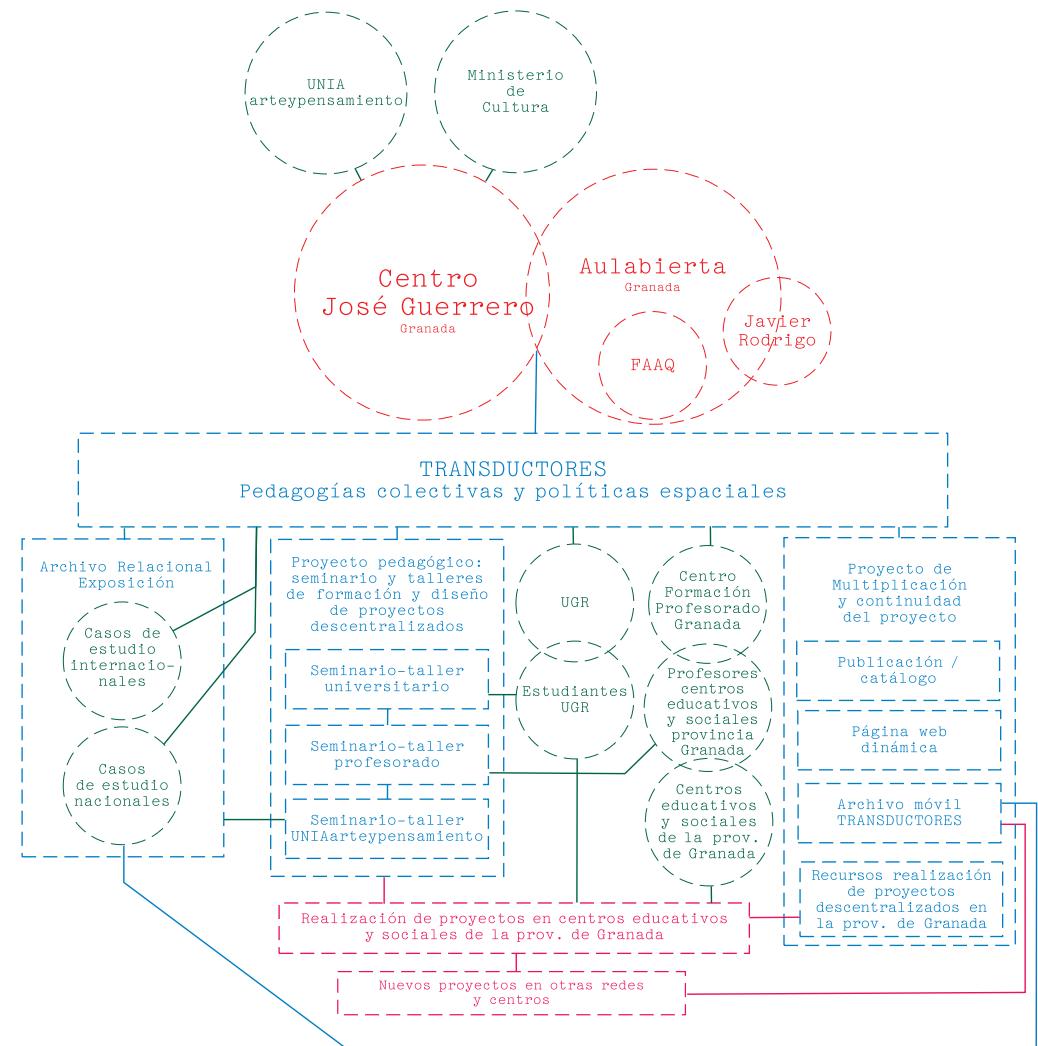
#### **6. La publicación: apuntes sobre un dispositivo pedagógico**

El último multiplicador al que nos referiremos es la publicación que tienes entre manos. Este libro es un documento abierto, una guía que intenta mostrar en su primera parte los marcos teóricos del proyecto, y en su segunda parte, por medio de una serie de fichas, los diferentes trabajos recopilados en el archivo.

De la primera parte nos gustaría destacar la interrelación de los textos propuestos, que ofrecen diversas aproximaciones al proyecto, ya sea desde la práctica artística y colaborativa, ya desde la práctica política, ya desde la pedagogía. Grant Kester ofrece una mirada general a las prácticas artístico-colaborativas entendiéndolas más allá de una oposición entre reformistas o radicales en sus formas de organización política. Introduce la diferenciación entre acción teleológica y dialógica, y expone cómo esta última contribuye al desarrollo de colaboraciones contextuales que promueven una agencia participativa. Por su parte, Aída Sánchez de Serdio nos sitúa en la problemática de las políticas concretas de los proyectos de colaboración, a partir de una redefinición de la dimensión política e institucional de la cultura y el arte como un modo de acción concreto y complejo, atravesado por relaciones de poder y que opera bajo diversas formas específicas de organización y estructuras políticas. Y el texto de Javier Rodrigo intenta desgranar los elementos que conforman una posible pedagogía colectiva en red, aportando claves y ejes de trabajo que se pueden localizar en diversos ejemplos de los proyectos analizados, de manera que sirvan para repensar y aprender de las prácticas y las políticas de trabajo de los proyectos de TRANSDUCTORES.

La segunda parte de esta publicación se compone de una serie de fichas de análisis de los primeros proyectos que forman parte del archivo TRANSDUCTORES. Para su confeción, cada grupo ha contestado a unas preguntas comunes que después hemos estructurado para unificar los descriptores. De esta forma, las fichas muestran los elementos que conforman las prácticas y los aspectos más relevantes de los procesos llevados a cabo (introducción al grupo; origen y desarrollo del proyecto; relación con el contexto y colaboradores; metodologías y resultados; enlaces, redes y diseminaciones; aprendizajes y referencias; y retos y dificultades). Cada ficha además se ilustra con una serie de fotografías que muestran tanto procesos como contextos y resultados. Al principio de cada una de ellas ofrecemos un sociograma, es decir un mapa de los agentes sociales que se ponían en juego. Este diagrama muestra también los productos resultantes, los impactos y las expansiones en cada contexto, intentando desvelar la complejidad estructural de cada práctica y, así, sus pedagogías colectivas y políticas espaciales en acción.

Diagrama 2: Sociograma del proyecto



La serie de descripciones de las fichas y diagramas nos han servido para alejarnos de los relatos heroicos o demasiado centrados en una idea de progreso positivo de las prácticas e iniciativas seleccionadas y para entender las complejidades y formas de trabajo de los diversos proyectos. Hemos intentando mostrar sus marcos institucionales de acción, las redes de colaboración y tramas que estructuran, y los procesos y metodologías desarrollados. También hemos querido entender sus redes de intercambio y aprendizaje, así como las perspectivas y dificultades que se les abren a los grupos.

En cuanto al estilo del texto, hemos intentado mantener un nivel descriptivo accesible que no limitase la comprensión de los trabajos. En este sentido, el reto de elaborar las fichas ha sido doble: primero, porque hemos procurado mantener su singularidad como microuniverso, intentando que no perdieran un grado de descripción y aclaración de las prácticas que fuera cercano y fácilmente comunicable; segundo, porque las mismas fichas se presentan como rutas o trabajos en contexto, nunca como recetas para repetir o guías universales del trabajo colaborativo. Hemos querido enfatizar cómo se puede aprender de ellas en tanto recursos pedagógicos situados. Por ello ha sido importante ubicarlas en cada contexto de trabajo, entendiendo qué puede ser transferible a otros contextos y qué podemos aprender de ellas. Bajo este punto de vista, más que un libro de texto o guía curricular, pretendemos que esta publicación sea un útil de trabajo, que mantenga las complejidades de cada contexto y sirva para trazar posibles rutas para implementar en redes específicas.

Nos gustaría pensar que el libro es un dispositivo pedagógico en potencia, que tendría sentido en la medida en que propiciara un estilo transductor en sus lectores o usuarios, que planteara reflexiones, cambios de actitud, saltos de unas prácticas a otras, nuevas redes. Es decir, que pudiera activarse como multiplicador. Aspiramos a que otros colectivos y personas se apropien de él y lo usen para reflexionar sobre el trabajo pedagógico y político, así como para encontrar un espacio común de intereses y prácticas en sus diversos contextos de actuación. Ahí es donde creemos que su lectura puede comenzar a producir este tipo de transducciones.

#### Bibliografía

Villasante, Tomás (2006): *Desbordes creativos. Estilos y estrategias para la transformación social*. Madrid: Los libros de la catarata.

- miembros o colaboradores del colectivo
- agentes sociales o comunitarios colaboradores en el proyecto
- resultados del proyecto
- continuidad o extensión del proyecto a largo plazo
- situación coyuntural o agente contra el que se reacciona o resiste
- áreas de trabajo y de investigación
- agentes sociales [ ] resultados — rol activo en el proyecto, colaborando en acciones o partes de trabajo
- colectivos pertenecientes en parte a un agente o grupo o que colaboran específicamente

SALIDA



Grant Kester

### **Memorias del Desarrollo**

Uno de los rasgos destacados de la práctica artística colaborativa contemporánea es la creciente permeabilidad entre la producción artística y otras prácticas culturales y formas organizativas. El trabajo de grupos activistas, movimientos sociales y ONGs ofrece un punto de contigüidad particularmente importante, así como de diferenciación. Además de estas interrelaciones organizativas o institucionales, los proyectos artísticos contemporáneos a menudo se insertan en el discurso más amplio del desarrollo neoliberal. En este sentido, el grupo danés Superflex describe su proyecto *Supergas* como una crítica de la “dependencia” pasiva inculcada por las agencias de ayuda convencionales.<sup>1</sup> Por su parte, Amadou Kane Sy de Huit Facettes Interaction en Senegal ha querido cuestionar las jerarquías existentes del neoliberalismo, en las que “casi todo estaba concebido, determinado y dirigido por Occidente”, promoviendo “relaciones efectivas” transversales entre los países del sur global.<sup>2</sup> Para entender mejor las prácticas colaborativas contemporáneas, resulta útil revisar en primer lugar la historia más amplia del neoliberalismo y del desarrollo internacional.

Los mecanismos del desarrollo internacional han jugado un papel fundamental en las relaciones entre Estados Unidos, las naciones industriales ricas de Europa y los países del sur global desde principios de los años 50 del siglo pasado. Las instituciones formales de desarrollo internacional (el Programa de Desarrollo de Naciones Unidas, la Agencia para el Desarrollo Internacional de Estados Unidos, el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional) surgieron como respuesta a una serie de cambios geopolíticos significativos provocados por el final de la Segunda Guerra Mundial, incluida una redistribución del poder económico y militar entre Europa y Estados Unidos (simbolizada por el Plan Marshall) y los esfuerzos de Estados Unidos por mantener una esfera internacional de influencia en competencia con la URSS.<sup>3</sup> El evidente paternalismo del primer desarrollo internacional, que trataba a las naciones receptoras como sujetos pasivos necesitados de la influencia civilizadora de la ayuda occidental, se complicó en los años 60 y 70 con el ascenso de los movimientos anticoloniales de liberación en África, Asia y Latinoamérica.<sup>4</sup> Un cuestionamiento

1. “An Exchange Between Åsa Nacking and Superflex” (*Afterall*, 1998) disponible en:  
<http://www.superflex.net/text/articles/>

2. Patrick Deegan, entrevista inédita con Amadou Kane Sy (Primavera, 2005).

3. El Banco Internacional para la Reconstrucción y el Desarrollo (en la actualidad parte del Grupo Banco Mundial) y el Fondo Monetario Internacional (FMI) fueron ambos fundados en 1944.

4. Como ha señalado el experto en desarrollo Gilbert Rist, “*A partir de 1949, a menudo sin que ellos mismos fueran conscientes, se cambió el nombre a más de 2.000 millones de habitantes del planeta, que pasaron a ser ‘oficialmente’ como los veían los demás y a los que se exigió que profundizaran su occidentalización repudiando sus propios valores. Dejaron de ser africanos, latinoamericanos o asiáticos... para convertirse simplemente en ‘subdesarrollados’.*” (Cursiva en el original). Gilbert Rist, *The History of Development: from Western Origins to Global Faith*, traducción al inglés de Patrick Camiller (Londres: Zed Books, 1997), p.79. [Edición en castellano: *El desarrollo: historia de una creencia occidental*, traducción de Adolfo Fernández Marugán (Madrid: Los Libros de la Catarata, 2002).]

adicional de la hegemonía de los intereses occidentales surgió de la obra de los llamados teóricos de la “dependencia” (un grupo que incluía a neo-marxistas norteamericanos como Paul Baran y académicos latinoamericanos como Rodolfo Stavenhagen en México, Fernando Cardosa en Brasil y Raúl Prebisch en Chile).<sup>5</sup>

Los *dependentistas* argumentaban que la ayuda para el desarrollo, lejos de dar poder a los países más pobres del sur (la “periferia”), en realidad servía para enriquecer a las economías del norte (el “centro”) a costa suya. Mientras que el proceso de desarrollo proporcionaba a las naciones industrializadas nuevos mercados, hacia poco por aumentar la autonomía de los países en vías de desarrollo, que, muy al contrario, quedaban supeditados a las economías del norte (la influencia de este análisis en Medina y Alýs es evidente). La escuela de la dependencia defendía por el contrario el fomento de la “autoconfianza” entre las economías del sur, cuyo representante más famoso es el movimiento *Ujamaa* de Julius Nyerere en Tanzania. A lo largo de los años 70 el discurso del desarrollo siguió siendo negociado entre las fuerzas normativas del capitalismo, la real politik de la Guerra Fría y las energías cuasi-revolucionarias del Tercer Mundo y el “Movimiento de los Países No Alineados” (cf. la Conferencia de Bandung de 1955 y la Conferencia de Belgrado de 1961), que cuestionaban los enfoques de arriba-abajo dirigidos por el mercado que propugnaban USAID, UNDP y el Banco Mundial.

Hacia principios de la década de 1980 una airada reacción de los países occidentales contra lo que se percibía como una radicalización del proceso de desarrollo se combinó con el relativo éxito de algunas economías del sudeste de Asia para justificar un giro hacia políticas neoliberales de “ajuste estructural” o reforma económica.<sup>6</sup> Los enfoques que defendían el ajuste estructural asumían que los países clientes primero tenían que arreglarse o “reformarse” a sí mismos para que la ayuda al desarrollo tuviera algún efecto positivo. De ahí que el desarrollo implique un movimiento gradual para apartarse o ir más allá de una fase previa de estancamiento o retraso económico. Más concretamente, implica la proyección antropomórfica sobre culturas y países enteros de ciertos valores asociados con la subjetividad burguesa. Es decir, la nación o cultura “subdesarrollada”, como el sujeto pobre o de clase trabajadora, ha suspendido el examen de la modernidad. Detenida en un estadio primitivo o infantil, la cultura subdesarrollada se percibe típicamente como incapaz de la disciplina (económica) necesaria para competir en el mercado global. Más que una mayor autonomía y diferenciación, lo que hacía falta era una emulación más fiel de los valores mercantilistas euro-americanos. De ahí que las implicaciones éticas de la tesis original de la dependencia se invirtieran en lo que podríamos llamar una tesis de la dependencia

5. Rist, *The History of Development: from Western Origins to Global Faith*, págs.109-114.

6. La teoría económica neoliberal tiene su origen en el trabajo de los economistas de la Escuela de Chicago influidos por Friedrich von Hayek. Dicha teoría proporcionó un marco ideológico efectivo para la expansión del capital tras la Segunda Guerra Mundial y fue puesta en práctica en conjunción con ciertos cambios estratégicos en la proyección del poder corporativo: la progresiva centralización del control por parte de las élites empresariales y financieras trans-nacionales, la segregación espacial de la producción, que sirve para disgregar y privar de poder a la clase trabajadora, y la continuada erosión de la capacidad del Estado para imponer cualquier límite regulador significativo a los intereses corporativos. Estos procesos han ido germinando durante décadas: la ‘deslocalización’ se inició en los años 50 del siglo pasado y la contracción del papel regulador y protector del estado empezó en Estados Unidos con la reacción contra los Programas de Acción Comunitaria a finales de los años 60 y siguió con las iniciativas para un “Nuevo Federalismo” de Richard Nixon a principios de los 70 y las “reformas del estado de bienestar” de Clinton en los 90.

neoliberal, que lamentaba la “dependencia” de los países del Tercer Mundo de la generosidad occidental. Para recibir el apoyo del Banco Mundial o del FMI se obligó a los países a ceder el control de sus asuntos internos y a plegarse a los dictados de las políticas económicas neoliberales que exigían la privatización de empresas públicas, la suspensión del proteccionismo y del control de precios, la reducción o eliminación de la asistencia social y de los servicios públicos y la apertura de sus economías a la inversión extranjera. Esta “terapia de choque” convertiría al país receptor en un duro régimen mercantilista que hubiera sido imposible imponer plenamente en Estados Unidos o en Europa. Los resultados, desde Sudán a Tanzania y desde Argentina a México, fueron deprimentemente similares: aumento de la desigualdad y los desórdenes sociales, incremento de las tensiones sociales y las diferencias étnicas, crecimiento del paro y una rampante depreciación de la moneda.

A pesar de su funesto historial, la política de ajuste estructural había surgido en los años 90 como el “sentido común” del desarrollo global y una de las manifestaciones más visibles de una naciente ideología neoliberal que estaba transformando también las políticas locales de los países del mundo desarrollado (bajo la guisa del “neoconservadurismo”).<sup>7</sup> Uno de los objetivos primordiales del neoliberalismo es erosionar la autonomía de las instituciones públicas, que se conciben como representativas de un espacio de articulación colectiva potencialmente resistente al impulso privatizador de la economía de mercado. En la práctica, esto ha implicado un asalto a todas las formas de colectividad o solidaridad que cuestionan los imperativos del capital, con excepción de las formas ideológicamente obedientes de la religión organizada. Las instituciones estatales (entidades legislativas, agencias reguladoras, escuelas públicas, programas de asistencia social) han sido un objetivo prioritario. En Estados Unidos, donde el impulso privatizador está quizás más avanzado, una alianza de republicanos corporativos y de cristianos fundamentalistas se ha aplicado sistemáticamente durante veinte años a debilitar o eliminar la regulación gubernamental del sector privado, a desmantelar la educación pública y a eliminar servicios para los pobres y la clase trabajadora. En particular, aspiran a socavar la capacidad del Estado de ofrecer un espacio en el que las desigualdades sistemáticas sean reconocidas, legitimadas y combatidas mediante las políticas, la regulación y la reforma institucional.

La Primer Ministro británica, Margaret Thatcher, exponente temprana de la visión neoliberal, hizo una famosa declaración según la cual “la sociedad no existe”.<sup>8</sup> Es decir, más allá del mercado y la familia no hay nada, ninguna forma de reciprocidad u obligación social, ningún espacio de acción e intercambio colectivos. Como sugiere la cita de Thatcher, la sociedad civil como tal no tiene relevancia alguna en la visión neoliberal. Es precisamente en este contexto en el que hay que entender la práctica colectiva y colaborativa contemporánea. Los artistas de todo el mundo son cada vez más conscientes de lo que está en juego en este vaciado del espacio, la acción y el discurso públicos. Es por esto también por lo que han surgido diversas formas y prácticas organizativas públicas y quasi-públicas (las acciones de agencias no-gubernamentales,

7. Debido en parte a la publicidad negativa que recibió el “Programa de Ajuste Estructural”, fue rebautizado como “Iniciativa Estratégica para la Reducción de la Pobreza” en 2000. Sin embargo, la estructura fundamental del programa permaneció intacta.

8. Entrevista de Douglas Keay a Margaret Thatcher, *Women's Own* (31 de octubre, 1987), págs. 8-10.

grupos de activistas y movimientos sociales) como puntos clave de contacto, influencia e intercambio entre los artistas contemporáneos.

Las políticas de ajuste estructural siguen proporcionando la base para la mayor parte de la ayuda internacional al desarrollo. Sin embargo, a lo largo de la última década se han visto acompañadas por un aumento significativo de varias formas de ayuda “humanitaria” (típicamente como respuesta a desastres naturales como la sequía, las inundaciones, la hambruna, o para poblaciones desplazadas por la guerra o la violencia sectaria). Como ha señalado Gilbert Rist, experto suizo en desarrollo, este “ajuste con rostro humano” produjo “una extraña alianza entre el Banco Mundial y las ONGs en torno al concepto de necesidades básicas”. “He aquí”, argumenta Rist, “una nueva forma de hacer creer a la gente en el carácter inofensivo –incluso positivo– de una actuación con efectos catastróficos. Mediante un truco semántico, se unían dos términos opuestos, de modo que el valor otorgado a uno de ellos se reflejaba en el otro, mucho más cuestionable. Se suponía, pues, que un ‘rostro humano’ haría aceptable el ajuste”.<sup>9</sup> Rist nos presenta un ejemplo típico de cómo el poder hegemónico intenta aplacar o desviar las críticas contra sus acciones mediante el uso de una coartada humanitaria. La misma interpretación se encuentra en la obra de figuras destacadas como Giorgio Agamben, para quien las agencias humanitarias “mantienen una solidaridad secreta con los poderes que deberían combatir”, o como Michael Hardt y Toni Negri, quienes mantienen que grupos como Médicos sin Fronteras u Oxfam están “totalmente inmersos en el contexto biopolítico del... Imperio” y constituyen “el arma pacífica más poderosa del nuevo orden mundial”.<sup>10</sup>

A pesar de que la ayuda humanitaria ha salvado miles de vidas, su mera coexistencia con los mecanismos del ajuste estructural (quizás incluso recibiendo fondos de las mismas fuentes) es suficiente para volverla sospechosa. Esta crítica suscita una cuestión importante pero compleja: ¿cuál es la relación entre la acción local en situaciones concretas y el contexto político más amplio? Para muchos estudiosos esta cuestión sigue centrándose en la posibilidad de un cambio sistemático o revolucionario que transformaría radicalmente (e instantáneamente) los valores y las fuerzas predominantes del capitalismo. Esto implica a su vez un modo de acción política autónoma capaz de mantener un distanciamiento absoluto de los mecanismos contaminantes del sistema capitalista. La “primera tarea básica del movimiento comunista revolucionario”, sostienen Guattari y Negri en *Las verdades nómadas*, es afirmar “su separación radical no sólo del Estado al que se enfrenta directamente, sino también, y más importante, del propio modelo de Estado capitalista y de todos sus sucesores, substitutos, formas derivadas y funciones diversas en todos los engranajes del *socius*, en

9. Rist, *The History of Development: from Western Origins to Global Fault*, pág. 173. Para Rist la única motivación posible de los programas de ayuda humanitaria es desviar la atención de las críticas a las políticas económicas del Banco Mundial (“haciendo creer a la gente” que el ajuste estructural es inofensivo). Pero es posible reconocer cierto grado de cálculo ideológico por parte del Banco Mundial sin tener que rechazar por ello todo el sistema de ayuda humanitaria como una cínica treta.

10. Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, traducción al inglés de Daniel Heller-Roazen (Stanford, CA.: Stanford University Press, 1998), pág. 133 [Edición en castellano: *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, traducción y notas de Antonio Gimeno Cuspinera (Valencia: PRE-TEXTOS, 1998)]. Michael Hardt y Antonio Negri, *Empire* (Cambridge, MA.: Harvard University Press, 2001), pág. 36 [Edición en castellano: *Imperio*, traducción de Alcira Nélida Bixio (Barcelona: Paidós Ibérica, 2002)].

todos los niveles de subjetividad".<sup>11</sup> Pero, ¿cómo puede determinarse de un modo preciso qué "formas derivadas y funciones diversas" dentro de un sistema social dado están sanas y cuáles están contaminadas por el Estado capitalista y su miríada de vástagos? El planteamiento de Guattari y Negri corre el riesgo de arrojar literalmente cualquier forma de sociabilidad y de subjetividad al estómago de un *juggernaut* capitalista indiferenciado. El revolucionario debe efectuar una "separación radical" de prácticamente cualquier interacción, identidad u organización social que esté incluso tangencialmente conectada a un monolítico "Estado capitalista". Cualquier cambio parcial, creciente o gradual está irrevocablemente comprometido y sólo sirve para apoyar y legitimar el poder y para aplazar la posibilidad de una transformación permanente y fundamental del sistema capitalista.<sup>12</sup>

Negri desarrolla este tema con más detalle en *Imperio* (co-escrito con Michael Hardt). Apuntando a las consecuencias negativas de la construcción nacional postcolonial en Cuba, Vietnam y Argelia, Hardt y Negri rechazan "cualquier estrategia política que implique... intentar resucitar el estado-nación para defenderse del capitalismo global".<sup>13</sup> En su análisis la única función del Estado es negativa: contener el deseo y objetivizar la diferencia sobre la base de una identidad colectiva monólica (la nación, el pueblo, etc.). Este rechazo del Estado coincide con la insistencia de Hardt y Negri en que el poder económico y político ya no está centralizado en países o instituciones concretos, sino que, por el contrario, está disperso en una red rizomática de corporaciones, ONGs, bancos y gobiernos, ninguno de los cuales es totalmente determinante.<sup>14</sup> La única forma adecuada de resistencia al nuevo modo de capitalismo sutil y disperso es esporádica, descoordinada y singular. No hay necesidad de combatir las instituciones del poder político o económico con formas colectivas de resistencia o de constituir alianzas políticas que atraviesen las fronteras nacionales

11. Félix Guattari y Toni Negri, *Communists like Us: New Spaces of Liberty, New Lines of Alliance*, traducción al inglés de Michael Ryan (Nueva York: Semiotext, 1990), pág. 139 [Edición en castellano: *Las verdades nómadas: por nuevos espacios de libertad*, traducción de Raúl Cedillo (San Sebastián: Tercera Prensa S.A., 1996)].

12. Esta postura complementa el análisis de Peter Starr de la "lógica de la revuelta fallida" de Mayo del 68. Como señala Starr, "la lógica de la revuelta fallida oculta meticulosamente el avance acumulado, ese resto específicamente histórico que establece la diferencia. Es decir, están instalados en una tautología esencialista por la cual un fracaso siempre es un fracaso (y nada más), por la cual el sistema social que vuelve al final de un episodio revolucionario se considera el mismo que desencadenó la revolución." Paul Starr, *Logics of the Failed Revolt: French Theory After May '68* (Stanford: Stanford University Press, 1995), pág. 21.

13. Michael Hardt y Antonio Negri, *Empire* (Cambridge: Harvard University Press, 2000), pág. 43.

14. Esto implica demasiado (ignorar efectivamente la actual dominación económica y política de un puñado de países y bancos centrales y la creciente consolidación de las grandes corporaciones, por no mencionar las políticas militares unilaterales tras el 11 de septiembre) o demasiado poco (quién puede negar que hay una reciprocidad compleja entre los Estados dominantes, los bancos y los grandes consejos de administración a nivel global?). Para una visión alternativa, véanse los comentarios de Vladislav Sukov, antiguo Subjefe de la Administración de la Federación Rusa en 2006, para quien "al margen de los beneficios de la globalización y de todas las manifestaciones de amistad, los americanos cuentan sus dividendos en casa, los ingleses los suyos, y nosotros los nuestros. La mayoría cuenta sus pérdidas. Así que cuando nos dicen que la soberanía está pasada de moda, como en la nación-estado, deberíamos preguntarnos qué pretenden." Michael Specter, "Kremlin, Inc.", *The New Yorker*, 29 de enero, 2007, pág. 59. Merece la pena observar que Hardt y Negri abrazarían más tarde el concepto decididamente centralista (y convencionalmente liberal) de una "Magna Carta" internacional en la que las "aristocracias globales" (corporaciones multinacionales y estados-nación) obligarían al "monarca" global (presumiblemente Estados Unidos) a actuar más responsablemente. Michael Hardt y Toni Negri, "Why we need a multilateral Magna Carta" (2004), disponible en <http://info.interactivist.net/node/3011>. Último acceso, 7 de febrero, 2009.

puesto que el poder se ha reconfigurado cuidadosamente para estar descentralizado. Por tanto, a las fuerzas rizomáticas del capital debemos oponer los "flujos" deleuzanos de la emigración y los gestos locales no planificados.<sup>15</sup> La clase obrera, entendida como agente de lucha y transformación política colectiva, ha sido remplazada por un ejército incipiente de trabajadores diseminados por todo el globo, cuya opción política más radical es la inmigración "nómada" a los centros metropolitanos del mundo desarrollado para servir como mano de obra barata. Hardt y Negri no dejan ningún espacio de separación cívica o institucional entre las fuerzas depredadoras y móviles del capitalismo corporativo global y las clases pobres y trabajadoras, a quienes se les niega incluso el solaz de una "solidaridad comunicable". Su análisis opera mediante una especie de teleología negativa en la que todos los posibles productos de la lógica cultural y política de la modernidad han sido ya anticipados en la experiencia específica de la nación-estado euro-americana. No tiene sentido intentar organizar sindicatos en China o promover un gobierno más igualitario en Nicaragua puesto que "nosotros" (europeos y americanos blancos) ya hemos recorrido ese camino.

Esta impaciencia, este desdén incluso, hacia los procesos impuros de negociación y mediación implícitos en el cambio político es un rasgo típico de la teoría crítica reciente. Gilles Deleuze retrocedía, como es bien sabido, ante el mismísimo concepto de "derechos humanos":

La reverencia que la gente muestra hacia los derechos humanos casi le lleva a uno a querer defender posiciones horribles, terribles. Es una parte fundamental del pensamiento blando que marca la manida época de la que hablamos. Es una pura atracción. Derechos humanos, a fin de cuentas, ¿qué significa eso?<sup>16</sup>

Las victorias locales o puntuales que se pueden conseguir en el trato que recibe la gente aquí y ahora (mediante el discurso de los "derechos humanos", por ejemplo) son irrelevantes si el lenguaje utilizado para conseguirlas está inmerso de algún modo en un sistema discursivo y político más amplio que opera en cualquier otro ámbito de un modo violento o instrumentalizador. Este escepticismo es comprensible. El capitalismo ha destacado desde siempre por su capacidad para asimilar y absorber la resistencia, pero también es cierto que los movimientos de oposición han obtenido históricamente concesiones significativas del sistema capitalista en sus diversas apariencias. Independientemente de si esto se considera un progreso significativo o una mera ilusión reformista, muchos de los cambios más importantes que se han produ-

15. El análisis de Hardt y Negri del cambio político debe mucho, por supuesto, a la influencia de Gilles Deleuze. Cuando se ha recuperado este material en la teoría artística contemporánea, el resultado suele rayar en la auto-parodia. Akseli Virtanen y Jussi Väähämäki (en *Framework: The Finish Art Review*, 4, diciembre 2005) describen una utopía deleuziana en la que "la gente se pone en marcha, fluye y se expande sin límites de dirección, origen y significado. Sólo semejante puesta en movimiento, flujo y expansión desencadena el movimiento y el deseo. O el pensamiento puede avanzar, moverse y tocar sólo cuando lleva al significado al punto de colapso, mucho más allá de la sociedad y sus necesidades." (pág. 31). "Cualquier posible predicación externa del individuo singular está prohibida. Todo lo que queda, por tanto, es una especie de física social de la "atracción" y la "repulsión" en la que "las buenas relaciones" son aquellas que "añaden poder, se extienden y combinan" y las "malas relaciones" son aquellas que separan, aislan y sofocan... Cuando encontramos algo que es bueno para nosotros, nos combinamos con ello y lo devoramos" (pág. 33).

16. Gilles Deleuze, "On Human Rights," en *L'Abecedaire de Gilles Deleuze*, con Claire Parnet, dirigido por Pierre-André Boutang (París: Video Editions Montparnasse, 1996).

cido en el gobierno mundial a lo largo del último siglo (la ampliación del derecho a voto, la educación pública, la protección de los derechos civiles, la regulación de la actividad empresarial, los derechos sindicales, etc.) se han obtenido precisamente mediante la negociación y el enfrentamiento con el capital y el Estado por medios que eran casi inevitablemente parciales, impuros y de compromiso.

La aversión casi patricia de Deleuze hacia el lenguaje envenenado de los derechos humanos nos ofrece un contraste aleccionador con el enfoque más pragmático de Michel Foucault. De hecho, fue en parte la disposición de Foucault a aceptar cierto grado de compromiso con el discurso político existente lo que le llevó a enfrentarse con Deleuze en relación a la violencia de la Facción del Ejército Rojo alemán.<sup>17</sup> Aunque Foucault era perfectamente consciente de los peligros del poder del Estado y de las contradicciones de los ideales humanistas liberales, también quería ponerse del lado de los grupos que negociaban con agencias estatales y defendían valores decididamente humanistas al hacerlo. Así, en su trabajo con el Comité Internacional Contra la Piratería (Comité International Contre la Piraterie) en 1981, Foucault decidió colaborar con grupos humanitarios franceses como Medecins du Monde y Terre des Hommes para protestar contra los ataques a balseros vietnamitas en el Golfo de Tailandia. Foucault redactó en ese momento un manifiesto de apoyo, publicado más tarde en *Liberation*, que empezaba con una defensa de los derechos humanos fundamentales que habría consternado sin duda a Deleuze: “Existe una ciudadanía internacional, que tiene sus derechos, que tiene sus deberes, y que promete levantarse contra cualquier abuso de poder, cualesquiera que sean sus autores o sus víctimas. Después de todo, todos somos gobernados y, en ese sentido, solidarios.”<sup>18</sup> En lugar de esperar con anticipación milenaria al surgimiento de un discurso político lo suficientemente puro, Foucault sugiere que ese discurso puede constituirse y reformarse mediante la acción concreta. Aunque las formas de actuación existentes estén inevitablemente conformadas por el poder hegemónico, tienen la capacidad de transformar la subjetividad, de generar comprensión y de catalizar nuevas formas de solidaridad.

Como ya he observado, hay un nivel significativo de interacción entre, por un lado, grupos de activistas, organizaciones y asociaciones no gubernamentales y, por otro, artistas en proyectos como los que estamos discutiendo aquí (y en la práctica artística colaborativa contemporánea en general). Estas interacciones se caracterizan por momentos tanto de correspondencia como de diferenciación, tanto de simetría como de resistencia. Esto plantea una serie de cuestiones relevantes. ¿Cómo se relacionan las

17. Véase Didier Eribon, *Michel Foucault*, traducción al inglés de Betty Wing (Cambridge MA.: Harvard University Press, 1991), págs. 258-262 [Edición en castellano: *Michel Foucault*, traducción de Thomas Kauf (Barcelona: Anagrama, 2004)].

18. Tom Keenan, “The ‘Paradox’ of Knowledge and Power: Reading Foucault on a Bias,” *Political Theory* 15:5 (1987), págs. 20-21. La declaración de Foucault termina así:

Debemos rechazar el reparto de tareas que con demasiada frecuencia se nos plantea: los individuos pueden indignarse y protestar mientras que los gobiernos reflexionan y actúan. Es cierto que a los buenos gobiernos les gusta la bendita indignación de los gobernados, siempre que se mantenga lírica. Sin embargo, debemos ser conscientes de que con frecuencia son los gobernantes los que hablan, los únicos que pueden y quieren hablar. La experiencia nos demuestra que podemos y debemos rechazar el papel teatral de pura y simple indignación que se nos ofrece. Amnistía Internacional, Terres des Hommes [y] Medecins du Monde son iniciativas que han creado un nuevo derecho: el derecho de los individuos particulares a intervenir efectivamente en el orden de la política y las estrategias internacionales. La voluntad de los individuos debe inscribirse en una realidad sobre la que los gobiernos han querido reservarse el monopolio, un monopolio que debemos erradicar poco a poco cada día.

prácticas localizadas en un contexto local con los protocolos más amplios de la globalización? ¿Los corroboran o, por el contrario, los cuestionan? ¿Hasta qué punto cualquier artista se vuelve cómplice de la lógica del neoliberalismo simplemente por trabajar en conjunción o cerca de las ONGs o las agencias de desarrollo? Y ¿cuál es el horizonte político más amplio para el cambio social progresista hoy en día? ¿Podemos imaginar un modo de resistencia que opere al margen del paradigma revolucionario defendido por Guattari y Negri, con su insistencia en la “separación radical” entre la práctica opositora y prácticamente cualquier forma de interacción social u organización colectiva relacionada con los mecanismos del poder estatal? Este paradigma puede prestarse a un modo de pensamiento reduccionista según el cual un casto deseo propiamente “revolucionario” (sin compromisos con ningún tipo de determinación externa) se contrapone a una práctica “reformista” de compromiso que entra en negociaciones con las estructuras de poder existentes, suavizando así las contradicciones sociales y legitimando el aplazamiento de una transformación revolucionaria “real” a cambio de transformaciones meramente locales o provisionales.<sup>19</sup>

¿A dónde miramos hoy en día en busca de evidencias de un movimiento revolucionario global, ya sea socialista, comunista o de otro tipo, contra el cual pueda medirse la relativa legitimidad de cualquier acción política? Hugo Chávez, máximo exponente del socialismo (bolivariano) en el hemisferio sur, ha incrementado de hecho la inversión directa extranjera en la economía venezolana.<sup>20</sup> Aunque Chávez, Evo Morales en Bolivia y Luiz Inácio da Silva en Brasil, entre otros líderes, han hecho mucho para cuestionar el neoliberalismo en Sudamérica, lo han hecho mediante un compromiso crítico con los mecanismos del capital y del Estado, más que mediante un alejamiento de dichos mecanismos (incluidos los sistemas de mercado de sus propios países). Las protestas organizadas durante las reuniones periódicas del Fondo Monetario Internacional, el Banco Mundial, la Organización Mundial del Comercio y otras organizaciones, han conducido al surgimiento de una vibrante comunidad internacional de activistas antiglobalización, pero se ha mantenido como algo relativamente descentralizado e informal.<sup>21</sup> Hoy nos encontramos no con un movimiento revolucionario global (unificado), sino con un mosaico de luchas locales y regionales, desde los intentos de organizar a los tra-

19. Algunos movimientos de oposición se encuentran en la actualidad inmersos en conflictos armados con las autoridades estatales (los Naxalitas Maoístas de India central, los Tigres Tamiles de Sri Lanka), pero su preocupación primordial es conseguir una autonomía política o territorial, no liderar una revolución comunista global. Y en algunos casos su compromiso con la justicia social para las comunidades indígenas minoritarias está vinculado a un patrón de abusos de los derechos humanos (matanzas de civiles o el uso de niños soldados y terroristas suicidas, en el caso de los Tigres Tamiles, por ejemplo). El Ejército Zapatista de Liberación Nacional de México es una excepción destacada. Aunque abandonaron la resistencia armada formal en 1994, siguen sufriendo el acoso militar en Chiapas.

20. Deberíamos observar también que Chávez ha impuesto significativas restricciones a la libertad de prensa en Venezuela y ha hecho caso omiso de las acusaciones de violación de los derechos humanos. En 2008 expulsó a miembros de Human Rights Watch que hicieron público un informe detallando su creciente control de los medios de comunicación y de la justicia en Venezuela. Véase *A Decade Under Chavez: Political Intolerance and Lost Opportunities for Advancing Human Rights In Venezuela* (New York: Human Rights Watch, 2008). Véase también José Miguel Vivanco y Daniel Wilkinson, “Hugo Chávez versus Human Rights”, *New York Review of Books*, 6 de noviembre, 2008, pág. 68.

21. Ha habido una serie de importantes reuniones de representantes de cientos de grupos de activistas, ONGs y otras organizaciones formales e informales que trabajan contra el neoliberalismo. Entre las mejor organizadas cabe mencionar los “Encuentros por la Humanidad y contra el Neoliberalismo” de los años 90 (celebrados en Chiapas en 1996, en Barcelona en 1997 y en Belén en 1999) y las actuales reuniones anuales del Foro Social Mundial.

jadores de las maquiladoras en el norte de México, hasta los esfuerzos de los Maoríes para conservar el control sobre su tierra, sus recursos y su propia identidad cultural en Nueva Zelanda, desde los okups de Hamburgo y São Paulo a los monjes activistas del Tibet y Myanmar, y desde los asentamientos de Brasil hasta las fábricas gestionadas por los trabajadores de Argentina.<sup>22</sup>

Estos movimientos comparten muchos valores, incluido un compromiso con la democracia participativa, una resistencia a la imposición arbitraria del poder estatal y a la explotación del sistema de mercado, y una defensa de las culturas y comunidades locales e indígenas. Simultáneamente, cada lugar, cada repertorio de prácticas opositoras, ha surgido de un conjunto específico de fuerzas, condiciones y estructuras institucionales (incluidas ONGs, grupos de activistas y agencias privadas y gubernamentales que operan en un nivel local, nacional o incluso internacional). Un análisis de las prácticas artísticas desarrolladas en este contexto requiere un conocimiento más matizado de las interacciones de estos varios individuos, grupos e instituciones. Aunque Médicos Sin Fronteras puede muy bien ser “el arma pacífica más poderosa del nuevo orden mundial”, según Hardt y Negri, también estuvo en el punto de mira de la Agencia de Seguridad Nacional de Estados Unidos como parte de su programa ilegal de vigilancia “terrorista”.<sup>23</sup> Esto no absuelve a Médicos Sin Fronteras de la crítica, pero sugiere que la verdadera función política de una ONG u organización sin ánimo de lucro dada en relación al Estado es algo más complejo y contradictorio de lo que plantean Hardt y Negri. También es importante reconocer lo muy diverso que es el mundo “no-gubernamental”, que abarca desde el conservadurismo extremo de grupos como el Centro de Política Familiar Mundial y el Instituto para la Investigación de la Población (que se oponen al control de natalidad como medio para evitar la transmisión del VIH/SIDA), hasta el Comité Israelí Contra la Demolición de Viviendas (que reconstruye las casas destruidas por el ejército israelí) y la red de ONGs y asociaciones que apoyan el movimiento de los *Sem Terra* en Brasil.<sup>24</sup>

Más que una oposición simplista entre los movimientos sociales “auténticos” y un monolítico sistema de ONGs totalmente subordinadas al Estado capitalista, parece más acertado describir la emergente sociedad civil global como un lugar de conflicto y contestación en el que los grupos activistas locales e internacionales, los movimientos por la justicia social y las organizaciones sindicales simultáneamente cuestionan

22. Véase The Lavaca Collective, *Sin Patrón: Stories from Argentina's Worker-Run Factories*, prólogo de Naomi Klein y Avi Lewis (Chicago: Haymarket Books, 2007) y *Another Production is Possible: Beyond the Capitalist Canon*, editado por Boaventura de Sousa Santos (Londres: Verso, 2006). El trabajo de Sousa Santos es especialmente importante. Su proyecto “Reinventing Social Emancipation” ha implicado la colaboración de docenas de profesores, investigadores y activistas para desarrollar estudios de casos de alternativas al neoliberalismo en el sur global (centrados especialmente en Brasil, Colombia, India, Mozambique y Sudáfrica). Ya se han publicado los tres primeros volúmenes de los cinco proyectados: *Another Production is Possible* (citado arriba), *Democratizing Democracy: Beyond the Liberal Democratic Canon* (Verso 2005) y *Another Knowledge is Possible: Beyond Northern Epistemologies* (Verso 2007). Son un recurso inapreciable para ponerse al día con la crítica contemporánea al neoliberalismo.

23. Michael Hardt y Antonio Negri, *Empire*, pág. 36. Véase James Bamford, *The Shadow Factory: The Ultra-Secret NSA from 9/11 to the Eavesdropping on America* (Nueva York: Doubleday, 2008).

24. Por supuesto, ni siquiera los movimientos que a menudo se presentan como modelos ejemplares de resistencia organizada al neoliberalismo están libres de contradicción. Véase, por ejemplo, el detallado análisis crítico del Movimiento de los Trabajadores Rurales Sin Tierra en Brasil (*Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra* o MST) en *Another Production is Possible: Beyond the Capitalist Canon*, págs. 146-240.

y colaboran con una red igualmente diversa de organizaciones de ayuda sin ánimo de lucro, agencias públicas y fundaciones privadas.<sup>25</sup> Dada esta diversidad, es necesario establecer la relación estratégica entre un proyecto dado y los procesos más amplios de la globalización mediante un análisis de la situación que incluya tanto a los individuos participantes como a los diversos actores institucionales y organizativos implicados. Como observamos anteriormente, el desarrollo neoliberal se caracteriza por privilegiar al mercado, por una relación a menudo paternalista y crítica con las culturas locales, con sus formas de conocimiento y sus patrones sociales, y por una tendencia a imponer *a priori* “soluciones” técnicas y económicas de un modo programático y jerárquico, con poco respeto por las condiciones específicas de un lugar concreto.

### Acción dialógica y teleológica

Las ONGs convencionales y las agencias para el desarrollo adoptan una actitud teleológica hacia los lugares en los que trabajan, a los que aplican un conjunto predeterminado de soluciones técnicas y administrativas. El conocimiento que obtienen sobre dichos lugares es útil sólo en la medida en que puede facilitar el despliegue adecuado de estas técnicas existentes. El resultado es que los propios lugares nunca pueden ser generativos, ni pueden actuar recíprocamente o transformar la conciencia de la agencia de desarrollo o la lógica subyacente del programa de ayuda dictado por el proceso formal del desarrollo. La experiencia de una actuación creativa está limitada a los representantes de este proceso, mientras que las comunidades locales rara vez están en disposición de renegociar los parámetros del paradigma de desarrollo que se les impone. Deberíamos apuntar que ha habido numerosos esfuerzos a lo largo de la última década para promover un modelo “participativo” de desarrollo (por ejemplo, “Participatory Rural Appraisal [Evaluación Rural Participativa] o PRA”), en el que se anima a las comunidades locales a “presentar, compartir, analizar y aumentar su conocimiento” como parte del proceso de desarrollo.<sup>26</sup> La planificación participativa, sin embargo, no ha estado exenta de críticas, que destacan la significativa discrepancia existente entre las promesas de devolver el poder de tomar decisiones y de actuación al nivel local y su aplicación efectiva sobre el terreno.<sup>27</sup> Con demasiada frecuencia la “participación” funciona como una capacidad primordialmente simbólica para legitimar las decisiones y los planes que ya se han elaborado en un nivel más alto de autoridad institucional. El propio proceso de consulta a menudo ignora la medida en que las diferencias locales de poder pueden actuar para eliminar la disensión, el desacuerdo y la crítica, creando una ilusión de consenso y reforzando más que cuestionando las relaciones de poder existentes.

La acción teleológica implica una cierta nivelación de la topografía conceptual y afectiva de un lugar concreto. En *La creatividad de la acción*, el filósofo Hans Joas

25. Para una valoración crítica, pero equilibrada, de las políticas de las ONGs, véase *The Revolution will not be Funded: Beyond the Non-Profit Industrial Complex*, editado por Incite! Women of Color Against Violence (Boston: South End Press, 2007).

26. Véase Robert Chambers, “Participatory Rural Appraisal (PRA): Analysis and Experience”, *World Development*, 22:9 (1994), pág. 1266.

27. Véase, por ejemplo, *Participation: The New Tyranny?*, editado por Bill Cooke y Uma Kothari (Nueva York: Zed Books, 2001), *Participation: From Tyranny to Transformation?*, editado por Samuel Hickey y Giles Mohan (Nueva York: Zed Books, 2004), Glyn Williams, “Evaluating Participatory Development: Tyranny, Power and (re)Politicization”, *Third World Quaterley*, 25:3 (2004), págs. 557-578, y Sheldon Gellar, “The Ratched-McMurphy Model Revisited: A Critique of Participatory Development Models, Strategies and Projects”, *Issue: A Journal of Opinion*, vol. 14 (1985), págs. 25-28.

contrasta la acción teleológica con un acercamiento no teleológico en el que las zonas que reciben la ayuda son recíprocamente productivas. “No es suficiente considerar la acción humana como dependiente de la situación”, escribe Joas, “también debería reconocerse que la situación es constitutiva de la acción [cursiva en el original]”. Basándose en el trabajo de Dietrich Böhler, Joas perfila una interpretación “cuasi-dialógica” de la acción. “Las situaciones”, escribe, “no son un mero campo neutral de actuación para propósitos que fueron concebidos fuera de dicha situación, sino que parecen demandar, provocar ciertas acciones ya en nuestra percepción”. Tal y como la describe Joas, la acción cuasi-dialógica no implica el abandono de la agencia o la intencionalidad, ni convierte al lugar en la fuente de una plenitud productiva de significado que limita o prefija toda acción subsiguiente. Joas sugiere simplemente que las orientaciones teleológicas y cuasi-dialógicas funcionan como “condiciones previas recíprocas”.<sup>28</sup> La constelación particular de fuerzas que actúan en un lugar determinado, en conjunción con la concienciación y la predisposición de los participantes, resultan productivas en modos que van más allá tanto de las propias condiciones del lugar como de la subjetividad de los actores individuales. Alejandro Meitin de Ala Plástica aclara la diferencia:

Nosotros no definimos nuestras actividades con el término “proyectos”. Proyectar presupone un conocimiento previo de cómo acabarán las cosas. Esto implica también un nivel de premeditación en nuestras relaciones y en los resultados de nuestras relaciones con los grupos sociales con los que interactuamos. Nosotros preferimos hablar de “iniciativas” y, dentro de éstas, de “ejercicios”, que se multiplican e implican a personas y grupos diversos con los que construimos un diálogo. Desarrollamos acciones sobre la base de esta reciprocidad.<sup>29</sup>

Esta es una distinción importante con implicaciones significativas para el análisis de las prácticas artísticas dialógicas y colaborativas, al tiempo que sugiere algunas de las conexiones productivas que existen entre estas prácticas y aspectos relevantes de la tradición pragmática (véase John Dewey, George Herbert Mead). Puede ayudar en particular a que seamos más precisos en los debates sobre la cuestión de la agencia en el arte contemporáneo colaborativo y para lugares específicos. En estos debates es típico que los críticos escépticos sobre los enfoques colaborativos o colectivos basen sus críticas en una oposición reduccionista entre una práctica artística verdaderamente vanguardista, en la que el artista conserva todo su poder creativo, y una denostada práctica “comunitaria” que insiste en una debilitadora rendición de “cualquier pretensión de autoridad y autoría” a favor de un ingenuo

28. Todas las citas de Hans Joas proceden de su *The Creativity of Action*, traducido al inglés por Jeremy Gaines y Paul Keast (Chicago: University of Chicago Press, 1996), pág. 160. En la descripción de Joas, un lugar o una situación pueden catalizar un movimiento entre modos de intencionalidad y receptividad. En la expresión artística convencional (y específicamente en los modos textuales de producción) la cognición precede y orienta la acción (una idea o imagen se visualiza y luego se pone en práctica) y la relación con el lugar es primordialmente teleológica y posesiva (un lugar es un recurso del que se extrae un objeto o imagen). En el trabajo de Ala Plástica y otros grupos la cognición se produce en y a través de la acción, no antes de ella. La propia práctica posibilita un proceso de reflexión que modifica la dirección y la naturaleza de acciones subsiguientes. La expresión no es mimética (reproduciendo la visión interna a priori del artista), sino generativa en sí misma.

29. Entrevista del autor a Silvina Babich y Alejandro Meitin de Ala Plástica (8 de noviembre, 2007), traducción al inglés de Annie Mendoza.

ideal de unidad social.<sup>30</sup> La agencia creativa, según este análisis, sólo conserva su poder generativo cuando cristaliza en un individuo singular; cuando se comparte, distribuye, intercambia o negocia dentro de un cuerpo social más amplio su agudeza crítica se disipa. La persistente ansiedad sobre la erosión de la autonomía expresiva del individuo surge en parte de la creencia de que sólo una conciencia monádica individual (cuyo epítome es la figura del artista o la del teórico radical) puede dar lugar a una forma de conocimiento revolucionario capaz de cuestionar las formas habituales de pensamiento y de poder. Hay aquí también una tendencia a identificar la crítica únicamente con las nociones vanguardistas convencionales de trascendencia y distanciamiento de la situación concreta, y a potenciar un modelo conativo de la identidad artística en el que un espectador, un público o un lugar intrínsecamente pasivos están sometidos a la inteligencia transformadora del artista.

Mi postura es que se puede des-individualizar la agencia creativa sin disminuir su poder crítico o transformador. Es más, pienso que esta capacidad puede potenciarse de hecho si la propia experiencia de agencia creativa es tratada de un modo más reflexivo. Los proyectos de grupos como los de TRANSDUCTORES, entre muchos otros, no implican ni una relación de propiedad con la agencia, ni su rechazo absoluto. En lugar de eso, nos encontramos con un proceso por el cual la agencia se deja deliberadamente sin protección – tanto la que se reivindica como la que se cede – al tiempo que conserva su capacidad para replantear una realidad dada. Es necesario reconocer aquí la materialidad productiva del propio proceso colaborativo. Aunque algunos proyectos dialógicos implican la desmaterialización del objeto artístico convencional (como una pintura, una escultura, etc.), esto no significa que la materialidad como tal quede suspendida en la configuración estética de la obra. Los proyectos dialógicos no implican la negación de la materialidad sino su re-articulación. Las condiciones materiales de un espacio dado, la orientación física de las instalaciones de bombas de agua o micro-turbinas, la proximidad de los cuerpos en los talleres de artesanía o de huertos urbanos, juegan un papel absolutamente central en la capacidad de un lugar para articular y modular el proceso dialógico.

Lo que nos encontramos en una serie de proyectos recientes no es la desmaterialización de la práctica artística, sino un proceso de interacción social mediado por una colaboración física y cognitiva. El lugar es concebido aquí como un locus generativo de identidades, acciones e historias individuales y colectivas, y el despliegue de la subjetividad artística aguarda a los descubrimientos específicos producidos por este acto singular de juntarse. Como ya he apuntado, esto implica un movimiento que oscila entre la inmersión en el lugar y un distanciamiento del mismo. La práctica dialógica permanece por tanto abierta a los efectos transformadores del lugar, al tiempo que se

30. El siguiente pasaje, tomado de un ensayo de Marc Legér, es típico. Legér pretende exponer “el lado obsceno de la llamada colaboración dialógica” comparando un nefasto (pero no definido) “arte comunitario” con el trabajo “crítico”, “de agitación” de Vitaly Komar y Alexander Melamid. Como observa Legér: “En dos de sus manifestaciones más recientes, la ‘estética relacional’ de Nicolas Bourriaud y la ‘estética dialógica’ de Grant Kester, se renuncia a los pronunciamientos políticos y a la crítica social en favor de la interacción dialógica (una palabra totalmente desprovista de su origen en el análisis de clase de los formalistas rusos) donde se espera que el artista renuncie a todas sus pretensiones de autoridad y autoría”. Marc Legér, “For the De-Incapacitation of Community Art Practice”, *The Journal of Aesthetics and Protest*, 6 (2008), <http://www.joaap.org/6/another/leger.html>.

resiste a la tendencia a idealizar “el conocimiento local como un bien uniforme, casi místico”.<sup>31</sup> Sugiere, además, que es posible reconocer la problemática de un contexto o comunidad dados sin sacrificar la capacidad de trabajar productivamente dentro de esa comunidad. Las ONGs y las agencias para el desarrollo convencionales a menudo consideran la cultura local como la expresión estática de una tradición pintoresca o anacrónica, ajena a los objetivos “reales” de la modernización económica o técnica, o incluso como un decidido obstáculo para el proceso de desarrollo. Por el contrario, algunos grupos, como los que presenta el proyecto TRANSDUCTORES, entienden la producción cultural como algo polivalente y generativo; como algo que puede transformar, más que simplemente transmitir, el significado y el valor. Además, aspiran a que este proceso transformador catalice formas provisionales de solidaridad y acción colectiva, en lugar de cultivar el individualismo posesivo. En este sentido, cuestionan los imperativos del proceso de desarrollo, que pretende “reformar” las sensibilidades ostensiblemente dañadas de sus clientes con el evangelio del capitalismo emprendedor.



31. Brian Christens y Paul W. Speer, “Tyranny/Transformation: Power and Paradox in Participatory Development”, *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research* [Revista electronic], vol. 7, num. 2, artículo 22 (marzo 2006), párrafo 20. Disponible en: <http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/2-06/06-2-22-e.htm>. Último acceso: 15 de noviembre, 2008.

**Políticas de lo concreto:  
producción cultural colaborativa y modos de organización<sup>1</sup>**

Aida Sánchez de Serdio Martín

Ya no es una novedad en nuestro país la emergencia y relativo afianzamiento –dentro de la precariedad– de proyectos que se mueven flexiblemente entre lo artístico, lo político y lo pedagógico, por mencionar sólo algunos de los territorios que transitan. Lo que se precisa todavía con urgencia es una reflexión teóricamente informada sobre los mismos, desde una posición comprometida pero no por ello menos crítica, que a su vez sirva para construir un corpus de documentación y debate imprescindible para consolidar este campo de estudio e intervención. Demasiado a menudo vemos proyectos que abren potencialidades y alcanzan realizaciones significativas, de los cuales apenas es posible hallar un rastro material más allá de su contexto inmediato o incluso del boca-oreja. No se trata de priorizar la documentación frente a la inmaterialidad y la transitoriedad (el documento y el archivo, no lo olvidemos, son también instrumentos de monitorización y vigilancia), sino de buscar modos de circulación multiplicadora de dichas experiencias.

Por ello un proyecto como TRANSDUCTORES constituye un marco en el que propiciar un encuentro con experiencias internacionales de prácticas y pedagogías colectivas entre el arte y la intervención en el contexto social. TRANSDUCTORES nos ofrece una visión de los proyectos seleccionados que no se limita a la exposición de unas producciones o textos, sino que considera los marcos institucionales y las políticas culturales en los que se desarrollan como parte esencial de los mismos. Si, como decía, andamos escasos de meras descripciones, documentaciones y estudios de caso, la falta de discusiones sobre la dimensión política e institucional de este tipo de proyectos es todavía más notoria. Para ser más precisos, aun a riesgo de polarizar una cuestión que admite muchos matices, podemos decir que entre los colectivos más vinculados a un activismo cultural altamente politizado, como pueden ser las universidades libres e iniciativas similares, es habitual –por no decir connatural– esta reflexión teórica. Por el contrario, en las organizaciones más cercanas al tercer sector aun pesa demasiado una retórica de la falta de tiempo, así como una tradición de elaboración de memorias de actividades celebratorias y de informes destinados a la Administración pública y otras fuentes de subvenciones económicas. En este sentido, los mismos proyectos recogidos por TRANSDUCTORES muestran en sí mismos una gran diversidad de posiciones políticas y estrategias de reflexividad y representación.

En el presente artículo quisiera tomar este hecho como una invitación a discutir algunos aspectos fundamentales para comprender la posición de dichos proyectos en el marco de las configuraciones políticas contemporáneas. El primer aspecto de que me

ocuparé será precisamente de esbozar de manera muy básica en qué consiste la dimensión política de la cultura y el arte. Seguidamente argumentaré la necesidad de considerar la política en el arte y en la educación, así como en cualquier otro ámbito, no como un postulado o como una metáfora, sino como un modo concreto (e impuro) de funcionar relacional y organizativamente en un espacio atravesado de vectores variables de poder. Finalmente, a partir de esta base, procederé a elaborar los modos de institucionalidad y las formas de acción política que se despliegan en algunos de los ejemplos recogidos en TRANSDUCTORES con el fin de explorar la concreción y la complejidad de estos proyectos que, afortunadamente, bajo una mirada atenta se resisten a las generalizaciones (triunfalistas o de cualquier otro tipo).

**1. Arte y política: entre las pacificaciones de lo social y el antagonismo interior**

En los últimos años, la cultura se ha convertido en un lugar común en el seno de discursos que le atribuyen la más diversas capacidades: desde el crecimiento personal, hasta el desarrollo económico, pasando por la cohesión social (UNESCO, 1998, 2001; Foro de autoridades locales de Porto Alegre para la inclusión social, 2004; Centre for Creative Communities, 2005; Ajuntament de Barcelona, 2006a). Como plantea George Yúdice (2002), dentro de un marco de gubernamentalidad la cultura ya no puede concebirse como un campo desinteresado en el que se construye un sujeto autónomo sino que resulta más productivo comprenderla como recurso. Esta noción supone que no habría manera de sustraer a la cultura de su uso ya que siempre está inserta en redes de relaciones políticas y económicas. Pero la noción de recurso no sólo hace referencia a una instrumentalización política o económica de la cultura, sino también a la obtención de beneficios sociales, esto es, como herramienta en manos de la Administración a la hora de enfrentarse a problemas de desarrollo urbano, integración social, educación, etc., encauzando así a los artistas hacia el manejo de lo social (Yúdice, *Ibid.*: 25-26). Este uso del llamado arte social o comunitario como cura o prevención social, no sólo inofensiva sino incluso servil a las intervenciones reguladoras y pacificadoras del conflicto social, a menudo bajo la coartada retórica de la cohesión social, ha recibido críticas justificadas por cuanto deviene un dispositivo al servicio de las políticas de gestión del riesgo social y de imposición del consenso desplegadas por el estado gubernamental para la construcción de una identidad positiva, y neutraliza el potencial de la estética para confrontar la contradicción (Bishop 2004, 2006; Marchart 1998). Tales usos de lo social y formas de apelar al arte y la cultura confluirían en una negación fundamental de la dimensión política este tipo de proyectos.

Otra línea de desarrollo al respecto de las relaciones entre el arte, el público y lo social se ha producido desde el ámbito de la teoría y la crítica de arte, campo en el cual Nicolas Bourriaud desarrolló la noción de estética relacional (1998). Según este autor, la práctica artística sería un espacio para la convivialidad y participación del público en la obra, cuya forma prevería tal relación como parte constitutiva. De este modo, un arte relacional supondría un intersticio de sociabilidad, según la adaptación que Bourriaud hace de Marx:

1. En la elaboración de este artículo han sido fundamentales las discusiones mantenidas con Isaac Marrero a lo largo del tiempo, y especialmente a partir de su lectura atenta y crítica del texto en fase de preparación; también la colaboración y las continuas negociaciones, sugerencias y complicidades con Javier Rodríguez, así como el estímulo y apoyo de Antonio Collados.

El término *intersticio* fue utilizado por Marx para designar las comunidades de intercambio que escapan al marco de la economía capitalista ya que se sustraen a la ley del beneficio: trueque, venta con pérdidas, producción autárquica, etc. El intersticio es un espacio de relaciones humanas que, a pesar de insertarse más o menos armónicamente y abiertamente en el sistema global, abre otras posibilidades de intercambio que las que están en vigor dentro de dicho sistema. (Bourriaud, 1998: 16)

La manera en que Bourriaud extiende un concepto en principio económico a las relaciones humanas en general puede tener una finalidad crítica, pero también es cierto que plantea problemas en cuanto a la tendencia a la romantización de aquéllas que implica tal aplicación. Efectivamente, la visión de Bourriaud de unas relaciones humanas reificadas en el mundo moderno, frente a las cuales estos intersticios serían espacios de relación y sociabilidad auténticas, parece apuntar a la posibilidad de que existan espacios exentos de reificación, una especie de estadio premoderno al que supuestamente podríamos regresar a través de la creación de estas situaciones intersticiales. Como sostienen sus críticos, para cuando Bourriaud la postulaba, esta sociabilidad «auténtica» ya había sido colonizada y convertida en uno de los principales activos del capitalismo postfordista (Kelly, 2005: 3-4; Holmes, 2003: 3). Por otro lado, las formas de relacionalidad que propone Bourriaud están basadas en un consenso que viene dado de antemano por la relativa homogeneidad del público del arte, y, lo que es más importante, excluye el conflicto y el disenso para privilegiar una comunión armónica alrededor de la obra y del artista (Bishop, 2004).

A la vista de estos debates, ¿en qué podría consistir una recuperación de lo político en relación con las intersecciones entre el arte, la pedagogía y la intervención social? De una manera muy básica, supondría cuestionar la idea de que tales procesos tienen como objetivo principal alcanzar consensos y «solucionar» problemas (aunque eventualmente tales cosas puedan ocurrir). Jacques Rancière nos ofrece una posibilidad de vincular arte y política cuando plantea que el arte

es ante todo la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar esos objetos y de argumentar sobre ellos. [...] La política [es] el conflicto mismo sobre la existencia de este espacio, sobre la designación de objetos que compartían algo común y de sujetos con una capacidad de lenguaje común. (Rancière, 2005: 18)

Podemos vincular este acento en el conflicto a la hora de comprender lo político con las teorías de la democracia radical propuestas por Laclau y Mouffe (1989), según las cuales la noción de antagonismo es el fundamento de la democracia, al mantener abierta permanentemente la necesidad de una negociación, a diferencia de una visión habermasiana de esfera pública que aspiraría a alcanzar un consenso racional. De hecho la consecución de tal consenso supondría el fin no sólo de la democracia, sino de toda posibilidad de existencia de una política puesto que eliminaría la pluralidad en que se basa (Expósito, 1999). La democracia, pues, no se logra cuando se alcanza el

consenso sino precisamente cuando se rompe, y es la propia acción política la que crea la esfera pública y no al revés.

Además, según Laclau y Mouffe, la relación de antagonismo no surge entre entidades plenas, sino precisamente de la imposibilidad de constitución de las mismas. No se trata de una oposición entre elementos o sujetos determinados y estables, sino que la relación antagonista impide llegar a ser una presencia plena para sí misma a cada una de las instancias implicadas. «El antagonismo como negación de un cierto orden es, simplemente, el límite de dicho orden y no el momento de una totalidad más amplia respecto a la cual los dos polos del antagonismo constituirían instancias diferenciales parciales» (1989: 146). Sin embargo, aunque los elementos no sean agregables en una totalidad que los incluya, esta negación tampoco consiste en una diferencia objetivable que pueda trazarse con nitidez: «La coexistencia de sus términos no puede concebirse como una relación objetiva de fronteras, sino como subversión recíproca de sus contenidos» (: 149). La subversión, según los autores, consiste en que ni las condiciones de una equivalencia total ni las de una diferencia objetiva total son nunca plenamente logradas; es decir que entre las instancias implicadas en la relación antagonista no existe la posibilidad ni de una igualdad ni de una negación plena, puesto que ello implicaría una plenitud de significado en sí mismas.

Precisamente este aspecto relativo a la imposibilidad de un sujeto unificado, racional y completo plantea una cuestión clave a los colectivos que desarrollan proyectos artísticos o políticos de manera relativamente independiente de agencias gubernamentales o empresas. Me refiero a la tendencia a presentar el conflicto o antagonismo como algo hacia afuera, dirigido a un agente externo contra el cual se existe (ya sea la administración pública, la governance, el museo, el Arte...), mientras que hacia el interior del movimiento se plantea una convergencia de voluntades a todas luces imposible. Y esto sucede a veces incluso en el caso de colectivos que se presentan a sí mismos como antagonistas y afines a las versiones más plurales de la acción política, cosa que hace su actitud aun más contradictoria puesto que lo que se está operando es una suerte de autodespolitización al cancelarse la divergencia dentro del propio grupo. Sin embargo, «ningún movimiento social puede, de hecho, gozar de su estatus en una articulación democrática abierta sin presuponer y operacionalizar la negatividad en el corazón de la identidad» (Butler, Laclau y Zizek, 2004: 7); lo cual significa que la propia identidad nunca está conclusa, sino en devenir constante al articularse en la relación política con otros agentes, a la cual no puede anteceder. Pero además, esta negatividad e inconclusión imposibilitan la unanimidad interna a la que me refería anteriormente, activando el conflicto interior como motor –como condición, en realidad– de la naturaleza política del colectivo.

Aquí es donde parece palparse un límite en cuanto a lo que es posible visibilizar de los propios procesos, y por tanto constituye también un límite para quienes trabajamos y aprendemos con y de estos proyectos. Si bien es posible argumentar que son precisamente las disensiones lo que da sentido a un proceso en tanto que inflexiones que se abren a posibilidades transformadoras, hay que tener en cuenta que en un contexto

público de presentación (como TRANSDUCTORES, por ejemplo) estos hechos pueden hacerse visibles o no. En primer lugar esto es fruto de una libertad fundamental a la hora de elaborar las propias estrategias como colectivo agente en un tablero de juego a menudo muy complejo (el sueño de una transparencia total es también la pesadilla del estado totalitario). Más allá de la elección deliberada, los puntos ciegos son inherentes al sujeto que relata el proyecto –y no olvidemos que tratamos siempre con representaciones y narraciones–, ya que rara vez nos encontramos con versiones radicalmente polifónicas de los hechos, sino que normalmente el narrador es alguno de los promotores (artista, comisario, crítico, etc.) y en consecuencia es sólo su voz la que escuchamos elogiar el proyecto. Pero en última instancia la dificultad de representación del antagonismo se basa en la opacidad fundamental del sujeto, de manera que incluso aunque determinado colectivo o individuo tuviese la voluntad de hacer visibles los procesos de esa «negatividad en el corazón de la identidad», debido al hecho de que tal negatividad es un límite constitutivo de la identidad, un elemento «fuera del sistema», no puede tener un significado positivo y no puede ser representado directamente (Marchart, 2004). En este sentido la representación no es algo inmediato, ni siquiera algo difícil pero asequible con esfuerzo y buenas intenciones, sino que deviene, como la misma palabra (ant)agonismo indica, propiamente una lucha. En esta lucha están en juego la misma definición de los implicados como tales, la naturaleza de sus relaciones, el significado de dichas relaciones en un marco más amplio de agentes e instituciones, etc. Es decir, se trata de la política misma. Por consiguiente nos situamos en un marco de referentes según el cual el conflicto constituye la condición política de la acción, a la vez que somos conscientes de que la total expresión de dicho vacío o negatividad es en último extremo imposible, o bien puede ser invisibilizada de manera táctica por los mismos implicados<sup>2</sup>. Es en esta tensión contradictoria pero necesaria y en esta precariedad del conocimiento en la que nos situaremos para nuestra discusión de las políticas de los proyectos.

## 2. La realidad ensucia: sobre los modos de organización de la política

En algunas de las reflexiones recientes sobre la naturaleza de la institución, la influencia de las aportaciones de Deleuze y Guattari y de Negri y Hardt es perceptible en el recurso a conceptos tales como molar/molecular, transversalidad o multitud (European Institute for Progressive Cultural Policies, 2008). Esta tendencia se manifiesta también en lo que respecta a las instituciones culturales y a la creación artística, especialmente cuando se basa en la colaboración (Negri, 2000; Babias, 2004; Rolnik, 2003a y b; Lazzarato, 2008). Tales conceptos son interesantes en tanto

---

2. En modo alguno quisiera dar a entender que la representación del conflicto interno y/o relacional es una imposibilidad a priori y que, en consecuencia, tanto da que se intente o no. Por el contrario, es importante asumir ese reto como una responsabilidad, mayor precisamente por cuanto es el espacio en el que palpamos los límites de nuestra propia posición. Podemos encontrar un ejemplo de lucha por esta representación en el filme *Númax presenta* (1979), de Joaquín Jordà, en el que el cineasta narra conjuntamente con un grupo de trabajadores el proceso de ocupación y autogestión de la fábrica en la que trabajaban como empleados. El núcleo de la película lo constituyen las discusiones y las tomas de posición, a veces irreconciliables, de los trabajadores y trabajadoras en relación con sus objetivos, sus convicciones políticas, sus apuestas vitales, y las decisiones prácticas en el día a día de la autogestión. Así, lo que presenciamos son prolongadas asambleas, discusiones en las pausas del trabajo, reuniones de comités, etc., en lugar de una mítica representación de unos obreros unánimes luchando como un solo hombre contra la opresión del capital. Al respecto de este caso, y de otros de la filmografía de Joaquín Jordà, ver el número monográfico de la revista *Nosferatu* dedicado a este autor (Nº 52, Abril 2006).

llaman la atención sobre procesos complejos, que escapan a las ordenaciones pre establecidas e incluso a la conciencia de los agentes implicados. Por ejemplo la relación molar/molecular, especialmente productiva si no la entendemos como dialéctica ni como polos mutuamente exclusivos, apunta a las tensiones existentes entre líneas de fuga, flujos y devenires, y las estratificaciones y de sistemas referencia que delimitan objetos, sujetos y representaciones (Guattari, 2004; Guattari y Rolnik, 2006: 149-158). Por su parte el concepto de transversalidad remite a una relación, de nuevo no polarizable, entre la verticalidad de una organización piramidal y una horizontalidad que tendería a realizarse cuando se da la máxima comunicación entre los diferentes niveles y sobre todo en los diferentes sentidos de una organización (Guattari, 1972: 72; Kelly, Ibíd.). Todos estos son conceptos aptos para tratar del tema que nos ocupa, pero la lectura de los referentes influenciados por estas corrientes teóricas muestra un doble problema en algunos de sus usos: por un lado da la impresión de que se reproduce un vocabulario característico, hasta el punto de que sólo los iniciados en los mismos referentes pueden comprenderlo, y por otro no queda muy claro cómo tales conceptos se materializan en prácticas políticas y en modos de organización específicos, más allá de la postulación casi axiomática (retórica, pues) de que tal relación existe. Lo mismo ocurre con algunos de los marcos que veíamos en el apartado anterior: la explicación de Rancière acerca de la naturaleza política del arte, aunque iluminadora, no indica de qué modos se libra esta batalla por el significado y, mucho menos, cómo se organiza colectivamente. Del mismo modo, es necesario plantear cómo se concreta el antagonismo en situaciones específicas y de qué formas se articula y es confrontado en la práctica política.

Marchart (2002) se refiere precisamente a esto cuando sostiene que el problema de conceptos como *transversalidad* o *multitud* es que funcionan como meras metáforas y que se tratan como si ya fueran la respuesta al problema, cuando en realidad lo que hacen es plantear la cuestión de la forma organizativa. En su opinión, para que la acción política pueda ser considerada como tal debe ser colectiva y organizada. Pero debemos interrogar tal afirmación de manera crítica. Si, por un lado, los movimientos moleculares y las multitudes, en tanto contienen un fuerte componente inconsciente y antiorganizativo, encuentran dificultades a la hora de alcanzar objetivos y acuerdos parcialmente sostenibles, por el otro, los colectivos organizados de una manera estructuralmente reconocible pueden ser fácil objeto de cooptación en el estado gubernamental ya que se someten al mismo régimen de inteligibilidad que éste y entran plenamente en su campo de visión. Sin subestimar la importancia de aquellos elementos no racionables o no previsibles (deseos, potencias, etc., etc.), y distanciándonos de la forma tradicional del partido que Marchart parece privilegiar al final de su argumento, sugiero que la capacidad de acción política depende de la hibridez y «multidinamicidad» de la organización, es decir de la posibilidad de moverse táctica y estratégicamente en regímenes de racionalidad diversos, movilizando capitales y energías mutantes, a veces invisibles institucionalmente o «bajo el radar», a veces plenamente instituidos.

Para continuar esta discusión puede ser útil basarnos de nuevo en la noción de negatividad o exterioridad constitutiva de Laclau, acerca de la necesidad de una tensión

permanente entre la estabilización de los procesos y la dislocación de las estructuras para la existencia de la vida social (Marchart, 1998). Podríamos relacionar este planteamiento con la tensión antes señalada entre molar/molecular. Si, como indicaba, no los entendemos como términos mutuamente excluyentes, dicha tensión abre para los movimientos y grupos múltiples posiciones entre la emergencia de deseos y la formalización organizativa, todos ellos necesarios para su existencia. La transversalidad puede ser entendida como un desafío a las formas de organización institucionalizadas mediante, y también como un cruce de disciplinas y campos de acción que desafía esas mismas categorías para crear alianzas temporales y espacios intermedios no predefinidos con el fin de alcanzar metas compartidas y contingentes (Kelly, Ibíd.: 2-3). En este sentido, es pertinente aquí traer a colación la forma en que la Universidad Nómada (2008) se refiere a los centros sociales como nueva generación de instituciones en movimiento y como dispositivos híbridos:

Híbridos, porque en un primer momento obligan a poner en red recursos e iniciativas de corte muy heterogéneo y contradictorio, extraños e incluso aparentemente incongruentes entre sí, que mezclan recursos públicos y privados, relaciones institucionales y de movimiento, modelos de acción no institucionales e informales con formas de representación quizá formal o representativa, y luchas y formas de existencia social que algunos tacharán de no políticas o de contaminadas o de inútiles o absurdas, pero que cobran dimensiones estratégicas, porque tornan directamente políticos y productores de subjetividad los procesos de dotación de recursos y de elementos logísticos que resultan a la postre cruciales para irrumpir en las esferas públicas estatalizadas y/o privatizadas, transformándolas.

Por lo tanto es necesaria una tensión entre una pluralidad de emergencias y una lucha en los términos políticos establecidos, o una «estructura organizativa en estado de devenir» (Kelly, Ibid.: 2), para poder trascender el estado de pura utopía. La cuestión de las utopías necesitaría un desarrollo propio para hacerle justicia, así que deberé limitarme a señalar que la potencialidad de la utopía se encuentra en relación conflictiva y productiva con la política real. El riesgo es, por supuesto, el de que al entrar en el terreno ya estructurado de la política institucionalizada (ya sea representativa o participativa) nos encontremos poco menos que siguiendo un guión de resultados ya previstos. Aquí es donde la apertura a las posibilidades imprevistas y no precodificadas es fundamental a la hora de introducir movimientos inesperados en el desarrollo del juego. Aunque esta posición pueda parecer contemporizadora e indulgente con la *real politik*, es necesario tener presente que la fetichización del estado de utopía es un lujo que muchos no podemos permitirnos; la lucha por el cambio en nuestras condiciones materiales y espirituales de existencia es lo que está radicalmente en juego. En definitiva, la pregunta sería si se puede conseguir algo real, que no estuviera ya en la agenda del poder establecido y que no suponga en realidad una derrota.

La imposibilidad de establecer cortes nítidos entre el poder establecido (económico o estatal) y su resistencia en el marco de la gubernamentalidad hace que toda posición política sea necesariamente imperfecta y que la impureza forme parte de la naturaleza de los proyectos dialógicos (Kester, 2004: 123). Es por esto que las claridades filosóficas

deben negociarse en el día a día, materializadas en el prosaísmo y la contradicción de las condiciones concretas de la relación, en la complejidad de los entramados de personas, instituciones y las condiciones humanas, materiales y económicas. Los proyectos considerados en TRANSDUCTORES adoptan posiciones diversas entre las tácticas intersticiales y la entrada en diálogo con organismos públicos o privados y las organizaciones políticas formales; entre la subvención institucional y la autonomía económica; entre la mínima organización jerárquica y la institución formal; entre la transitoriedad y el largo plazo. Su labor implica la creación de múltiples zonas de fricción (ya sean de colaboración o conflicto) entre macro y micro instituciones, poniendo de relieve las relaciones de poder existentes entre los agentes implicados, la divergencia de proyectos y objetivos, la desigual legitimación de los respectivos lenguajes y discursos, las dispares posibilidades de capitalizar los beneficios de los proyectos, etc. Y es en estas zonas de fricción donde ponen en juego su inteligencia situada y estratégica para modificar permanentemente su posición entre el conflicto y la negociación, sin poder situarse jamás en una posición virtuosa a salvo de críticas.

Así pues me centraré precisamente en estos aspectos de los proyectos presentados, poniendo el acento en sus condiciones materiales de realización, en sus modos de organización y en las tácticas/estrategias que despliegan en su relación con otras instituciones. Por supuesto, esta es sólo una forma parcial de abordar la política de los proyectos artísticos y culturales colaborativos. En concreto, significa renunciar a una exploración de las relaciones con la estética y con la pedagogía, esenciales para el tema.<sup>3</sup> De entre todos los casos recogidos en TRANSDUCTORES, principalmente por motivos de extensión, he escogido para mi discusión sólo unos cuantos por sus rasgos especialmente relevantes a la luz de los argumentos presentados. Aunque algunos de estos argumentos son comunes a varias experiencias, cada una los ejemplifica de formas diferentes, de manera que siempre se produce una pérdida al hacer una selección. A esta limitación se añade la inevitable superficialidad con que es posible tratar cada caso. Aun así espero que esta breve descripción ayude a dar sentido a lo dicho hasta ahora.

### 3. Jugando con barro: algunos ejemplos

Temporary Services y Mess Hall en Chicago son dos microproyectos (el primero se organiza alrededor de 3 personas y el segundo de 8 aproximadamente) que aprovechan la referencia relativamente estable de sus locales, así como la difusión y reticulación que permite Internet, para abrir posibilidades de producción en las que el curso de acción se desarrolla en función de las relaciones más que de un plan predeterminado. Físicamente Temporary Services<sup>4</sup> evita parecer visiblemente una entidad dedicada al arte para, según argumenta, no contribuir con su presencia a la gentrificación del barrio, en el que lleva actuando desde 1998. Como su nombre indica, esta organización se propone ofrecer el arte como un servicio y procura mantenerse en un terreno que no responde a las definiciones preestablecidas de la institución del arte ni del movimiento underground, o transita entre ambos según sea necesario. En lugar de reproducir las relaciones competitivas propias del mundo del arte, se proponen generar infraestructuras precarias pero suficientemente sostenibles como para facilitar la circulación

3. Grant Kester y Javier Rodrigo tratan algunas de estas dimensiones en otros lugares de este volumen.

4. <http://www.temporaryservices.org>

de propuestas de intervención cultural; como ellos dicen, cuando no disponen de una infraestructura, «se la inventan o la piden prestada» (Temporary Services, s/a). Su financiación proviene de ingresos por conferencias, premios y becas puntuales, y parte de su labor consiste en la publicación de libros, fanzines y otra documentación sobre proyectos que exploren modos alternativos de colaboración y de activismo culturales.

Estas publicaciones están disponibles gratuitamente en su página web. Entre los proyectos y campañas que impulsan actualmente encontramos, por ejemplo, una destinada a intercambiar los kilómetros acumulados por las personas que vuelan con frecuencia, y que no pueden llegar a canjear por billetes de avión, por suscripciones a revistas para los presos en aislamiento. Anteriormente realizaron una encuesta pública sobre la ubicación de una escultura en el espacio urbano encaminada a explorar formas más democráticas de tomar este tipo de decisiones. También llevaron a cabo un proyecto con el Harold Washington Library Center consistente en la colocación subrepticia pero autorizada por la biblioteca de 100 nuevos libros sobre cultura visual, intervenciones culturales alternativas, cultura popular y libros de artista, que los usuarios podían llevarse normalmente mediante la correspondiente ficha ya que habían sido camuflados como libros de la propia biblioteca. Finalmente, los libros fueron incorporados a los fondos de la biblioteca y ayudaron a crear nuevas categorías dentro de la misma y formas de acceso más amplias a libros que suelen considerarse restringidos<sup>5</sup>.

Podríamos decir que, por sus modos de acción, Temporary Services se aproximan a lo que la Universidad Nómada (2008), ha llamado «empresarialidad política», que consiste en la prestación de servicios en forma de cooperaciones e intercambios redistributivos con el fin de facilitar procesos de otros agentes superando el aislacionismo autárquico de algunos modelos tradicionales de radicalismo político. En este sentido Temporary Services, que se mueve deliberadamente en un espacio que no puede ser identificado con las prácticas convencionales del arte establecido ni tampoco con el activismo radical, puede establecer colaboraciones temporales con todo tipo de organizaciones de grados de formalización diversos, transformando su modo de relación según el caso. Cada colaboración, así como las maneras de hacerlas proliferar, ya sea mediante su puesta a disposición general en la web del colectivo o en presentaciones públicas, crea las condiciones de posibilidad para la redefinición permanente de los agentes en relación (que no son calificados ni excluidos de antemano por su naturaleza institucional) y, por lo tanto, para la emergencia de nuevos marcos de significado y de valor, es decir, de posibilidades de acción no previstas de antemano.

Dentro de una línea parecida, Mess Hall<sup>6</sup> colabora con diversos colectivos (entre ellos Temporary Services, que estuvo implicado en su fundación en 2003) a partir de su base en un pequeño local situado al norte de Chicago que el dueño les cede sin coste alguno. Se trata de un espacio dedicado a la cultura visual, el arte, la ecología sostenible y la política radical; está abierto a exposiciones, performances, actuaciones, talleres, conferencias, intercambio de objetos, etc. Por poner un ejemplo reciente de sus actividades, Mess Hall se plantea hacer una programación de seminarios, debates y talleres que reflexionan sobre las causas, consecuencias y posibilidades de

transformación en un contexto de crisis del capitalismo. Dentro de este marco, colaboran con AREA (proyecto también incluido en TRANSDUCTORES) en la ampliación mediante debates del número 8 de su publicación, dedicado a la relación del dinero con el trabajo y la vida. Asimismo se proponen impulsar una red de solidaridad vecinal en su zona para hacer frente al endurecimiento de las condiciones sociales y económicas producido por la crisis económica.

Mess Hall ha renunciado a adquirir forma administrativa reconocida y abre sus puertas cuando hay alguna actividad y los responsables pueden hacerse cargo de ello. De manera expresa descarta el intercambio económico para su sustento, ya sea en forma de colectas, cobro de entradas o venta de artículos, apostando por una redistribución de excedentes temporales, materiales y personales (y, al igual que Temporary Services, la reinversión de honorarios de conferencias además de alguna donación puntual cuando se da el caso). Aparte de las actividades arriba mencionadas, el proyecto que articula a largo plazo la organización y define su naturaleza es el mismo proceso permanente de constitución de un grupo de responsables (o *keyholders*)<sup>7</sup>, de sus tareas, de las relaciones entre ellos, así como de la forma en que se toman las decisiones dentro de este grupo, y en relación con los colaboradores (Wang, s/a). Ellos plantean que su lógica operativa se basa en la conexión entre la redistribución y las relaciones, es decir que en lugar de adoptar una forma de redistribución determinada por la jerarquía o la coerción burocrática, optan por que fluya a lo largo de otras líneas definidas por relaciones orgánicas como el compañerismo, la amistad, el parentesco, la mentoría, la lealtad, etc. A partir de esta definición inicial, desarrollan una concreción mayor en cuanto al concepto de redistribución. Cuando esta se produce entre agentes situados a un mismo nivel o en una posición equivalente estaríamos hablando de redistribución horizontal, que es la que se da por ejemplo en los intercambios o los mercadillos libres. Cuando se da entre agentes que están en una posición de poder jerárquicamente desigual se trata de redistribución vertical, como la que se produce al dejarles el arrendador el local gratuitamente. La primera sería el medio para llegar a la segunda, que es el objetivo amplio del proyecto (Wang, Ibid.).

La negociación acerca de los objetivos y actividades de la entidad, que implican fundamentalmente a los miembros «con llave», permanece deliberadamente siempre abierta y existe la posibilidad de presentar todo tipo de propuestas, de manera que los debates son frecuentes en su seno, y hasta cierto punto implican un replanteamiento constante del sentido de la organización. Múltiples cuestiones han suscitado disenso entre el grupo, la mayoría centradas en decisiones concretas, pero que apuntan a los principios en los que se basa Mess Hall, como por ejemplo si en alguna ocasión puntual se podían poner a la venta objetos, o cómo enfrentarse a las personas que se comportan de manera irrespetuosa en el local sin ceder en cuanto a su política de puertas abiertas (Bromberg, 2008). Estos debates son un ejemplo de la concreción de la política o, para ser más exactos, de cómo ésta desafía las jerarquías entre macro y micro puesto que las implicaciones globales están insertas de manera activa en la toma de decisiones cotidianas. En consecuencia, no habría manera de llevar a cabo un proyecto sobre

5. [http://www.temporaryservices.org/library\\_project\\_essay.html](http://www.temporaryservices.org/library_project_essay.html)

6. <http://www.messhall.org>

7. *Keyholders*, «con llave»: literalmente la decena de personas que tienen las llaves del local, que abren y cierran, limpian y pagan las facturas de servicios.

la justicia espacial y social como Mess Hall sin enfrentarse a los mismos interroga-tes a nivel interno en el día a día. Sin embargo, al tratarse de un grupo que se ha ido articulando de manera orgánica (Bromberg, *Ibid.*), es probable que algunas de las fricciones se debatan sobre la base de comprensiones previas o construidas a través de la relación sostenida entre sus miembros. Esto no significa que el disenso sea menor, pero sí apunta a la importancia de la existencia de un marco discursivo y de un régimen de inteligibilidad a la hora de entrar en debate. Y en este proceso las relaciones de poder articuladas y materializadas en el/los lenguaje/s –como las que cons-truyen las diferencias entre legos y expertos, o entre enseñantes y aprendices– son fundamentales (Bourdieu, 2001). Por eso el mero hecho de compartir un marco de signifi-cados y referencias comunes, aunque permitan un amplio margen para el conflicto, es una base para facilitar el alcance de consensos provisionales y relativos. Veremos que la puesta en relación de colectivos dispares en cuanto a estos elementos hace emerger dilemas añadidos a la ya de por sí compleja naturaleza de la negociación.

Tanto Temporary Services como Mess Hall constituyen un ejemplo de minimización de la estructura organizativa y de la jerarquización. La apuesta por modos económicos y re-lacionales alternativos se basa en situaciones relativamente excepcionales de dispo-nibilidad de recursos a la vez que avanza hacia la proliferación de estos mismos modos de redistribución. Retomando la crítica a la noción de intersticio que planteaba an-teriormente, podemos argumentar que Temporary Services y Mess Hall intentan articu-lar una economía intersticial y relacional en un sistema económico global al buscar la máxima autonomía respecto a las fuentes de financiación establecidas, al basarse en una redistribución relacional, al derivar fondos de otras procedencias a los pro-yectos, o al renunciar a la obtención de beneficios de forma convencional. Pero esta inserción no garantiza en absoluto que estén a salvo de la apropiación y de la reifi-cación. Al contrario, con sus actividades también dotan de valor y producen capital simbólico para la ciudad de Chicago que bien puede instrumentalizar estos valores en procesos de revalorización urbana y de competencia por una marca distintiva de ciu-dad, y además sin coste (Kwon, 1997; Yúdice, 2002: 35). De nuevo, nos encontramos ante la necesidad de repensar tácticamente cada movimiento con el fin de redefinir la pro-pia posición y sus implicaciones en el contexto amplio.

Por otro lado, la intermitencia y la variabilidad en su desarrollo temporal son tam-bién parte integrante de sus modos de operar, adaptándose a las necesidades y las emergencias tanto de la propia organización como de su entorno. Además son prácticas de organización variables en escala, que se expanden o contraen en redes de alianzas transitorias pero que pueden dejar un rastro de capital social tras su existencia para un proyecto concreto, como veímos en el caso del proyecto de Temporary Services con el Harold Washington Library Center. Es importante señalar que mediante estas alianzas se ponen en colaboración con instituciones informales (artistas, colectivos activistas) pero también formales (prisiones, bibliotecas, universidades) –o con agentes concretos dentro de ellas que están abiertos al diálogo–, y de este modo se flexibilizan las categorías y oposiciones presupuestadas para funcionar como red de complicidades en cada proyecto específico. Como veímos al hablar de las formas posibi-les de entender la noción de transversalidad, un modo de desafiar la neutralización

política consiste en transgredir las categorías preestablecidas, ya sea estable-ciendo alianzas a través de líneas divisorias dadas por supuestas, o generando prácticas difícilmente catalogables como pertenecientes únicamente a un ámbito o que transiten fluidamente entre varios. En este sentido Temporary Services y Mess Hall, desde la relativa y precaria autonomía que les proporcionan sus respectivos locales y gestión de capitales, establecen una red de alianzas entre socios a veces poco proba-bles, a caballo entre la academia, el arte, el activismo, las organizaciones vecina-les, etc. Esto no significa que se vayan a producir transformaciones radicales a gran escala, pero se producen efectos multiplicadores y proliferaciones híbridas de sus prácticas que se resisten a entrar plenamente en el campo de visibilidad (e inteligi-bilidad) de una única institución.

Cambiando de continente, el atelier d’arquitecture autogerée en París (aaa)<sup>8</sup> consti-tuye otro ejemplo de espacio de relativa autonomía en la ciudad, que con su actividad apunta a las variables relaciones entre el espacio urbano y el espacio público como uno de los ámbitos más contestados en las sociedades contemporáneas. Este colectivo comparte con Temporary Services y con Mess Hall un modo de trabajo que parte de lo local y que se centra en la generación de espacios «anómalos» de gestión autónoma que apuntan a la producción de transformaciones en la intersección del espacio y la polí-tica de la ciudad contemporánea. En concreto la experiencia de aaa se sitúa en una crítica radical del mito de la escasez propio de la (ir)racionalidad capitalista al reclamar los espacios sobrantes de una ciudad sobreexplotada para crear el «exceso» de un jardín autogestionado. En 2001 aaa, integrado inicialmente por varios arqui-tectos que vivían en el barrio de La Chapelle, en asociación con la Universidad de Sheffield, y con la colaboración de algunos vecinos y una escuela local, se apropió de los espacios intersticiales que dejaban las diversas vías y estaciones ferrovia-rias de la zona para crear con materiales reutilizados un jardín modular transforma-ble que bautizaron como *ECObox*<sup>9</sup>. Confluyeron en este espacio vecinos, estudiantes, artistas, arquitectos, teóricos y activistas para desarrollar una multiplicidad de proyectos en los diversos espacios de que cuenta en jardín (biblioteca, medialab, cocina, etc.). Los diversos espacios y las actividades que en ellos se desarrollaban se basaban en la autogestión por parte de pequeños grupos, de manera que aaa desem-peñaba una función más de coordinación general que de toma de decisiones. Las personas o colectivos podían proponer una actividad o desarrollo del espacio y la decisión se tomaba en función de lo que aportase al colectivo y al barrio en general, tras lo cual debían responsabilizarse de su realización<sup>10</sup>. Muchas de estas propuestas suponían

---

8. <http://www.urbantactics.org>

9. Ver <http://www.urbantactics.org/projects/ecobox/ecobox.html> para el proyecto original impulsado por aaa, y <http://www.jardin-ecobox.net/?lang=fr> para la continuidad tras la constitución de la Asociación *ECObox* en 2005.

10. De nuevo aparece aquí la figura de los miembros con llave, que son los responsables de espacios y acti-vidades y que tienen acceso más regular a los diversos espacios. La recurrencia con el caso de Mess Hall hace pensar que la figura de la llave deviene en estos casos una metáfora muy pragmática de la apertura (distribución del acceso) y a la vez regulación (limitación y literalmente cierre) de los proyectos colec-tivos. El uso de la llave implica una toma de decisiones acerca de quién tiene derecho a ella y por qué, cuáles son sus responsabilidades y a quién debe rendir cuentas. Puede generar fricciones, dejación de respon-sabilidades, reclamaciones... Probablemente un seguimiento del uso de esas llaves, que no puedo reali-zar aquí por motivos obvios, nos ofrecería una perspectiva inusual y reveladora de la política de los pro-yectos colaborativos (que tengan puertas, claro).

crear espacios de los que carecía el barrio y también hacer públicas actividades cotidianas que los modos de vida actuales han privatizado, como puede ser la cocina. *ECObox* supuso la concreción de propuestas urbanísticas y de gestión colectivas alternativas, frente a las soluciones estandarizadas de la maquinaria estatal e inmobiliaria, mediante el agenciamiento virtuosamente oportunista de aquello que no tiene una función concreta pero cuyas potencialidades ya han empezado a suscitar el interés de los poderes instituidos (y en este caso la noción de agenciamiento tendría la muy material acepción de «agenciarse» algo, en el sentido de apropiárselo de modos no necesariamente ortodoxos).

Ahora bien, como decíamos, es necesario que la utopía se articule en modos de oposición/negociación que hagan posible cierto grado de materialización. Así, *ECObox* gestionó desde el principio con la Administración formas legales de uso temporal del terreno que ocupaban para evitar que la precariedad afectase negativamente a la posibilidad de establecer cooperaciones con los agentes implicados y para poder llevar a cabo negociaciones duraderas que permitieran ir más allá de la toma de decisiones unilateral. En concreto aaa deseaba distanciarse de formatos de ocupación que probablemente hubiesen convocado sobre todo a colectivos más radicalizados políticamente. Su objetivo era en cambio implicar a vecinos de todas las procedencias y lograr la colaboración de colectivos diversos en un espacio relativamente estable que permitiese un cierto desarrollo temporal más duradero de estas relaciones y formas de convivencia. Por otro lado se buscaba una puesta en colaboración de los saberes cotidianos basados en la experiencia y los saberes especializados, no en un gradiente jerárquico sino como vectores que se cruzan múltiples veces y que pueden mutar los unos en los otros a partir ser activados en proyectos compartidos y transversales. La dimensión intersticial del proyecto adopta aquí un nuevo significado que se suma al de su localización en el entramado urbano y la economía relacional y oportunista: se trata de procesos en los que lo que sucede «entre» es más importante que lo que sucede «dentro de», es decir que los espacios de colaboración entre heterogeneidades de todo tipo (saberes, agentes, voluntades) producen más capital colectivo que un supuesto desarrollo lineal de cualquier agente/saber estandarizadamente especializado.

Al contrario que las formas de política participativa gubernamentales, que se dirigen a una población concebida como homogénea y que solicitan la corroboración más que el cuestionamiento de base de las propuestas planteadas, aaa se proponía poner en relación las múltiples fragmentaciones sociales y culturales que integran el barrio de La Chapelle para generar formas de vida urbana de abajo a arriba y en tiempo real. Pero cuando hablamos de propuestas colectivas, como los mismos integrantes de *ECObox* plantean en sintonía con la reflexión de Mess Hall, no es fácil poner en práctica la abertura al disenso y a las posibilidades divergentes, es decir cómo «fabricar lo común con todas las tentativas de apropiación individual» respetando la singularidad de cada participante (Petcou y Petrescu, 2006.), especialmente cuando no existen acuerdos discursivos tácitos, como sucedía en el caso de proyectos articulados alrededor de grupos que se han formado orgánicamente. En este proceso las políticas de la espacialidad y la temporalidad de un proyecto son determinantes: la materialidad

pragmática que supone un espacio abierto y accesible a todos que no lleva a cabo ningún filtro de participantes o usuarios, sino que los invita a tomar parte en los intercambios que emergen en cada momento; y también el desarrollo a largo plazo que deja tiempo para construir complicidades, negociar colaboraciones, aproximar posiciones. Esta labor relacional micropolítica es tal vez el aspecto más importante y también más frágil de los proyectos colaborativos ya que es aquí precisamente donde opera ese límite exterior constitutivo en la misma interioridad de la identidad del que hablábamos antes.

El *Docklands Community Poster Project (DCPP)*<sup>11</sup>, que se desarrolló en Londres de 1981 a 1991, nos muestra un caso de articulación del trabajo artístico con organizaciones políticas y ciudadanas para enfrentar luchas urbanas en relación con las transformaciones en los modos de vida y el tejido social que desencadenan los intereses del capital financiero. El DCPP surge de la colaboración entre artistas y colectivos vecinales y asociaciones de la antigua zona de los muelles londinenses (Docklands) en los momentos previos a la construcción del barrio financiero de Canary Wharf. Para cuando se puso en marcha el proyecto ya hacía unos años que la actividad económica del lugar había entrado en decadencia. El gobierno estableció entonces una corporación, la London Docklands Development Corporation (LDDC), que de 1981 a 1998 asumió algunas de las atribuciones clave de los *boroughs* afectados por el desarrollo urbanístico, con el fin de acelerar el proceso, hacerlo más efectivo y llevar a cabo un proyecto unificado para la zona. Decía al principio de este texto que las representaciones son fundamentales a la hora de ofrecer una perspectiva u otra sobre los fenómenos que nos ocupan. En este caso, los relatos oficiales del proceso se basan en la narrativa convencional según la cual la zona necesitaba una intervención estratégica a gran escala debido a la gradual obsolescencia la que había entrado la industria portuaria y la degradación física del entorno (London Docklands Development Corporation, 2009)<sup>12</sup>. Un elemento llamativo es también la insistencia en la falta de propiedad e iniciativa privada en la zona como problema a resolver mediante la entrada masiva de capital, inversores y constructores privados en el proyecto de desarrollo futuro. En estas secuencias causales, es rara por no decir nula la representación de los vecinos de la zona como algo más que como víctimas del proceso de desindustrialización (Canary Wharf Group, s/a) o como un activo igual de obsoleto que el sector económico para el que trabajaban, puesto que «las competencias de la población local, orientadas como estaban al trabajo manual, eran inapropiadas para la mayoría de las nuevas áreas de crecimiento económico en Londres» (London Docklands Development Corporation, Ibid.). Las necesidades e intereses de dicha población «inapropiada» no parecían tener lugar en los proyectos de transformación gubernamentales, centrados en la atracción de capital financiero y en la creación zonas residenciales y comerciales. Por supuesto, apenas se prestaba atención a la intensa actividad política de sus habitantes, por no hablar de su resistencia al proyecto. Tampoco quedaba claro qué iba a suceder con dicha población una vez materializado el

11. [http://www.cspace.org.uk/cspace/archive/docklands/dock\\_arch.htm](http://www.cspace.org.uk/cspace/archive/docklands/dock_arch.htm)

12. Podemos calificar este argumento de convencional, casi de *topos* narrativo, puesto que lo encontramos reproducido en otros casos similares. Sin ir más lejos, la reforma de parte del Poble Nou de Barcelona para transformarlo en el actual 22@ se argumentó sobre los mismos supuestos (Ajuntament de Barcelona, 2006b).

cambio, puesto que sus capitales seguirían siendo inapropiados y sus cuerpos no iban a desvanecerse en el aire<sup>13</sup>.

En aquel momento estratégico, inmediatamente previo a la intervención urbanística, el movimiento sindical y las asociaciones vecinales, conscientes de la importancia de tener una representación mediática y comunicativa, debían generar estrategias para dar a conocer de manera pública a los habitantes de la zona las maniobras políticas, económicas y urbanísticas que se estaban llevando a cabo. Sin estar en contra de la transformación del barrio, sí temían que los proyectos gubernamentales y del capital privado no aportaran ningún beneficio a la población local (Leeson, 2005: 18). Con este fin, recurrieron a Loraine Leeson y Peter Dunn, dos artistas con los que ya habían colaborado durante la década anterior en una campaña sobre salud y atención sanitaria en el Este de Londres. En esta relación los artistas aportaban sobre todo su conocimiento acerca de estrategias visuales de representación, pero también su experiencia anterior de colaboración activista. De manera negociada decidieron recurrir a modos estéticos próximos a la vanguardia histórica como el cartel y el collage, y se produjeron grandes vallas publicitarias que, expuestas consecutivamente en los mismos lugares, mostraban la historia de las luchas sociales en el este de Londres y la entroncaban con las luchas actuales que se libraban en relación con la transformación urbana que estaban experimentando. Dicha conexión no es un acto de romantización nostálgica de una comunidad anterior y perdida, mucho más cohesionada y auténtica que la actual, como vemos en algunas maniobras de revalorización del capital histórico urbano con vistas a su explotación simbólica (Muñoz, 2002). Incluso aunque fuera en forma de tradición o de pasado histórico, en este caso se trataba de construir una genealogía de las luchas políticas de la zona de los muelles con vistas a activarla de nuevo en relación con una situación presente y acuciante, trazando un movimiento exactamente contrario al de reificación.

Vemos también que en este caso no sólo las modulaciones estéticas poseen resonancias vanguardistas, sino que también son agentes políticos que podríamos llamar «clásicos» los que inician la movilización (sindicatos, asociaciones de vecinos). Pero a partir de este primer impulso se crean nuevas prácticas de organización en la búsqueda de alianzas diversas para impulsar un frente de lucha particularmente contemporáneo como es el mediático y cultural. La toma de conciencia de que la tradicional «propaganda» debía adquirir otro cariz parece prefigurar formas actuales de cooperación transversal entre agentes políticos, intelectuales, artísticos, etc. Además el proyecto aprovechó estratégicamente el contrabalance de fuerzas conservadores y laboristas en las diferentes instancias del gobierno –al estar gobernado el Greater London Council por los laboristas, a diferencia del gobierno central– para financiar sus iniciativas con fondos públicos. Por otra parte se estableció un grupo motor compuesto por los artistas y representantes de las organizaciones sindicales y vecinales, en el cual éstos últimos estaban en mayoría y donde se produjo una colaboración

13. Es sumamente significativo, y refleja con claridad este soslayamiento de los procesos sociales «a nivel del suelo», el hecho de que Michael Heseltine, el Secretario de Estado responsable de la creación de la London Docklands Development Corporation, explicara que la necesidad de una transformación radical de la zona se le hizo patente mientras la sobrevolaba en avión (London Docklands Development Corporation, Ibid.)

de saberes y agentes que superaba las fronteras delimitadas entre artistas y activistas. Pronto el grupo se constituyó en cooperativa con el fin de ganar en capacidad autogestora, poder generar recursos propios y contratar personal. En una de las acciones que recibió más atención mediática fletaron un grupo de barcas fluviales, *The People's Armada*, y con ellas llegaron al parlamento donde, ante la atención de las cámaras de televisión, los diputados se vieron obligados a pronunciarse sobre la situación en los Docklands. Este desembarco se produjo anualmente entre 1984 y 1986 (Leeson, Ibid.: 24). Con posterioridad se llevaron a cabo giras con el material producido durante el proceso para difundir la lucha colectiva llevada a cabo. A partir de ésta se lograron algunos cambios en el proyecto global como la inclusión de vivienda en alquiler asequible, la redirección de una carretera en Wapping y la conservación de la granja urbana de Isle of Dogs (Leeson, Ibid.). El DCPP es un ejemplo de la capacidad de organización de los proyectos sostenidos a largo plazo y llevados a cabo mediante apoyos políticos. Sin embargo, la existencia de los acristalados rascacielos, sede de entidades financieras, las plazas de cemento y los centros comerciales que han transformado radicalmente Canary Wharf es un recordatorio muy material de que las luchas macropolíticas pueden ser resistidas pero no necesariamente ganadas en sus mismos términos. Por otra parte, desde la finalización del proyecto, hemos visto cómo el llamado Nuevo Laborismo se ha reapropiado las estrategias creativas opositivas para transformarlas en un recurso para las nuevas industrias creativas o en herramientas para la cohesión (léase pacificación) social, como argumentaba en el primer apartado de este texto (Panos, s/a; Mayerhofer, 2005: 154). Ante este nuevo escenario, la posición de los artistas-activistas se enfrenta a contradicciones que no pueden esquivar.

El último ejemplo de proyecto de largo recorrido y con una estrecha relación con las instituciones políticas es *Tower Songs*<sup>14</sup>, que surge en 2005 de la colaboración de CityArts (una entidad dedicada investigar y desarrollar proyectos de arte público y comunitario) y los vecinos del barrio de Fatima Mansions en Dublín. El proyecto se plantea como una reflexión sobre los procesos de regeneración urbana que estaban experimentando ya desde hacía algún tiempo diversos barrios de bloques de viviendas de la ciudad construidos a mediados del siglo XX para alojar a gran número de población obrera y en actual estado de degradación urbana y social. Es un proyecto basado principalmente en la producción musical colectiva, pero en el que también participan la performance o la instalación. El caso del barrio de Fatima Mansions es destacable tanto por el desarrollo positivo y sostenido del proceso como por la reflexividad política demostrada y la documentación que han generado sobre ello para utilización de otros colectivos. Mediante la lucha y negociación colectiva con el Ayuntamiento llevada a cabo durante varios años, la organización vecinal Fatima Groups United<sup>15</sup> se reforza como colectivo agente en su territorio urbano y social gracias al control que llegaron a alcanzar sobre el proceso. Aceptando entrar en diálogo plenamente con las autoridades municipales y con las empresas constructoras, pero a la vez articulando y reforzando su oposición a las mismas mediante alianzas de amplio alcance con esferas diversas (vecinos, políticos, académicos, artistas, activistas), lograron que

14. <http://www.cityarts.ie/programme/towersongs.html>

15. <http://www.fatimagroupunited.com>

las peticiones vecinales fueran integradas en el proyecto final de transformación del barrio, entre ellas las más fundamentales: que no se «gentrificase» la zona desplazando a los vecinos sino que fueran todos realojados en los nuevos edificios, y que no sólo se destinaran fondos a la construcción de los nuevos edificios sino también a proyectos sociales y culturales. Este es un proceso largo que parte de las acciones emprendidas por los mismos vecinos desde los años 1970 para mejorar la calidad de vida del barrio, en concreto enfrentándose al problema del tráfico y consumo de drogas y del desempleo. Mediante la incorporación a las organizaciones vecinales de nuevos miembros refrendados por elecciones locales y la elaboración de una agenda propia de ejes de transformación, se estableció un cuerpo negociador que las autoridades locales no podían pasar por alto en sus intervenciones en la zona. No obstante, fue necesario ganarse el respeto en las mesas de negociación, y argumentar vigorosamente cada una de las propuestas realizadas por la comunidad local. Para ello se empezó por acordar las formas de la negociación (la designación de una presidenta independiente de la comisión, la creación de una comisión de asesoría técnica paralela a la comisión negociadora, etc.). Fatima Groups United optó por entrar en el juego político establecido puesto que esta era la vía que les ofrecía más posibilidades de lograr sus objetivos. El riesgo de esta forma de actuación es evidente: acabar por ser cooptado o derivar insensiblemente hacia las mismas posiciones de base que las autoridades con las que se trata y acabar negociando detalles sin trascendencia real. La capacidad para mantener siempre abierta una vía de diálogo, el poder de convicción, la creación de alianzas con comunidades en situación similar, y la persistencia en la reclamación de las propias iniciativas son las claves de la relativo éxito del proceso<sup>16</sup>.

En este contexto político, el proyecto musical de *Tower Songs* se enmarca en la agenda cultural del proyecto de transformación social para la zona, y parte de la experiencia sonora de la vida cotidiana, de los sonidos producidos y experimentados por los vecinos que compartían un espacio reducido y común en los bloques de viviendas y, en concreto, de la forma que tenían de llamarse los unos a los otros de balcón a balcón. Siguiendo esta metáfora, la idea fue la de extender el proyecto a otros barrios, como por ejemplo Ballymun, que estuviesen pasando por procesos urbanos y sociales parecidos como forma de construir alianzas políticas y de dar un reconocimiento a la vida en los bloques como parte de la narrativa de la ciudad de Dublín. En sus sucesivos desarrollos se articula alrededor de la experiencia musical en sentido amplio y se basa la coordinación de varios artistas que trabajan en la producción musical mediante talleres y colaboraciones con vecinos y vecinas de varias generaciones. Posteriormente al proyecto en sí, el proceso de reflexión sobre regeneración urbana en Fatima Mansions ha continuado activo a través de Fatima Groups United, una organización formal que ha devenido notablemente compleja y estructurada, como veíamos, y que debe moverse por necesidad entre diversos matices de democracia representativa y participativa, con un fuerte énfasis en lo estructural. Sin embargo esto es también lo que le permite construir marcos relativamente permanentes de actuación local, y por consiguiente cierta autonomía e interlocución frente a las instancias gubernamentales.

16. Para una descripción más detallada del mismo, ver *Things Can Be Different*, disponible en [http://www.fatimagroupsunited.com/Fatima\\_Body\\_Final\\_1\\_.pdf](http://www.fatimagroupsunited.com/Fatima_Body_Final_1_.pdf)

Entre sus diversos ejes de actuación actual se incluye por ejemplo la capacitación artística de la propia comunidad, también a nivel profesional como forma de creación de empleo para los jóvenes del barrio, así como la voluntad de disponer de infraestructuras que permitan una continuidad en esta formación, de manera que las colaboraciones regulares con artistas consoliden gradualmente un capital cultural local. Para ello se proponen entablar negociaciones con universidades, organismos públicos de cultura y otras organizaciones culturales y vecinales. Vemos pues que Fatima Groups United busca canalizar hacia la comunidad parte de los capitales que genera la nueva economía cultural. Más que apuntar a su línea de flotación o resistirse a ella, en su caso la lucha consiste en desviar algunos de sus aspectos más negativos (competitividad, explotación, comercialización) para reappropriarse de la capacitación que supondría para colectivos que hasta hace poco padecían un paro endémico, y revirtiendo sus beneficios en los habitantes de la propia zona.

#### 4. ...Y limpiarse las manos en el Jersey: a modo de conclusiones

Con este último ejemplo nos hemos situado casi en el extremo opuesto de los proyectos presentados al principio del apartado en cuanto a grado de formalización organizativa e integración política en las estructuras institucionalizadas. Este tránsito tiene como objetivo comprender que las formas de acción política de los proyectos colaborativos no se ciñen a una sola modalidad, y que no hay unas más virtuosas que otras por definición. Tampoco es necesariamente cierto que las iniciativas que perduran sean más acertadas que las que se extinguieren o fracasan; esto sería una lectura demasiado utilitarista de los casos. Cada una despliega formas de saber situadas y eficaces en su contexto, además de oscilar entre unas y otras según el momento y la interlocución que se establece. De la discusión de estos ejemplos no deberíamos extraer, pues, (demasiadas) conclusiones comparativas ya que cada uno responde a agentes, objetivos y contextos diferentes. Por el contrario, sugeriría tomarlos como posibilidades cuya potencialidad tiene que ver no con replicar lo que ellos y ellas hicieron sino con las formas de reappropriación y transformación que podemos llevar a cabo según nuestras configuraciones específicas de deseos, condiciones materiales, agentes y aliados. Si vale la pena demorarse en extraer conclusiones de lo discutido hasta ahora es en cualquier caso para recuperar dilemas generales que compartimos aquí y ahora.

Nos encontramos, por ejemplo, en la interesante y arriesgada situación de que proyectos y colectivos culturales como los aquí descritos empiezan a ser de gran interés para la esfera de la cultura institucionalizada. Sería contradictorio con los argumentos que he planteado en este texto sugerir que existe una polarización entre aquella y una supuesta cultura autónoma; pero ciertamente hay articulaciones institucionales que pueden reabsorber cualquier intersticialidad de manera que se convierta en el perfecto lubricante biopolítico de la maquinaria gubernamental. De nuevo es una cuestión de posicionalidad y no tanto de la naturaleza intrínseca de los proyectos. Mantenerse en una posición liminal no es sencillo, especialmente cuando el mundo de la cultura y del arte ha desarrollado un loable interés por las mismas experiencias que cuestionan su definición hegemónica. Este interés ha abierto centros de arte, museos e incluso (aunque más raramente) presupuestos de departamentos de cultura, a prácticas y colectivos que, ya fuera deliberadamente o por imposibilidad, se

habían mantenido en los márgenes de estos ámbitos<sup>17</sup>. El arte se ha anexionado así el territorio de «lo real», esa nueva veta de vanguardismo crítico (Foster, 2001a, 2001b), y ha dado reconocimiento institucional a propuestas que de otro modo no hubiesen tenido resonancia y difusión en el circuito cultural dominante. La contradicción salta a la vista: este mismo reconocimiento, aunque pueda formar parte de las políticas transversales de cruce de esferas y disciplinas, también contribuye a desactivar el potencial intersticial de los proyectos. Si esta relación ha de ser fructífera, la cuestión de los relatos, los lenguajes y los modos de representación es clave y exige resistir a la inercia del dispositivo musealizador hegemónico. De nada sirve tomar el discurso más antagónico para convertirlo en objeto de contemplación, por admirativa que esta sea. Y también se debería ir más allá de un debate entre controversos que no trasciende los muros físicos y discursivos de la institución. La apuesta consistiría en activar, es decir poner en acción, los proyectos de manera que se dirijan e interpelen a otros colectivos y se abran a su cuestionamiento al incorporar también sus contradicciones y límites. El antagonismo sería aquí una cuestión modal más que referente a contenidos, puesto que es en las formas y procesos que adopta esta representación donde se pueden fracturar los límites del discurso al promover una relationalidad no estetizante sino militante.

Menos evidente, y tal vez por eso más peligroso, es el riesgo de cooptación que se produce cuando estos colectivos son convocados de manera consultiva o deliberativa por los poderes gubernamentales (ahora encarnados en agentes conocedores y afines incluso a la crítica a la política cultural, que mantienen un perfil institucional bajo y que hacen gala de maneras aparentemente dialogantes) para desarrollar nuevas políticas o equipamientos culturales. En este caso su participación proporciona una coartada legitimadora para que la administración continúe desarrollando los planes que ya tenía previstos, o para apropiarse de las propuestas que considere más convenientes y menos molestas, sin provocar una transformación estructural en los modos de hacer política cultural. Dado este marco gubernamental, la erosión de la figura autónoma del artista para convertirse en un colaborador entre otros agentes es una crisis bienvenida, pero que puede tener su faceta siniestra en la flexibilización e instrumentalización política o comercial de su papel.

En esta disposición de fuerzas relativamente inédita, los modos de organización, las relaciones institucionales, las negociaciones y mediaciones –en definitiva, la dimensión política del trabajo colaborativo– se configura como una parte fundamental de la labor de estos colectivos. La opción de evitar contactos institucionales arriesgados es de hecho un error político ya que, como decíamos, es precisamente en estos procesos antagónicos de cuestionamiento radical y permanente de los agentes en relación donde se constituyen las identificaciones contingentes que constituyen la misma posibilidad de existencia de tales agentes. Por consiguiente, es imprescindible desarrollar

17. Uno de los ejemplos de este tipo de relaciones que ha alcanzado mayor resonancia recientemente en nuestro entorno fue el proyecto *Desacuerdos*, organizado por Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, la Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento, y el Centro José Guerrero de Granada-Diputación de Granada en el año 2005, y que ha continuado desarrollándose a través de la serie de publicaciones *Desacuerdos* y de su página web (<http://www.desacuerdos.org>). Incluso el mismo TRANSDUCTORES puede considerarse un ejemplo de lo que acabamos de describir.

estrategias/tácticas para poder construir vínculos, colaboraciones heterodoxas, híbridos contranatura, o disputas sin cuartel entre agentes institucionales tan dispares como sea posible y necesario. En este sentido, en sus múltiples dimensiones como proyecto de investigación, comisarial y de producción, TRANSDUCTORES nos ofrece un marco de diálogo para que otros agentes interesados podamos interrogar irrespetuosa y creativamente estos casos. Como dispositivo pedagógico que es, su valor no radica en lo que muestra, cataloga o describe, sino en lo que hagamos a partir de ello en nuestras propias prácticas, según nuestras propias circunstancias.

#### Referencias

- Ajuntament de Barcelona (2006a) *Plan estratégico de la cultura* [En línea] <[http://www.bcn.cat/plaestrategicdecultura/pdf/Plan\\_Estrategico\\_CulturaBCN.pdf](http://www.bcn.cat/plaestrategicdecultura/pdf/Plan_Estrategico_CulturaBCN.pdf)> [Consulta del 17/03/2008]  
 – (2006b) Innovación urbana. 22@Barcelona. *El distrito de la innovación* [En línea] <<http://www.22barcelona.com/content/blogcategory/50/281/lang.es>> [Consulta del 18/09/2008]
- Babias, Marius (2004) Reconquistar la subjetividad. El proyecto Kokerei Zollverein / Crítica y arte contemporáneos. *Republicart*. [En línea] <[http://www.republicart.net/disc/institution/babias01\\_es.pdf](http://www.republicart.net/disc/institution/babias01_es.pdf)> [Consulta del 21/05/2005]
- Bishop, Claire (2004) Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, nº 110, otoño (pp. 51-80)  
 – (2006) The Social Turn: Collaboration and Its Discontents. *Art Forum*. XLVI, Nº6, febrero [En línea] <<http://www.artforum.com>> [Consulta del 20/08/2007]
- Bourdieu, Pierre (2001) *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios simbólicos*. Madrid: Akal. (1ª ed. 1985)
- Bourriaud, Nicolas (1998) *Esthétique Relationnelle*. Paris: Les Presses du Réel.
- Bromberg, Ava (2008) Interrogating Public Space. *Creative Time*. [En línea] <<http://www.creativetime.org/programs/archive/publicspace/bromberg.html>> [Consulta del 08/02/2009]
- Butler, Judith; Ernesto Laclau y Slavoj Žižek (2004) *Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Canary Wharf Group (s/a) History. *Canary Wharf Group* [En línea] <<http://www.canarywharf.com/mainFrm1.asp?strSelectedArea=History>> [Consulta del 25/08/2009]
- Centre For Creative Communities (2005) Who We Are. *Centre for Creative Communities*. [En línea] <<http://www.creativecommunities.org.uk/aboutus/index.html>> [Consulta del 05/08/2005]
- European Institute for Progressive Cultural Policies (ed.) (2008) *Instituciones monstruo* [En línea] <<http://eipcp.net/transversal/0508>> [Consulta del 24/02/2009]
- Expósito, Marcelo (1999) Pluralismo artístico y democracia radical. Un breve intercambio con Chantal Mouffe alrededor de las actividades culturales, las prácticas artísticas y la democracia radical. *Acción paralela* #4 [En línea] <<http://www.accpar.org/numero4/mouffe.htm>> [Consulta del 27/06/2005]
- Foster, Hal (2001a) Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo. En Paloma Blanco; Jesús Carrillo; Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (comps.). (2001) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. (1ª ed. 1985)  
 – (2001b) El artista como etnógrafo. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal. (1ª ed. 1996)
- Foro de autoridades locales de Porto Alegre para la inclusión social (2004) *Agenda 21 de la Cultura. Un compromiso de las ciudades y gobiernos locales para el desarrollo cultural*. [En línea] <[http://www.barcelona2004.org/esp/banco\\_del\\_conocimiento/docs/t\\_portoalegreesp.pdf](http://www.barcelona2004.org/esp/banco_del_conocimiento/docs/t_portoalegreesp.pdf)> [Consulta del 15/12/2005]
- Guattari, Félix (1972) *Psychanalyse et transversalité*. Paris: Minuit.  
 – (2004) *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Guattari, Félix y Suely Rolnik (2006) *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Holmes, Brian (2003) Revoluciones intermitentes. *Zehar* 51. [En línea]

- <<http://arteleku.net/4.1/zehar/51/BrianHolmes.pdf>> [Consulta del 28/04/2005]
- Kester, Grant (2004) *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press.
- Kelly, Susan (2005) The Transversal and the Invisible: How Do You really Make a Work of Art That Is Not a Work of Art? *Republicart* [En línea] <[http://www.republicart.net/disc/mundial/kelly01\\_en.htm](http://www.republicart.net/disc/mundial/kelly01_en.htm)> [Consulta del 13/02/2009]
- Kwon, Miwon (1997) Public Art and Urban Identities. *European Institute for Progressive Cultural Policy* [En línea] <[http://www.eipcp.net/diskurs/d07/text/kwon\\_prepUBLIC\\_en.html](http://www.eipcp.net/diskurs/d07/text/kwon_prepUBLIC_en.html)> [Consulta del 20/02/2005]
- Lacla, Ernesto y Chantal Mouffe (1989) *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. México y Madrid: Siglo XXI.
- Lazzarato, Maurizzio (2008) Conferencia pronunciada en el marco de las jornadas *Musée d'art ancien, département d'art moderne. ¿Cómo repensar las organizaciones culturales ante las nuevas relaciones entre artes y economía?*, organizadas por el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, del 12 al 14 de junio de 2008.
- Leeson, Loraine (2005) Exploding the Frame. Projects and Context 1975-2005. En Neue Gesellschaft für bildene Künste, *Art For Change – Loraine Leeson. Works from 1975-2005*. Berlin: Neue Gesellschaft für bildene Künste. (pp. 10-43)
- London Docklands Development Corporation (2009) About LDCC. *London Docklands Development Corporation* [En línea] <<http://www.lddc-history.org.uk/lddcachieve/index.html>> [Consulta del 25/08/2009]
- Marchart, Olivier (1998) Art, Space and the Public Sphere(s). Some Basic Observations on the Difficult Relation of Public Art, Urbanism and Political Theory. *European Institute for Progressive Cultural Policy*. [En línea] <[http://www.eipcp.net/diskurs/d07/text/marchart\\_prepUBLIC\\_en.html](http://www.eipcp.net/diskurs/d07/text/marchart_prepUBLIC_en.html)> [Consulta del 02/06/2005]
- (2002) The Crossed Place of the Political Party. *European Institute for Progressive Cultural Policies*. [En línea] <<http://eipcp.net/transversal/0603/marchart/en>> [Consulta del 21/01/2009]
- Mayerhofer, Elisabeth (2005) Visual Empowerment. An Overview of the Work from Loraine Lessen. En Neue Gesellschaft für bildene Künste, *Art For Change – Loraine Leeson. Works from 1975-2005*. Berlin: Neue Gesellschaft für bildene Künste. (pp. 150-158)
- Muñoz, Francesc (2002) UrBANALització. Benvinguts a la societat de l'espectacle. *Espais Reals*, nº 1 (pp. 15-23).
- Negri, Antonio (2000) *Arte y multitud*. Madrid: Trotta.
- Panos, David (s/a) *Conglomerados culturales* [En línea] <[http://www.ypsitem.net/recursos/biblioteca/documentos/creative\\_clusters.pdf](http://www.ypsitem.net/recursos/biblioteca/documentos/creative_clusters.pdf)> [Consulta del 25/10/2007]
- Petcou, Constantin y Doina Petrescu (2006) Au rez de chausée de la ville. *Multitudes* [En línea] <<http://multitudes.samizdat.net/Au-rez-de-chaussee-de-la-ville>> [Consulta del 18/02/2009]
- Rancière, Jacques (2005) *Sobre políticas estéticas*. Barcelona. Macba y Servei de publicacions de la Universitat Autònoma.
- Rolnik, Suely (2003a) El ocaso de la víctima: la creación se libra del rufián y se reencuentra con la resistencia. *Zehar 51*. [En línea] <<http://arteleku.net/4.1/zehar/51/Rolnik.pdf>> [Consulta del 30/07/2005]
- (2003b) Alteridad a cielo abierto. El laboratorio poético-político de Mauricio Dias y Walter Riedweg. En Macba, *Dias & Riedweg. Posiblemente hablemos de lo mismo*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Actar. (pp. 210-245)
- Temporary Services (s/a) *Contact* [En línea] <<http://www.temporaryservices.org/contact.html>> [Consulta del 15/01/2009]
- UNESCO (1998) *Informe Mundial de la cultura. Cultura, creativitat i mercats*. Barcelona: Centre UNESCO de Catalunya.
- (2001) *Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural*. [En línea] <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160m.pdf>> [Consulta del 15/12/2005]
- Universidad Nómada (2008) Prototipos mentales e instituciones monstruo. Algunas notas a modo de introducción. *Instituciones monstruo* [En línea] <<http://eipcp.net/transversal/0508/universidadnomada/es>> [Consulta del 24/02/2009]
- Wang, Dan S. (s/a) *Mess Hall: What It Is (After the First Year)*. [En línea] <<http://www.messhall.org/wimh.html>> [Consulta del 03/02/2009]
- Yúdice, George (2002) *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.



Seminario dialógico internacional *Negociaciones culturales. Articulaciones de las pedagogías colectivas y las políticas espaciales*.  
Centro José Guerrero. Del 2 al 4 de diciembre de 2009

En este texto trataré de abordar los proyectos que recoge TRANSDUCTORES como pedagogías en red. Para ello propongo primero revisar el significado de la pedagogía a la luz de las pedagogías colectivas, de modo que podamos aproximarnos a algunas de las prácticas que se exponen en este libro con diversos elementos de análisis. Mi intención no es hacer un estudio pormenorizado ni extraer una suerte de decálogo de buenas prácticas. Más bien se trata de entender qué aspectos podemos aprender a la hora de trabajar colectivamente, de colaborar y de relacionarnos políticamente en proyectos de pedagogías colectivas como los que se recogen en esta publicación.

Mi aproximación a los proyectos tratará de cubrir prácticamente todo el espectro de las prácticas recogidas en TRANSDUCTORES, exceptuando algunas de las que ya se ocupa en su texto Aída Sánchez de Serdio.<sup>2</sup> Los elementos que analizo en cada apartado son fruto de acercamientos a dimensiones específicas de los proyectos, deberá tenerse en cuenta que prácticamente todos se podrían contemplar bajo cualquiera de estas dimensiones debido a su alto grado de complejidad y articulación.

Los aspectos que se trabajan en cada dimensión han sido planteados como itinerarios o elementos potenciales, no simplemente como paradigmas o recetas al uso. Su descripción busca reconfigurar un nuevo tablero de relaciones sobre el que volver a pensar las formas en que actuamos política y pedagógicamente. Al mismo tiempo, el escenario que aquí planteo nos ayudará a extraer elementos críticos de reflexión para repensar la dimensionalidad de nuestras prácticas pedagógicas en el día a día.

**1. Sobre las pedagogías colectivas: múltiples frentes de producción cultural**  
Entendemos por pedagogías colectivas una serie de prácticas en las que el trabajo educativo se despliega a través de diversos agentes, medios, instituciones y políticas. En las pedagogías colectivas se producen siempre múltiples cruces de saberes heterogéneos procedentes de diversas disciplinas (urbanismo, ecología, ciencias sociales como la sociología o la antropología, cultura visual), que trabajan con medios de comunicación y producción cultural muy variados, como por ejemplo el diseño de espacios, el diseño gráfico, la publicidad y la contra-publicidad, las TIC, los documentales, el urbanismo participativo, los vídeos, la construcción de mapas, las acciones, etc. Esta multiplicidad permite que las pedagogías que se ponen en acción trabajen varias dimensiones articuladas, con lo que el conocimiento entre personas, grupos e instituciones tiende a constituirse de manera más horizontal.<sup>3</sup>

1. Quisiera agradecer los comentarios y reflexiones que he recibido para poder perfilar este texto tanto de Aída Sánchez de Serdio como de Antonio Collados.

2. Hemos procurado no solapar nuestros textos y relatar los aspectos que nos interesaban a cada uno. Mi descripción por ello en algunos momentos se podría abrir perfectamente a una discusión o un enlace con los elementos de trabajo de su texto, ya que las políticas y las pedagogías no son elementos fácilmente separables sino que más bien se estructuran indisolublemente.

3. No podríamos hablar nunca de una pura estructura horizontal de intercambio y producción de conocimiento, pero sí de una continua negociación y mediación de estos conocimientos. Esto es debido a que todo diálogo es siempre asimétrico, conlleva relaciones de poder y modos de mediary proyectar discursos e imaginarios sobre el otro. Esta relación está más ampliamente formulada en su aspecto pedagógico por Elizabeth Ellsworth (1999).

Así, la producción del conocimiento (ya sea social, tecnológico o cultural) generado en las pedagogías colectivas es múltiple, puesto que afecta a los modos de hacer personales, grupales, de conjuntos de acción e institucionales. Esta multiplicidad hace que las pedagogías fluyan y reverberen en todo el complejo social y político que los proyectos ponen en acción. Entendemos entonces estas pedagogías dentro de un ensamblaje de agentes y actores en red.<sup>4</sup> Tomando en consideración esta multiplicidad podemos entender que las pedagogías colectivas se establecen como un trabajo en red. Con esta perspectiva queremos subrayar que el trabajo pedagógico y político emerge en diversos nodos de relación dentro de una red (ya sea en colectivos, agentes, instituciones, espacios de relación, etc.), y por tanto con diversas dimensiones de actuación de su trabajo político. De este modo la circulación de la información, la descentralización del saber y su interconectividad en relación con objetivos políticos concretos, nutre, retroalimenta y hace que la red se disperse. De hecho esta pedagogía supone un trabajo de colectividad, entendida aquí como el entramado o red de trabajo que se pone en marcha. Esta red es continua y polidimensional porque conecta conocimientos formales, informales, intangibles, subyugados o minorizados,<sup>5</sup> y por ello establece otras relaciones de poder o economías entre los agentes implicados.

En consecuencia, si tomamos esta perspectiva como eje central de debate, la pedagogía ya no es una parte complementaria o secundaria del proceso de producción cultural, sino que emerge como una parte estructural del trabajo de grupos y colectivos. Fruto de ello el hecho pedagógico no se limita a la transmisión de saberes, es decir lo pedagógico no se puede reducir a la impartición de conocimientos o a la realización de actividades educativas aisladas, como por ejemplo "talleres con niños". Por el contrario, las pedagogías colectivas responden al trabajo de conversaciones y negociaciones culturales<sup>6</sup> donde emerge una producción colectiva de conocimientos que se estructura y circula en toda la red. Los grupos de artistas no son sólo recolectores de información, o etnógrafos críticos en el campo, tampoco cartógrafos disidentes o científicos experimentales, sino que son trabajadores en red. Componen una serie de relaciones y nodos por medio de diversas dimensiones colaborativas: entre las personas y sus espacios de relación, entre sus redes y las instituciones donde se ubican, formal o informalmente, entre sus deseos y sus limitaciones, entre sus tiempos y espacios, es decir entre todo

4. Por agentes o actores sociales entendemos básicamente a todas las personas implicadas en un proyecto y que colaboran en éste (tanto productores como participantes, colaboradores e intermediarios). No obstante, también podríamos pensar en una definición expandida de actor que incorpore espacios, acciones, documentos y otro tipo de materiales que interactúan como herramientas (revistas, mapas, páginas web, etc.). Esta perspectiva ampliada nos remite a la teoría del actor-red y su tratamiento simétrico de objetos humanos y no humanos. Para una introducción al debate, véase Latour (2008); para una muestra de sus retos y posibilidades en un caso de conflicto social, véase Marrero (2008).

5. Con el término *conocimientos subyugados o minorizados* me refiero, siguiendo la tesis de Foucault (1990), a aquellos conocimientos que, cuando se construyen las disciplinas modernas fruto de la estructuración del saber por relaciones de poder, quedan apartados o invisibilizados, y por lo tanto no legitimados y excluidos en las prácticas institucionales, donde se imponen los conocimientos dominantes y oficiales. Foucault analiza estas relaciones de poder a partir del nacimiento de la prisión, el hospital y la escuela.

6. Aquí aplico el concepto de *conversación cultural*, que entiende la educación como un continuo diálogo cultural tal como plantea Freire al concebir la pedagogía como un proceso dialógico o de intercambio (1974), o como sugiere Fernando Hernández a la hora de estructurar los proyectos de trabajo en centros educativos (2007). Añado la noción de negociación para enfatizar el trabajo de continua reestructuración y mediación que supone una política educativa con sujetos o posicionamientos que son constantemente (des)acordados/negociados.

el complejo de actores sociales. Por tanto los grupos que se instituyen trabajan en relaciones diversas con personas, instituciones, medios o agentes productores de conocimiento sin que se establezca en muchos momentos una clara definición de un grupo de artistas, sino más bien un conjunto de colectivos o trabajadores culturales de muy diversas procedencias, algo que muchas veces identificamos como equipos interdisciplinares o colectivos (profesores, científicos, educadores, estudiantes, sindicatos, ecologistas, agricultores, etc.). En esta polidimensionalidad los grupos se mueven como una red y establecen formas nuevas de trabajar y producir culturalmente conocimiento: su trabajo en red se basa en un ensamblaje continuo de talleres, comités de expertos locales, formas transversales de coordinación, ONGs, centros experimentales, cooperativas u otro tipo de plataformas o interfaces diversas, conjugando marcos tanto formales como informales.

Desde este punto de vista, la pedagogía se sitúa como una forma de producción cultural, ya que no sólo produce nuevo conocimiento sino que además experimenta y produce nuevas formas de comunicarse, de imaginar y de construir colectivamente, esto es, de colaborar y coordinarse en las redes sociales. El espacio de lo pedagógico no queda relegado al espacio escolar, y menos aún se reduce sólo a una situación de taller. Por el contrario, podríamos observar que las pedagogías resultantes emergen y se estructuran en dimensiones diversas (a nivel individual, grupal e institucional) de los actores y nodos de la red que se activan. Esto conlleva entonces asumir que lo pedagógico emerge en los lugares más insospechados, ya sean espacios experimentales de grupos o colectivos locales, de intercambio, de apropiación o de producción de identidad. El espacio pedagógico es por tanto imprevisible, e inestable (se puede contraer o expandir como un microuniverso u organismo). Este espacio pedagógico se articula en el campo de las redes sociales, donde las personas interactuamos, deseamos y nos configuramos todos los días: las culturas juveniles, la cultura visual, la ciudad y el urbanismo, las artes populares, las instituciones culturales, los espacios de intercambio o relación social... Todos estos emplazamientos son también espacios potenciales de pedagogías en red, ya que ahí configuramos y trabajamos nuestras identidades culturales y desarrollamos formas de producción y resistencia cultural. Los espacios de una pedagogía colectiva corresponden por tanto a los lugares donde florecen formas de colectividad que se estructuran informal o formalmente, como a los modos en que se producen y se entrelazan los conocimientos, se organizan los grupos y se actúa en situaciones concretas. En conclusión, el espacio pedagógico tiene que ver con un espacio dinámico, orgánico e, insistimos, a veces imprevisible, donde se alimentan y desarrollan las diversas redes sociales.

A continuación repasaré algunos ejemplos de los colectivos incluidos en TRANSDUCTORES desde este modelo de pedagogía en red, profundizando, tal como he comentado al principio, en algunos aspectos de sus prácticas.

## **2. Las pedagogías colectivas como red: producciones colectivas de conocimiento a través de la investigación participativa**

Podemos entender el trabajo en red de las pedagogías colectivas si nos aproximamos al trabajo pedagógico como un continuo proceso de investigación-acción participativa con el objetivo de la transformación social. Desde este punto de vista, los proyectos

de pedagogías proponen temas que parten de un conocimiento situado. Este es un conocimiento que se produce y se genera en los proyectos, que es contextual, parcial y complejo, ya que parte de entender dónde se ubican los grupos de trabajo implicados, sus intereses y saberes, y cómo se relacionan con otros grupos y saberes. A tal efecto, los proyectos se suelen impulsar a partir de temas globalizadores e integrales. Estos temas crean escenarios complejos para los agentes implicados y los diversos aspectos del trabajo local, pero sin perder por ello su relación con otras dimensiones más globales, de tal modo que producen siempre un camino en dos direcciones, entre lo local y lo global.<sup>7</sup> Esta multidimensionalidad de las temáticas abordadas produce una compleja intersección con otras dimensiones globales, pero corre el peligro de sobredimensionar el tema hasta el punto de que se desconecte del grupo o se distancie de las luchas concretas e intereses grupales. Los temas complejos tampoco suponen una simplificación del tema de trabajo, reduciendo la complejidad al populismo bajo la coartada del trabajo con lo local y negando o minimizando otras interacciones de las redes locales con otras redes. A veces la seducción de lo popular o lo cercano, o de partir de centros de intereses y motivaciones de los grupos de participantes, parece bloquear relaciones más complejas e interacciones que resitúen los problemas locales en relación con los globales, y los redimensionen. Teniendo en cuenta estos peligros podemos entender la funcionalidad política de un tema globalizador (en cuanto a la complejidad de las dimensiones que se trabajan) y al mismo tiempo integral (en cuanto a la complejidad interna y la cercanía de los intereses de los participantes). En esta línea de tensión entre la relación de lo local y lo global es en la que se da una producción colectiva del conocimiento, al situarlas en un mismo plano de trabajo.

Otro aspecto importante a resaltar en este punto es la reformulación que se propone del experto o del conocimiento legitimado. Las investigaciones que producen estas prácticas no están lideradas por un grupo de expertos académicos. Estos proyectos, por el contrario, coordinan una serie de procesos de intercambio y talleres con diversas redes, donde se detectan los objetivos a trabajar, las situaciones de dominio a transformar, y donde se conjugan saberes y acciones. En este proceso colectivo se teje una compleja relationalidad entre los diversos agentes e instituciones involucrados, al intercambiar modos de hacer, de distribuir y de aprender conjuntamente. Estas redes se movilizan por sus sinergias, en las que el trabajo conjunto va más allá de la suma de las partes, construyéndose así un saber colectivo. Este potencial supone que el saber en red se produce por las diversas entradas y flujos de la creación colectiva, hecho que multiplica exponencialmente los conocimientos y capacidades de cada parte integrante o actor, y con ello constituye una política pedagógica en red. Las pedagogías colectivas se impulsan mediante grupos interdisciplinares de expertos (locales y de diversas disciplinas) que actúan como grupos motores del proyecto. Estas comisiones se conforman como comunidades de aprendizaje donde cada individuo aporta sus conocimientos y habilidades, sin perder por ello su singularidad y su

7. Hay aquí una clara referencia a la pedagogía crítica de Freire (1974) y su trabajo sobre los temas globalizadores. Éstos son temas o problemáticas que intentan vincular la cultura cotidiana de las personas con el mundo. La educación mediante temas generadores conecta a las personas con otros problemas sociales cara a una acción más compleja. También encontramos un claro referente en los talleres de creatividad social (Villasante, 2002) como herramientas para diagnósticos participativos y de transformación social.

legitimación. En consecuencia, se construyen espacios de aprendizaje colectivo donde no se intenta jerarquizar, categorizar o dar por válida una posición. Por el contrario, el trabajo colectivo se dinamiza a partir de la problematización de una situación dada y de la reflexión por medio de talleres y acciones que complejizan las condiciones sociales, visibilizan las dimensiones de los contextos de intervención, ponen en común diversos agentes y saberes minorizados e invisibilizados e intentan pasar a la acción y transformación de las estructuras sociales. Cuanto mayor es la complejidad y la diferencia entre agentes y colectivos, mayor es la heterogeneidad y multiplicidad de líneas de trabajo y, por tanto, mayor el enriquecimiento para la red. Bajo este punto de vista, la investigación participativa es un eje motor de la pedagogía. Aquí el conocimiento no se toma como algo dado de antemano, controlado o contenido por algunos agentes o instituciones. Al contrario, mediante los procesos de investigación participativa el conocimiento aparece parcialmente situado, y es producido y distribuido socialmente, analizándose las situaciones de poder que bloquean o dominan ciertos conocimientos subyugados, y conformando nuevas formas de producir conocimiento colectivo que intervenga en la realidad de los afectados.

Para entender este trabajo pedagógico podemos fijarnos en varios proyectos que construyen estas comunidades de aprendizaje. Empezaremos con el grupo austriaco Wochenklausur<sup>8</sup>, que entre 1995 y 1996, y a partir de la invitación de una escuela universitaria de diseño y artes aplicadas, propuso la reformulación del diseño especial de dos aulas en un instituto de secundaria en la ciudad de Viena. Wochenklausur trabaja con las estructuras institucionales mediante estrategias artísticas. Más que de un arte objetual, se parte de una práctica artística por objetivos como proceso de investigación e intervención. Su metodología está basada en el intercambio de saberes y conocimientos, construyendo comisiones de trabajo en cada contexto que no determinan una categorización a priori de los colaboradores como novatos, alumnos ignorantes o incompetentes culturales. Su forma de actuar dentro del sistema educativo se produjo bajo el reconocimiento de todos los interlocutores del contexto como expertos locales y por tanto agentes válidos para la acción política.<sup>9</sup> En este caso, tanto los profesores como los alumnos y sus padres y madres participaron en el proceso. Mediante un proyecto de diseño participativo fue posible detectar los problemas, contradicciones y usos del espacio del aula. Se abordó desde la complejidad el problema del diseño de espacio escolar como un problema de democracia educativa, arrastrado desde hace siglos bajo una normativa de diseño de aulas que responde a conceptos de diseño de calidad y eficiencia anticuados, que tenían su origen en concepciones normativas ancladas en el siglo XVII. A partir de esta investigación se realizaron dos proyectos de remodelación, proceso que implicó una ardua negociación con los estudiantes mayores.<sup>10</sup> Sin embargo, supuso en última estancia todo un ejercicio de educación democrática y puesta en acción de un conocimiento colectivo, situado y en acción, y que tuvo como resultado la remodelación de las dos aulas fruto de la investigación.

8. [http://www\\_wochenklausur\\_at](http://www_wochenklausur_at)

9. Este modo de trabajo se basa en un formato conversacional o de estética dialógica, según el término acuñado por Grant Kester (2003).

10. La referencia al conflicto y la negociación se puede leer en el apartado de la ficha referente a la metodología y trabajo con el contexto.

Otro proyecto relativo a estos grupos interdisciplinarios fue *Circulation* de REPOhistory,<sup>11</sup> realizado en Nueva York de 1996 a 2000. *Circulation* se sitúa a caballo entre el arte, el activismo y la educación, conformando una red de trabajadores culturales que vinculaba los flujos y relaciones del intercambio de sangre en la isla de Manhattan a través de diversas problemáticas sociales, culturales o raciales. El trabajo de REPOhistory como grupo motor consistió en activar diversos grupos interdisciplinarios (artistas, activistas, educadores y profesores), que presentaron sus resultados por diversos medios (postales, pegatinas, página web, etc.), desafiando los convencionalismos y las representaciones culturales de la sangre y exponiéndolos públicamente en calles, marquesinas, mobiliario urbano, centros sociales y puntos de información sanitaria. A esta distribución se sumó, entre otras acciones, una instalación pública de difusión del proyecto en Printed Matter<sup>12</sup>, que consistió en la generación de un mapa alternativo de la ciudad partiendo de la economía de la sangre como subrama de todas las investigaciones que se estaban realizando en la ciudad.

Esta producción de conocimiento se realizó también a través de proyectos educativos que emergieron en colaboración con dos centros escolares alternativos y una universidad: una página web en forma de fanzine multilingüe (*The Bleeding Edge*)<sup>13</sup>, que indagaba en los usos cotidianos y vernáculos de la sangre entre estudiantes de primaria,<sup>14</sup> y un vídeo participativo con jóvenes (*The Blood Work*)<sup>15</sup> sobre el uso de la sangre y la representación cultural de la enfermedad. El vídeo contenía entrevistas a miembros del Sindicato de la Salud y Hospitales, donantes de sangre, pacientes de operaciones, usuarios de intercambio de jeringas y activistas del SIDA. Otro proyecto educativo realizado fue *A Dilogical inquiry into Race relations on campus*, un trabajo colaborativo entre estudiantes de la St. Cloud State University de Minnesota, dentro del programa del Departamento de Arte llamado Open Design Studio, en colaboración con el artista Keith Christensen. El grupo de trabajo produjo carteles que relacionaban la raza y la sangre a partir de entrevistas realizadas a otros alumnos en el campus. Todos estos materiales se representaban y relacionaban directamente con los creados por artistas y activistas, de tal modo que los proyectos educativos adquirían una legitimación directa dentro del trabajo en red.

Finalmente, el proyecto ponía en acción una plataforma web interactiva donde se podían ver las diversas postales, proyectos y carteles producidos. La web actuaba como el corazón del proyecto al representar el conocimiento colectivo generado. Todo el proyecto *Circulation* construía una trama donde la sangre aparecía como un tema generador de contenidos para investigar y descubrir las diversas relaciones de poder del mercado de la sangre mediante una metodología dialógica que multiplicaba y bifurcaba en diversos formatos los diversos conocimientos producidos. Con ello apuntaba a complejizar las relaciones de poder y los diversos estratos socioculturales de la isla de Manhattan

---

11. [http://www\\_rephistory\\_org/circulation](http://www_rephistory_org/circulation)

12. Printed Matter es una librería de Manhattan dirigida por una organización independiente de artistas sin ánimo de lucro.

13. [http://www\\_teachernetnyc\\_mmeisler\\_bleeding\\_edge\\_htm](http://www_teachernetnyc_mmeisler_bleeding_edge_htm)

14. El proyecto se desarrolló en relación con The Institute for Collaborative Education bajo la coordinación de la profesora de arte digital Meryl Meisler.

15. Con el artista Oscar Tuazon y el profesor Andre Knight en City-as-School.

bajo el prisma de la circulación de la sangre. El tema de investigación trabajaba la ciudad como un organismo en movimiento analizado por los diversos colectivos que estructuraban otra forma de ver, de relacionarse y de interpretar la ciudad.

Siguiendo con este afán indagativo sobre la ciudad, terminaremos este apartado relatando la práctica del Center for Urban Pedagogy (CUP)<sup>16</sup> y su proyecto *Garbage City* del año 2002 en Nueva York. En colaboración con el instituto alternativo City-as-School, el grupo de urbanistas, diseñadores y trabajadores culturales que conforma el CUP realizó un proyecto de investigación participativa sobre la basura en la ciudad. Este proceso terminaría produciendo un vídeo, una maqueta sobre una ciudad-vertedero, una serie de posters y un cuaderno pedagógico del proceso de investigación y trabajo colaborativo.<sup>17</sup> El grupo motor de trabajo estaba formado por miembros del CUP, estudiantes y su profesor. Esta comunidad de aprendizaje indagó las relaciones de poder que afectan al tránsito y comercio de los desechos de la ciudad de Nueva York de forma colectiva, mediante entrevistas a la red de actores involucrados dentro de la trama social de la basura. La pedagogía que se despliega apunta a una investigación colectiva que entrelaza y relee diversas relaciones de poder y discursos invisibles sobre un tema como los residuos que resulta muy complejo: la investigación grupal se centra en las múltiples dimensiones de la producción, transporte y eliminación de la basura como un problema cultural, social e incluso racial, tanto a nivel local como global. En este ejemplo la pedagogía colectiva se activa con el trabajo en las diversas redes del contexto. El grupo motor interpela y media con los expertos locales e instituciones para activar su conocimiento en la práctica, y paralelamente aprende y se nutre del entramado de conocimientos que pone en acción. Aquí la pedagogía colectiva cobra por tanto importancia como una compleja conversación cultural a partir de un proceso de investigación que promueve el intercambio, la escucha y la reflexión en colaboración entre los diversos miembros del grupo, las instituciones y los agentes sociales entrevistados. La multiplicidad de puntos de vista finalmente queda representado en la red de actores y espacios donde el proyecto se ha presentado: diversas exposiciones, posters, charlas y debates en instituciones sociales, foros, universidades, centros culturales o relacionados con el urbanismo, debates públicos y emisiones en televisiones comunitarias.<sup>18</sup>

Como vemos en todas estas acciones, un grupo motor actúa como comunidad de aprendizaje que navega entre diversas redes, colectivos e instituciones, como un grupo de investigación-acción, usando diversas técnicas, talleres y dispositivos de producción. Los trabajadores culturales constituyen o se sitúan en estos grupos de acción en relaciones recíprocas de intercambio. Los proyectos presentan escenarios complejos para las diversas redes sociales, de manera que no se dirigen sólo a una comunidad específica o agrupamiento sino que intervienen en una multiplicidad de relaciones y redes, tanto sociales como institucionales, donde se articulan los proyectos.

---

16. <http://www.anothercupdevelopment.org>

17. El cuaderno está accesible en la web del grupo: <http://www.anothercupdevelopment.org/projects/detail/23>

18. Respecto al trabajo en red múltiple, el hilo de relaciones que el proyecto construyó puede comprobarse en la última página del cuaderno mencionado en la nota anterior. Ahí se explica el proyecto a modo de diagrama con los diversos nodos o puntos de unión del proyecto con las otras redes o instituciones colaboradoras, marcando sus articulaciones y los antagonismos implícitos entre ellas.

El objetivo de estos grupos de trabajo no es único eívoco; tampoco se orientan hacia la búsqueda de paradigmas, sino más bien hacia la generación de conocimientos colectivos a partir de temas complejos que son siempre situados y relacionados. El proceso pedagógico reside en esta compleja negociación cultural que nutre y estructura la emergencia de los proyectos.

Bajo esta perspectiva vemos que las comisiones de expertos locales y comunidades de aprendizaje aportan una noción que no dicotomiza la esferas de la política y la educación, sino que articula los medios políticos y los pedagógicos. Es importante subrayar aquí que en todos estos procesos colectivos de investigación vislumbramos procesos pedagógicos emergentes, consistentes en aprender a “estar con y trabajar con”, y producto del proceso colaborativo. Más que popularizar los temas, simplificarlos o hacerlos más accesibles para un supuesto tercero, estos proyectos reconocen al otro (los colectivos implicados o las redes sociales del contexto) como agentes legítimos y portadores de conocimiento, como expertos locales, incluso más válidos que el agente cultural, y por ello productores de nuevo conocimiento cultural. Las pedagogías colectivas que hemos presentado en este apartado actúan a través de metáforas (“la economía de la sangre” o “la circulación de los deshechos”) y mecanismos participativos de diseño e intercambio entre diversos expertos locales. Las redes que se ponen en acción nos recuerdan, en este sentido, que el conocimiento se construye en acción y siempre de forma social, relacional. En consecuencia, nos presentan los procesos pedagógicos como investigaciones activas en un terreno interdisciplinar que nos ayudan a repolitizar lo cotidiano.

### 3. Las pedagogías colectivas como red: redistribuir y retroalimentar el conocimiento

A partir de las primeras reflexiones aquí planteadas, podemos ahora centrarnos en otro aspecto importante de las pedagogías colectivas: la distribución y la retroalimentación del conocimiento. Como hemos visto, la formación de grupos de trabajo como comunidades de aprendizaje o comisiones de expertos locales supone una compleja construcción de espacios de negociación y producción colectiva de conocimiento. Pero supone también, en última instancia, la producción de una red de continuas colaboraciones con otras entidades o grupos. Estos saberes, por tanto, no sólo quedarían demarcados como producciones independientes de un grupo, sino que además se distribuyen y se relacionan en otros colectivos, y por tanto en otros espacios y territorios. Esta circulación del saber colectivo ayuda a distribuir y retroalimentar los conocimientos producidos en una situación dada.

Bajo esta perspectiva, nos interesa entender cómo los proyectos dispersan o ramifican sus saberes con otras redes al entrar en contacto con otros actores, gracias a la capacidad multiplicadora de los grupos de trabajo. Esta multiplicación se da cuando los grupos motores median e incorporan otros nodos a la red y la hacen más polivalente, compleja y, en consecuencia, rica. En este sentido la pedagogía pasa a ser no ya sólo una forma de producción cultural, sino también de distribución y redistribución de conocimiento cultural en red. Tal como señalamos en la introducción, la pedagogía en red se activa cuando la colectividad construye al mismo tiempo una multiplicidad de

modos de circulación, esto es, cuando se da una diversidad y polivalencia de vías, medios, plataformas y espacios por donde el conocimiento circula.

Desde esta perspectiva es importante resaltar que las políticas espaciales de los grupos aquí descritos no sólo se definen por su marco o espacio de acción, sino por las continuas territorialidades que generan en sus redes de trabajo. Así, el territorio no viene dado por un sentido del espacio físico, sino por una política espacial en red, que hace entrar en cada proyecto a nuevos agentes y conocimientos gracias a la incorporación nuevos actores de la red urbana. Los proyectos de TRANSDUCTORES nos ayudan a repensar el espacio (urbano, de la ciudad, de un barrio, de un vertedero, de un parque o un complejo residencial) más como un conjunto de relaciones y subtramas múltiples que entran en juego que como un espacio físico plano y neutro, patriarcal y heteronormativo<sup>19</sup>. El espacio se entiende pues como un conjunto de múltiples esferas públicas donde se insertan lo social, lo afectivo, lo corporal, lo humano, lo material, lo económico, lo social, lo cultural, etc. Esta redefinición de lo espacial se instituye al repensar el espacio vivido y compartido de los diversos colectivos como primera forma de intervención, y al distribuir a otras redes estas reflexiones como modelos pedagógicos de resistencia de lo urbano. Bajo esta aproximación encontramos que una pedagogía colectiva que trabaje la política espacial supone un ejemplo práctico de un espacio polidimensional de producción y distribución de saberes (ya sea éste un espacio real o simbólico), donde se nos invita a repensar y, con ello, reinventar conjuntamente el espacio urbano como un conjunto entrelazado de tensiones, tramas y subtramas al mismo nivel.

Bajo estos términos podemos repensar el proyecto de AREA (Art/ Education/ Research/ Activism), un proyecto pedagógico-político y activista en el campo cultural que nos recuerda la influencia del cooperativismo, la Nueva Escuela o los principios de la pedagogía crítica como espacios de investigación y acción colectiva.<sup>20</sup> Más que situarse en la acción directa, AREA se plantea un trabajo de reflexión colaborativo sobre la ciudad de Chicago desde una red que incluye un ensamblaje de los marcos que su propio nombre combina elocuentemente: educación, arte, investigación y activismo. Aunque el proyecto en sí se materializa básicamente en un proyecto editorial (ocho ejemplares semestrales a día de hoy), lo interesante es precisamente su mecanismo

19. La crítica feminista y queer han propuesto una reformulación del espacio público a partir de relaciones de poder y resistencias que revelan la constante regulación y control del espacio público mediante modelos de racionalidad, patriarcales y binarios (dentro/fuera, privado/público, hombre/mujer/, correcto/incorrecto). Estos modelos intentan disciplinar y excluir las múltiples relaciones que emergen inevitablemente en los espacios, pretendiendo expulsar, con más o menos fortuna, fuera del espacio público cualquier dimensión sexual, corporal, afectiva, emocional que no se someta a sus mecanismos de control heteronormativos. Véase por ejemplo Warner (2008) o Preciado (2003), entre otros.

20. Quisiera señalar aquí la necesidad de una investigación más profunda sobre los modos de cooperativismo y trabajo colectivo de la Nueva Escuela y las propuestas pedagógicas de la sociedad civil de nuestra Segunda República y los primeros momentos de la Transición. Encontramos ejemplos de estas prácticas en la Institución Libre de Enseñanza, la Residencia de Estudiantes, las Universidades Populares, las Misiones Pedagógicas, las cooperativas de las primeras Ikastolas o de las escuelas de lengua catalana, los primeros casales de jóvenes o ateneos populares como el Ateneu Nou Barris, por citar algunos ejemplos. Estas prácticas nos ofrecen otra genealogía de la pedagogía crítica, localizada en nuestra historia más reciente, al conjugar los movimientos sociales, las luchas obreras, las escuelas alternativas y los primeros movimientos comunitarios de acción civil. Esta aproximación nos permitiría re-visitar tales experiencias como espacios de pedagogía crítica y como prácticas espaciales de resistencia.

político de trabajo en red. Sobre una base editorial independiente y mediante un consejo asesor, arroja complejidades a la ciudad de Chicago desde las reflexiones de sus nodos activos: los artículos, los mapas, las fotos y los ensayos que pueblan sus páginas. Al mismo tiempo, esta red archiva, conecta y dispersa todo este saber como una suerte de pedagogía colectiva sobre una ciudad. Cada número se estructura en torno a un eje temático que es propuesto por el comité asesor, y las aportaciones se componen de forma polifónica, incluyendo a toda una serie de actores sociales activos en la ciudad que reflexionan sobre sus prácticas. Así se entrelaza el día a día de los ciudadanos de Chicago con problemas globales, y se nos muestra la ciudad como una red de territorios, con sus experimentos y resistencias. Por ejemplo, el numero de junio de 2008 estuvo estructurado bajo el título *City as Lab: A Local Reader on Experimental Policies on the Ground in Chicago* (*La ciudad como laboratorio: una compilación de textos de carácter local sobre las políticas experimentales de base en Chicago*).<sup>21</sup> Bajo este concepto polidimensional se recogen variadas aportaciones, desde nociones de postfordismo a proyectos educativos, historiografías alternativas de Chicago o la privatización de escuelas públicas. Así se aglutan en un mismo número un conjunto de actores sociales que co-construyen un saber pedagógico y político sobre su ciudad, y sobre todo lo ponen a disposición de otras redes: cada número se distribuye gratuitamente entre las redes de colaboradores de la revista y otros centros aglutinadores que se proponen desde la coordinación del proyecto. Los diversos números de AREA nos demuestran el marco de acción y las reglas de juego del tablero urbano sobre el que se sitúan. Además de su orientación editorial, AREA siempre propone una serie de eventos y talleres que multiplican sus conocimientos:<sup>22</sup> ya sea cartografiando el mapa de Chicago como una superficie en continuo conflicto donde cada uno puede reconfigurar su propio mapa y subirlo al weblog (*Notes for a People's Atlas of Chicago [Notas para un Atlas de la Gente sobre Chicago]*);<sup>23</sup> instituyendo historiografías alternativas del desarrollo de la ciudad desde la vertiente de lo pedagógico y los movimientos sociales (la cronología-mapa que ilustra el numero 7); o generando una programación educativa en la exposición *Pedagogical Factory* organizada por el Stockyard Institute.<sup>24</sup> Este programa estructuró toda una serie de talleres con grupos diversos de activistas, trabajadores culturales o educadores bajo el lema que dio lugar a la revista número 7: *Cómo aprendemos (How We Learn)*.

Este trabajo de publicación colectiva de cara a otras redes es también visible en el caso de Learning Site, un proyecto de dos personas: Rikke Luther y Cecilia Wendt, con base en Copenhague y Malmö, que se desarrolla como un conglomerado de proyectos colaborativos que mezclan el diseño participativo, el desarrollo industrial y el ecologismo. Learning Site ha colaborado con todo tipo de colectivos y asociaciones (guarderías, ONGs, universidades, activistas, ecologistas, diseñadores, etc.), y trabajan con una metodología basada en investigaciones y talleres con agentes locales. Cabe destacar su serie de proyectos iniciales denominada *Collecting Systems*, en colaboración con Julio Castro y Brett Bloom (miembro a su vez de Temporary Services)

21. <http://www.areachicago.org/p/issues/6>

22. En la web de AREA se pueden consultar las series de conferencias o de infraestructuras, como ellos mismos lo denominan.

23. <http://chicagoatlas.areaprojects.com>

24. <http://www.stockyardinstitute.org/PedagogicalFactory.html>

bajo el nombre de Learning Group. Bajo este nombre han desarrollado proyectos en Monterrey (Méjico), donde, partiendo de sistemas de reutilización de botellas de plástico usadas, han logrado construir viviendas o espacios para otros usos. Un aspecto interesante de todos estos proyectos es que se han llevado a cabo siempre a partir de un sistema de investigación, seguimiento y documentación que ha culminado, entre otras manifestaciones, en los denominados *Learning Posters* (*Posters de aprendizaje*). Estas producciones visuales conjugan una serie de carteles explicativos de los proyectos de medidas fijas, de descarga y uso gratuito desde su web. El cartel sintetiza y muestra todo el proceso pedagógico con un lenguaje y diseño muy accesible, de modo que son mostrados y distribuidos de nuevo en diversos espacios públicos para comunicarse con otras redes o nodos potenciales. Además, Learning Site ha publicado los *Learning Books* (*Libros de aprendizaje*), donde recogen de forma muy detallada todas estas experiencias, que funcionan como un dispositivo pedagógico que recoge un saber local y colectivizado, con una clara estrategia comunicativa y además descargable desde su página web.

Como vemos con los ejemplos de AREA o de Learning Site, estamos apuntando a toda una serie de agentes, medios, espacios y situaciones que componen redes complejas a partir de una amplia constelación de saberes y prácticas locales que son publicados y distribuidos en la trama urbana. Estas relaciones nos ayudan a entender sus políticas de red como pedagogías en acción que producen y hacen circular sus saberes. Cuanto más fluida es esta circulación, más interrelación y nodos activan, y por tanto más eficiente es el saber que producen. De este modo, el valor de sus saberes está en la eficacia de la circulación por las redes y su interconectividad. Por otro lado, estas tramas de saberes se ponen en movimiento en su continua redistribución en el contexto, en la medida en que tejen un entramado, público y accesible, de saberes locales, globales, académicos, corporales, culturales, sociales, educativos, informales, afectivos, hápticos,<sup>25</sup> y un largo etcétera. Toda esta trama común crea otros lugares donde desaprender, aprender y reaprender conjuntamente sobre el espacio urbano y las redes que lo habitan. Además, este conjunto de saberes se disponen online o mediante dispositivos de distribución accesibles al ciudadano (revistas, fanzines, carteles explicativos, etc.). En este paso se redistribuye, se circula y se posibilita el saber colectivo como una plataforma pedagógica que, a modo de pequeñas librerías o manuales prácticos, enseñan modos de resistencia en red que constituyen una trama urbana crítica o contra-cartografía en acción.<sup>26</sup>

#### **4. Las pedagogías colectivas como red: ecologías de la articulación**

Como hemos apuntado anteriormente, el aspecto de redistribución implica otra mirada diferente a los proyectos en cuanto a sus tiempos y espacios. El sentido de las pedagogías colectivas no puede limitarse a definir lo colectivo simplemente como agrupamientos

---

25. Con háptico nos referimos al conjunto de relaciones relativas al contacto entre cuerpos y que no incluyen las relaciones visuales o sonoras. En este sentido se trata de una actitud activa de reconocimiento del contacto entre cuerpos y el cuerpo colectivo, como una forma de producción de otros conocimientos experienciales o afectivos.

26. Es importante señalar que Internet es un recurso fundamental de información y archivo para los proyectos de pedagogías colectivas, desde Oda Projesi, pasando por PLATFORM, hasta Wochenklausur. También podemos señalar los ejemplos de Aulabierta y AREA, que directamente conciben sus webs como espacio pedagógico o dispositivo de articulación del proyecto. En el caso de REPOhistory esto es crucial en el proyecto *Circulation*, que de hecho se presenta como una plataforma interactiva web ya en el año 1999.

o conjuntos de personas, sino que debe entender la colectividad como la multiplicidad de dimensiones articuladas. Es decir, tal como nos recuerda Villasante (2002, 2006), el trabajo participativo es una práctica de sinergias. Este hecho conlleva en primer lugar que la suma de las partes es más que el todo y, en segundo lugar, que el trabajo colectivo desvela mayores complejidades y procesos interrelacionados. Por ello es necesario que pasemos a entender otro tipo de factores ecológicos más complejos que vertebran el trabajo en red, y que implican una redefinición de los elementos que entran en juego en un proceso de aprendizaje colectivo. Estos elementos incluyen factores de tiempo, espacio, relaciones: situaciones emergentes, sentimientos, deseos e intereses, resistencias y frustraciones, producción e incluso hastío, aburrimiento o no producción. Todos estos elementos configuran las diversas ecologías de los proyectos y suponen una subversión de los dictámenes tecnocráticos y neoliberales de la planificación de la vida diaria y social. Estas ecologías dispersan los conocimientos prácticos como saberes que circulan por los nodos que constituyen las redes de trabajo con tiempos y ritmos muy diversos (alargados, semiocultos, tácticos, tácitos, rizomáticos). De ahí que en sus múltiples bifurcaciones, dispersiones y reapropiaciones, constituyan nuevos modelos alternativos de producción y mediación de saberes que se consolidan en su constante articulación por parte de otros colectivos o grupos. Es decir, la producción de saberes consiste en su articulación, apropiación y constitución en nuevas situaciones y con nuevas redes. La extensión de su trabajo de intervención se mantiene viva en el contexto mediante una clara política de articulación constante. Esta articulación conlleva otras formas de gestionar los tiempos, los espacios y los ritmos de las redes, es decir otras ecologías posibles. Nos detendremos en tres casos que producen proyectos a largo plazo, con diversas articulaciones, y que se constituyen desde ecologías de resistencia.

El primer caso es Ala Plástica, ubicado en la Ciudad de La Plata, Argentina. Ala Plástica es un grupo interdisciplinar que se configura como una comunidad de aprendizaje expandida en red, de tal modo que sus prácticas se conciben como un organismo vivo que se impregna de la complejidad de saberes y dimensiones que activan su modo de trabajo afecta tanto a colectivos y diversos expertos como a la articulación de sus prácticas en diversas esferas que se interrelacionan densamente (en sus proyectos aparecen siempre representadas las dimensiones sociales, culturales, económicas, ecológicas, antropológicas). De este modo, sus trabajos no sólo estructuran plataformas de recuperación de saberes locales (artesanías indígenas o modos de producción agrícolas ecológicos), o de intervenciones activistas medioambientales (recuperación de cuencas, de especies protegidas, de economías locales de pescadores o de viñedos); además, en su continua dispersión, sus prácticas afectan directa y simultáneamente a la esfera laboral, social y económica, creando los medios para articular su trabajo en forma de cooperativas, centros culturales o comunitarios, y otros proyectos que se extienden de forma autónoma y rizomática por toda la región del estuario de La Plata. Fruto de estas articulaciones, el colectivo ha desarrollado un programa de investigaciones e intervenciones a largo plazo sobre la sostenibilidad en la bioregión de dicho estuario (*Iniciativa Bioregional*, activa desde 1996). Este macroproyecto incluye diversas prácticas emergentes con comisiones y delegaciones de expertos para la protección del medio ambiente con campañas específicas en contra de la construcción de grandes

presas o puentes fruto de la globalización (*Iniciativa Bioregional/Puente*, 1997). La continuidad de estas prácticas en los diversos contextos de intervención conlleva la construcción de centros culturales comunitarios locales, lobbies de presión interdisciplinares, colaboraciones con cooperativas y estrategias económicas alternativas para la zona. En este marco de trabajo, Ala Plástica siempre parte de lo local y sus posibles derivas por bifurcaciones múltiples que se abren en el mismo lugar. Esta estrategia les permite trabajar en un plano microeconómico enlazando redes y saberes culturales y ecológicos alternativos, que terminan por expandirse y concretarse, por ejemplo, en el establecimiento de cooperativas vinícolas o proyectos de construcción de pabellones artesanales en jardines como obras de arte público (*Iniciativa Bioregional-Juncos/especies emergentes*, 1995; *Fibras*, 1994). A estas iniciativas se suman los denominados *ejercicios emergentes*<sup>27</sup>, que consisten en evaluaciones participativas y cualitativas de la repercusión ecológica de los vertidos de petróleo y su posible mitigación con medios locales y sostenibles (*ejercicio Derrame-Shell*, 1991). Este ejercicio en concreto tuvo una gran extensión temporal, lo que dio lugar a la construcción de nuevas plataformas y alianzas con otros colectivos a nivel global en contra de las políticas del crudo de las grandes compañías. Todo este proceso derivó en llevar a juicio a la compañía Shell después de 10 años de trabajo expandido.

Podemos observar también este tipo de ecología que promueve la articulación del colectivo en el grupo Oda Projesi de Estambul, cuyas continuas dispersiones y producciones han facilitado la relación del colectivo como un conglomerado de individuos, prácticas y medios de colaboración, a partir de la gestión abierta de un apartamento en un edificio del barrio de Galata. Estas relaciones parten de la localización geográfica en un barrio determinado, en un espacio que gestionaron dentro del bloque de edificios con la activación de diversos vecinos y usuarios, y se desarrollan en las distintas colaboraciones con agentes multiplicadores en otros barrios y espacios. Los proyectos interconectan así el espacio del edificio con las dinámicas del barrio y, más ampliamente, con las dinámicas metropolitanas globales, pero siempre respetando las ecologías propias locales, marcadas por los ritmos de trabajo con la misma vecindad con la que colaboran constantemente. Así, la práctica del grupo ha tomado la forma de colaboraciones con arquitectos, radios comunitarias, diseños de diarios o comunicados, trabajos con escuelas, encuentros con diversos colectivos, diseño de fanzines, posters, etc. Oda Projesi también ha desarrollado proyectos en otras ciudades, promoviendo siempre la colaboración con los agentes multiplicadores a nivel local. Un ejemplo significativo al respecto es el proyecto *Metsastaa, Puu, Tytö* de 2003, que consistió en el diseño y producción artesanal de un libro de didáctica de las lenguas entre dos escuelas, una de Estambul y otra de Finlandia. Este libro/cuaderno de trabajo recopilaba trabajos sobre la ciudad, los imaginarios de los niños sobre lo urbano y diversos diccionarios preparados por los estudiantes de ambas ciudades. El número de ejemplares producidos correspondía al número de estudiantes involucrados, de tal modo que se intentaba que el proyecto fuera sensible a la escala y contexto de trabajo. De este modo, su colaboración no se basa sólo en el trabajo de intervención de talleres con los estudiantes, sino también en la construcción de

recursos y elementos educativos que pueden ser articulados en el aula gracias a la estrecha colaboración con el profesorado.

Pasando ahora al contexto de Londres, y como último ejemplo de trabajo de articulación que describimos en esta sección, nos encontramos con PLATFORM y su trabajos de 1993 *Delta* y de 1995 *Tides and Tributes*. Este es un proyecto a largo plazo en relación con el cual se instaló una microturbina para abastecer de electricidad a una escuela, la St Joseph's RC Primary, y posteriormente se llevó a cabo un proyecto educativo con artistas en la misma escuela. El proyecto promovió una investigación del delta del río Wandle a partir de la revisión de las economías y las ecologías subyugadas por el crecimiento desproporcionado del área metropolitana. No obstante, el trabajo en la escuela y los alrededores del delta no sólo debe entenderse como una serie de resultados a primera vista fruto de la intervención del colectivo: la recuperación de economías sostenibles mediante la instalación de una turbina hidroeléctrica que abastece de energía a la escuela, la *performance* colectiva en la calle con los escolares, el trabajo exploratorio de la memoria ecológica del lugar o el vídeo colaborativo que denuncia la situación del área de trabajo. Sobre todo deberíamos entender el trabajo de PLATFORM como un proceso complejo y a largo plazo de activación/relación con el entramado participativo y social en la región, proyectándose en una articulación fructífera. Así, la intervención en el contexto originó la fundación de RENUE en 1995, una ONG sobre desarrollo ecológico y diseño medioambiental. Al mismo tiempo, RENUE, reformulada como SEA-Renue, se extendió a otro ámbito de trabajo, y actualmente está activa como Carbon Descent,<sup>28</sup> una empresa social independiente que promueve el uso de energías limpias y de planes de sostenibilidad entre autoridades locales, escuelas y comunidades, así como políticas ecológicas a nivel estatal. Por otro lado, es importante señalar que el proyecto a nivel local continuó con una serie de residencias de artistas en la escuela (*River Detectives*), pero sobre todo estableció un vínculo global al conectar sus acciones sobre el delta del Wandle con el delta del Níger en África. Este salto produjo el desarrollo de un campaña política global que, partiendo de lo local, dio lugar al proyecto sobre el activista y escritor Saro-Wiwa (*Remember Saro-Wiwa*), desarrollando una batería de proyectos anti-globalización en contra de las grandes corporaciones y la explotación colonialista de recursos por parte de las empresas petroleras. Cabe destacar también que este saber acumulativo se plasma en el curso de postgrado titulado *The Body Politic: Social and Ecological Justice, Art, Activism*, en su cuarta edición del año 2008 en el Birkbeck College, University of London, donde se recogen, exponen y trabajan los casi 25 años de proyectos y las múltiples referencias que conjuga el grupo.<sup>29</sup>

Todos los nodos que emergen en los proyectos aquí descritos no son sólo espacios de colaboración de redes, sino entre redes con diversos tiempos y espacios, medios, recursos y formas de gestionarse. De esta manera, multiplican exponencialmente saberes y acciones, y por ello rearticulan sus prácticas en contextos expandidos de acción, pudiendo de hecho generar otras redes autónomas. Así, las redes sociales diseminan y

28. <http://www.carbondescent.org.uk>

29. La página web del curso se encuentra alojada dentro de la sección de educación del grupo: <http://www.platformlondon.org/bodypolitic.asp>

27. Encontramos una descripción del término *ejercicio emergente* en la introducción de la ficha de Ala Plástica.

dispersan el trabajo colectivo, experimentando nuevas ecologías de lo social, lo político, lo personal, lo afectivo y lo económico al mismo tiempo, tanto a escala local como global. Toda esta trama de actores e instituciones constituyen nuevas territorialidades, que de hecho desbordan las fronteras de lo local y de los países, ya sea desde la cuenca del Río de la Plata, que excede el emplazamiento local de Ala Plástica y se bifurca como el crecimiento de los juncos (metáfora que ellos utilizan para designar su modelo de trabajo) en toda la región del Delta del Paraná; o el barrio de Galata con Oda Projesi como catalizadoras urbanas en relación con otros barrios y partes de la ciudad de Estambul; o de PLATFORM, que realiza saltos topográficos entre deltas (Inglaterra y Nigeria) relacionados globalmente por el uso de los combustibles y las empresas petroleras. Todas estas conexiones o transferencias de conocimientos y prácticas entre los nodos conectan con otro tipo de relaciones en una serie de desbordes que apuntan a un modelo de pedagogía transfronteriza, que cruza fronteras, identidades y territorios (Giroux, 2005).

Estas ecologías que describimos, por tanto, demuestran una lógica abierta y polivalente del trabajo colectivo, más allá de la lógica racional o tecnocrática de diseño de proyectos. Esta perspectiva nos ayuda a aproximarnos a las prácticas de este texto como una serie de ecologías alternativas experimentadas por los colectivos, que se nutren de sus continuas articulaciones en los contextos de actuación. Podemos pensar pues que estas ecologías se escapan de, o ponen en tensión, los sistemas normativos o de eficiencia que miden y cuantifican el tiempo, los espacios y las relaciones sociales. Por ello se desmarcan de la gestión de los proyectos desde cánones neoliberales que los evalúan según criterios de excelencia y optimización de recursos, dentro del sistema de gestión del capitalismo expandido a todas las esferas de la vida. Aquí lo pedagógico lo encontramos precisamente en esta dimensión ecológica, que supone estar abiertos a un nuevo reto: no basta con generar proyectos que entren en contradicción con las ecologías neoliberales imperantes, sino que es necesario permitir la múltiple dispersión y apropiación de las prácticas más allá de la propia iniciativa y control. Esta pedagogía en red que aquí tratamos de perfilar existe en su continua articulación de los nodos que se ponen en juego con otros tiempos, espacios, relaciones y deseos, provocando desbordes y dispersiones de los proyectos.

##### **5. Las pedagogías colectivas como red: sostenibilidad y modelos enactivos**

Complementaria a la cuestión de las ecologías y articulaciones que se ponen en juego en los proyectos, es importante ahora poder discernir qué tipo de sostenibilidad se produce, y su importancia dentro de un modelo de pedagogía en red. En los proyectos que hemos descrito siempre existe una cierta viabilidad técnica y política como método de trabajo y planificación, que supone en última instancia un ejemplo de política en acción. Esta activación sucede en cuanto las prácticas abordan una sostenibilidad que no sólo afecta a los elementos que crean los dispositivos, sino también a las formas de organización y cooperación en red, es decir a las estructuras políticas donde se asientan. Aquí la sostenibilidad se referiría no tanto a las formas de eficiencia y viabilidad de los proyectos en un primer momento y en un contexto, sino a la serie de elementos de gestión y organización estructural a largo plazo que se configuran en los procesos de trabajo a largo plazo de los diversos colectivos.

Bajo la óptica de la sostenibilidad, la pedagogía en red se estructura como un programa cultural experimental, que no está prediseñado o impuesto, sino que se constituye en la misma emergencia del proyecto, aprendiendo de la constante reformulación de los objetivos, los métodos y las formas de relacionarse en el contexto. Esta variación constante sobre el terreno supone, en definitiva, un modelo *enactivo*. Esto quiere decir un modelo de trabajo o un *know how* que parte de las mismas capacidades y ritmos del contexto y las redes, y que en su proceso conforma prácticas contextuales complejas.<sup>30</sup> Este saber o *enacción* es al mismo tiempo un modelo de trabajo y un itinerario o potencial abierto, activo, pero nunca una receta al uso. No es prefijado o prediseñado, sino que se que va testando y aprendiendo en su emergencia, al mismo tiempo que se estructura en su misma evolución.

En los modelos enactivos encontramos elementos que nos ayudan a repensar el trabajo político de los grupos según un cierto modo de sostenibilidad que va evolucionando inseparablemente del contexto y las acciones que se abren ante ellos. Podemos encontrar ejemplos de este modelo en los diversos proyectos que funcionan como laboratorios experimentales de políticas en red en continua ebullición. Laboratorios colectivos que se construyen mediante la activación de herramientas en diversas situaciones (talleres, edición de textos, medios de producción cultural, medios de distribución, diversas visualidades, etc.). Bajo esta perspectiva, podríamos repensar los diversos colectivos que acompañan el proyecto TRANSDUCTORES como una caja de útiles o medios que generan redes en un continuo trabajo de aprendizaje político, que experimentan sus modos organizativos y sus metas a la vez que los instituyen, actuando de forma paralela en la acción y la reflexión, y dependiendo de los actores y las ecologías con las cuales se estructuran.

Tomemos por ejemplo el caso del atelier d'architecture autogerée (aaa) con su proyecto ECObox en La Chapelle, un barrio del extrarradio de París. ECObox no se puede comprender tan sólo como la construcción de un espacio colectivo mediante su transformación en jardín comunitario. Visto desde la mirada de la sostenibilidad y la enacción, nos encontramos con un modo experimental de urbanismo participativo o democracia directa que organiza diversos agentes locales en red (vecinos, activistas, familias, arquitectos, artesanos, artistas, etc.) que conforman una red para construir el jardín entre todos. Este proceso supone un modo enactivo que se basa en la acción experimental sobre un espacio gestionado colectivamente y que actúa como un modelo fáctico de experimentar la ciudad, de estructurar otras políticas sobre el espacio y la colaboración de los ciudadanos, y al mismo tiempo de producir nuevas redes de organización social y espacial. Esta aproximación nos permitiría entonces analizarlo como un ensamblaje de dispositivos en acción (un jardín, una cocina o librería móvil, un kit de radio, fiestas, eventos o cenas). No obstante, como ensamblaje supone una estructuración experimental, que requiere en cierta medida experimentar

30. Basándose en las consideraciones del científico Francisco Varela, Villasante (2006:133-136) describe la *enacción* o los *modelos enactivos* como aquellos que se activan desde trasfondos sociales y emergen como estilos creativos situados, complejos y siempre en continua evolución y co-determinación de elementos de la praxis social. Por ello, un trabajo de enacción no se predefine según un modelo único de lógica, sino que potencia “la creatividad que hace emergir del trasfondo común nuevas aportaciones compartidas y viables socialmente” (Villasante, 2006: 135).

también un determinado modo de organización política. Esta mirada compleja nos permite no sólo fijar la viabilidad técnica de construcción (los dispositivos construidos, como la cocina, la radio o el jardín), sino de uso (distribución y transmisión en red), es decir su sostenibilidad. Los dispositivos son nodos de acción que activan y crean nuevas relaciones entre las personas: talleres de cocina, emisiones de radio, etc. De este paso se deduce que el colectivo aaa, por medio de *ECObox*, se transmuta en una suerte de laboratorio colectivo y social de planificación urbana. Este laboratorio deviene sostenible gracias a la red de articulación constante de colectivos implicados, a sus mecanismos de presentación (vídeos, posters, acciones) y a las diferentes coaliciones que ha ido entrelazando como política enactiva (aaa se estructura como asociación cultural bajo la batuta de proyectos europeos sobre urbanismo, o como plataforma de trabajo transcultural).

En el contexto estatal podemos pensar este tipo de trabajo de laboratorio de políticas mediante el ejemplo de *Aulagarden*, situado en la Facultad de Bellas Artes de Granada. Este proyecto, presentado/camuflado como un Proyecto de Innovación Docente (PID)<sup>31</sup> entre varias facultades y asignaturas, se articula como una extensión en red para verdear el terreno próximo al espacio autoconstruido de Aulabierta. Su estrategia política de uso de la innovación docente en la universidad pone al descubierto todo un laboratorio experimental de pedagogías colectivas y planificación urbanística del espacio universitario mediante una experiencia autogestionada de jardín en expansión. Su enacción nos muestra precisamente que *Aulagarden* no es sólo un jardín, sino que constituye otro tipo de programa de formación universitaria, o una política educativa alternativa en la misma universidad, al activar a diversos grupos de estudiantes para construir y gestionar su propio conocimiento. En este sentido, *Aulagarden* supone una extensión compleja del trabajo de Aulabierta, como un proyecto a largo plazo que permite la incursión y articulación de diversos agentes y conocimientos.

El *Docklands Community Poster Project (DCPP)* de Londres puede ser pensado como otra forma de modelo enactivo de una década de duración. Su estructura como cooperativa artística dentro de la compleja red del Docklands Community Joint Action Group,<sup>32</sup> elaboró sus propuestas de acción cultural dentro de un ensamblaje político de resistencia entre diversos grupos de acción, sindicatos y ayuntamientos locales en contra de la gentrificación de los muelles del Támesis. Su misma estructura experimentó e instituyó otras formas de trabajo con colectivos y otras políticas culturales sobre la regeneración. Un ejemplo de la práctica enactiva que activó son los *Roadshows* o exposiciones itinerantes que organizaron al final de la campaña política. El *Roadshow* básicamente intentaba acumular todos los saberes recogidos en las luchas locales llevadas a cabo por el *DCPP*, con reproducciones de los pósters comunitarios, las campañas políticas y diseños realizados para manifestaciones como panfletos, pósters pequeños, banderolas, o genealogías de la lucha urbana en los muelles. Estas producciones se mostraban junto con propuestas alternativas locales de regeneración urbana, con mapas, estudios, posters y otros planes de desarrollo urbano que también

31. Más información en el apartado de metodología y desarrollo de la ficha de *Aulagarden*

32. El organigrama de trabajo del *DCPP* puede entenderse en los apartados de origen y metodología de trabajo de su ficha.

fueron presentados en revistas explicativas.<sup>33</sup> Las exposiciones intentaban mostrar, en diversas ciudades susceptibles de sufrir la misma política desplegada en los muelles londinenses, las consecuencias y las formas de trabajar de manera constructiva contra las macro planificaciones urbanísticas. Además, se invitaba a diversos expertos a debatir el tema. Así, estos espacios de distribución del conocimiento mediante exposiciones activistas fueron entendidos como un programa de pedagogía política, que trataban de conjugar la crítica social con planes de acción en espacios potencialmente en riesgo de sufrir también procesos de gentrificación urbana. Con ello, el *DCPP* operaba como un programa de políticas de regeneración urbana socialmente activo, que reaccionaba y activaba otras formas viables de planificar el territorio urbano. Este aspecto era mostrado y comunicado en otros contextos de forma enactiva, de forma que incluso al final de su vida como proyecto, sus efectos se alargaban y activaban en otras redes como ejemplo experimental.

A tenor de los ejemplos aquí presentados, podemos afirmar que esta dimensión de sostenibilidad y enacción es siempre “proactiva”, es decir, es crítico-constructiva porque abre posibilidades activas de trabajo en el futuro. En el caso de los proyectos de *ECObox*, *Aulagarden* o *DCPP*—y otros colectivos incluidos en *TRANSDUCTORES*—,<sup>34</sup> siempre se proyectan otros posibles modelos de trabajo políticos y de configuración del espacio social y físico. Con estos modelos enactivos emergen otras formas de colaborar y trabajar en red, más allá de la frustración del eterno fracaso de las resistencias locales o los relatos y representaciones históricas o simplemente descriptivos de las luchas sociales.

Para concluir, podemos decir que el conjunto de ejemplos aquí relatados como prácticas enactivas no son extrapolables como método de trabajo sin relacionarlos con la organización, las redes y las ecologías mediante las que emergieron. Son, así, probables modelos de trabajo en red entrelazados con los tiempos, espacios, ritmos, deseos, contradicciones y objetivos de lo local, pero sumergiéndose en una reflexión y experimentación continua sobre su propio trabajo colectivo.

Los proyectos incluidos en *TRANSDUCTORES* son ejemplos que emergen de lo enactivo. Estos modelos estructuran otro tipo de espacio y relación entre las personas e instauran por tanto otras formas de trabajo colectivo. Estas prácticas no niegan la relación con la institución, pero la reformulan/renegocian al conjugar su método y organización con su práctica política y contexto de acción, no disolviendo estos elementos en planos diferentes o esferas jerarquizadas, sino encontrando su singularidad en el conjunto de dispositivos de trabajo y herramientas construidas y aplicadas. Estos proyectos constituyen no sólo procesos de colaboración, sino experimentos inconclusos de emergencias de redes, abiertos y colectivos. Suponen por ello laboratorios en acción de ciertos modos de políticas y pedagogías en red. El reto está en seguir aprendiendo activamente de ellos.

33. Patrocinadas por los ayuntamientos locales, coordinándose el diseño de los artistas con el desarrollo de contenidos de las redes locales de resistencia.

34. Por ejemplo, *Temporary Services* funda con otras redes *MessHall*, un centro cultural experimental autónomo; o *Ala Plástica*, como una ONG, trabaja actualmente como diseñadores de planes bioregionales.

## Bibliografía

- Ellsworth, Elizabeth (1997): *Teaching Positions: Difference, Pedagogy and the Power of Address*. Nueva York: Teachers College Press.
- Foucault, Michel (1990): *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión*. México DF: Ediciones Siglo XXI.
- Freire, Paulo (1974): *Pedagogía del oprimido*. México DF: Ediciones Siglo XXI.
- Giroux, Henry (2005): *Border Crossings: Cultural Workers and the Politics of Education*. New York: Routledge.
- Hernández, Fernando (2007): *Espigador@s de la Cultura Visual. Otra narrativa para la educación de las artes visuales*. Barcelona: Octaedro.
- Latour, Bruno (2008): *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manatial.
- Marrero, Isaac (2008): *La fábrica del conflicto. Terciarización, lucha social y patrimonio en Can Ricart*, Barcelona. Tesis presentada en el Departamento de Antropología Cultural e Historia de América i Asia, Universidad de Barcelona.
- Disponible on-line: <http://www.tesisenxarxa.net/TDX-0430109-110459/>
- Preciado, Beatriz. (2003) *Multitudes Queer. Nota para una política de “anormales”*. Revista Multitudes. Núm. 12. París.
- Disponible on-line [http://www.eutsi.org/kea/index2.php?option=com\\_content&do\\_pdf=1&id=102](http://www.eutsi.org/kea/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=102)
- Villasante, Tomás (2002): *Sujetos en movimiento. Redes y procesos creativos en la complejidad social*. Montevideo: Nordan-Comunidad.
- Villasante, Tomás (2006): *Desbordes creativos. Estilos y estrategias para la transformación social*. Madrid: Los libros de la catarata.
- Warner, Michael (2008) *Públicos y contrapúblicos*. Barcelona: Macba/Contratextos.

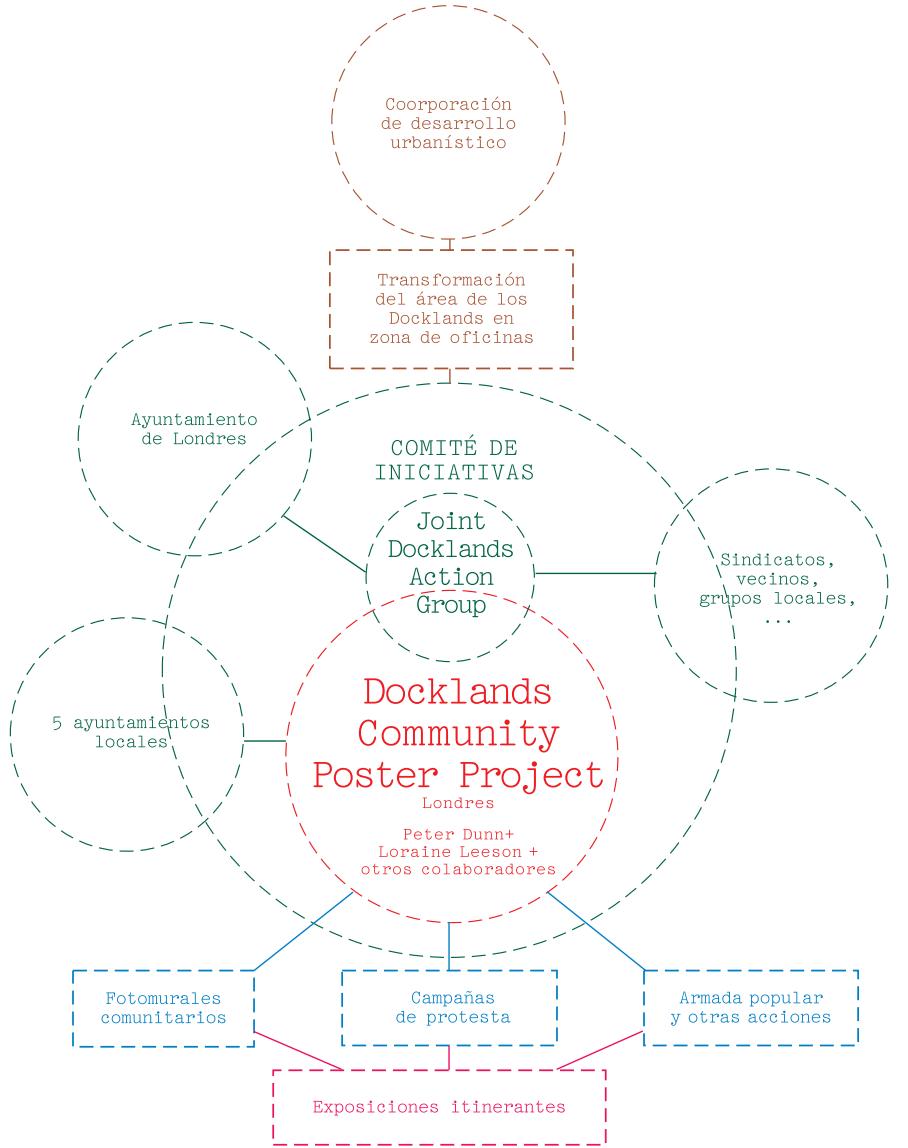


Seminario dialógico internacional *Negociaciones culturales. Articulaciones de las pedagogías colectivas y las políticas espaciales*.  
Centro José Guerrero. Del 2 al 4 de diciembre de 2009

Estas fichas han sido elaboradas a partir de las aportaciones de los colectivos y grupos participantes

Temporary Service

AREA



- miembros o colaboradores del colectivo ● agentes sociales o comunitarios colaboradores en el proyecto
- resultados del proyecto ● continuidad o extensión del proyecto a largo plazo
- situación coyuntural o agente contra el que se reacciona o resiste ● áreas de trabajo y de investigación
- agentes sociales [ ] resultados — rol activo en el proyecto, colaborando en acciones o partes de trabajo
- colectivos pertenecientes en parte a un agente o grupo o que colaboran específicamente

## Docklands Community Poster Project - Peter Dunn y Loraine Leeson

Community photo-murals, Peoples Armada to Parliament and Roadshows  
Londres, 1981-1991  
[www.cspace.org.uk](http://www.cspace.org.uk)  
[www.arte-ofchange.com](http://www.arte-ofchange.com)

### **Community photo-murals, Peoples Armada to Parliament and Roadshows<sup>1</sup>**

En 1981 el Docklands Community Poster Project (DCPP) desarrolló una campaña política y visual en defensa de los muelles de Londres a partir de diversos proyectos y medios culturales (foto-murales comunitarios, carteles, acciones reivindicativas, fiestas-manifestaciones, exposiciones itinerantes, etc.). Esta campaña tenía por objeto visualizar y comunicar los problemas de las comunidades de la zona en relación con el proceso global de desarrollo urbano que marcaba los alrededores de los muelles como un nuevo terreno para la especulación y la explotación neoliberal. La serie de proyectos y acciones realizadas fueron una herramienta a disposición de las diversas comunidades del East London, trabajando estrechamente con un comité que representaba a esas comunidades, sindicatos y grupos locales de cinco distritos de Londres implicados en el cierre y remodelación de los muelles.

### **Docklands Community Poster Project - Peter Dunn y Loraine Leeson**

Cooperativa comunitaria fundada por los artistas Peter Dunn y Loraine Leeson en 1981, con el objetivo de articular una campaña local de resistencia en la zona del East London a partir de diversos medios. El DCPP recogió las experiencias de Peter Dunn y Loraine Leeson en su trabajo con los sindicatos de finales de los años setenta para evitar el cierre de hospitales públicos.

Los artistas fueron contratados por un comité representativo de todas las comunidades de trabajadores, tras reuniones de intercambio regulares con el comité local de iniciativas, grupos de acción local, activistas y habitantes de la zona y administraciones locales. El proyecto estuvo activo durante diez años, con un trabajo constante desde la negociación y el diálogo con numerosos agentes y expertos locales constituidos en diversos grupos de trabajo. El arte era comprendido como un proceso dialógico y de trabajo con las diversas redes locales, adaptando y testando diversos medios y dispositivos de representación, y al mismo tiempo como una forma de visualizar, concienciar y abrir nuevas posibilidades de acción colectiva, siempre en el marco del activismo cultural, insertado en los movimientos y redes sociales.

### **Origen y desarrollo del proyecto**

Durante los años 80 el Partido Laborista británico aplicó un amplio programa social, existía un trabajo sindical muy activo en la protección de los derechos de los trabajadores y una gran movilización del activismo de base. Al llegar al poder el Partido Conservador, liderado por Margaret Thatcher, se reconoció el potencial mercantil de las zonas alrededor de los muelles de Londres, constituyéndose una Corporación de Desarrollo Urbanístico con el objetivo de eliminar las competencias sobre el área de las administraciones locales de cinco distritos y privatizar toda la zona. Frente a esta

1. Ficha compuesta a partir de las respuestas de Peter Dunn y Loraine Leeson.

política de gentrificación se produjo una rápida reacción por parte de los comités locales de ciudadanos, que asumieron el riesgo de verse desprovistos de servicios públicos o expulsados del área en castigo por sus protestas.

#### Relación con el contexto y colaboradores

En esa época Peter Dunn y Loraine Leeson colaboraban con los sindicatos de la Salud Pública de Londres en diversas campañas. Fueron invitados por los comités de los sindicatos locales para producir un póster que advirtiera de todo el proceso de remodelación de los muelles que se quería llevar a cabo. Varias consultas con los diferentes grupos ciudadanos del East London revelaron un escenario muy complejo, pero gracias a la ayuda de los distritos locales, asociaciones de arte regionales y el Ayuntamiento de Londres, se pudo constituir una cooperativa de comunicación –el Docklands Community Poster Project– que implicó a un equipo de seis personas contratadas a media jornada. Peter Dunn y Loraine Leeson trabajaron como artistas/coordinadores, ayudados por un diseñador, un administrador y asistentes de producción en los foto-murales.

El encargo realizado a la cooperativa fue el de montar, durante una década y conjuntamente con representantes de residentes, sindicatos y otros grupos de acción locales, campañas públicas de protesta con medios culturales. Las diversas acciones que se desarrollaron comprendieron el diseño y producción de foto-murales gigantes que narraban las luchas locales y la historia de los muelles, campañas anti-globalización, manifestaciones concebidas como fiestas populares, acciones locales de protesta e incluso el diseño de exposiciones sobre la lucha social de la zona y las consecuencias del desarrollo urbanístico neoliberal.

#### Metodología

La efectividad del DCPP residió en que se concibió su estrategia de activismo cultural a través un complejo proceso dialógico. Los residentes del área afectada se agruparon en grupos de acción por localidad, constituyendo un comité de iniciativas en el que todos los grupos estaban representados: el Joint Docklands Action Group (JDAG). Este comité se reunía mensualmente con el DCPP, primero para informar de los problemas de cada comunidad, segundo para identificar en qué zonas era más necesario promover la acción cultural, y tercero para tener en cuenta y evaluar las aproximaciones culturales de la cooperativa en el trabajo con las problemáticas que iban surgiendo. El comité nunca discutió la apariencia o estética de las propuestas, sino que las producciones visuales se discutían en términos de sus significados políticos. Cada miembro era considerado un experto local en su campo, que respetaba y valoraba el saber de los otros, de tal modo que los miembros del DCPP también eran los expertos de su área. Como artistas, el DCPP trabajó para representar los temas que se iban proponiendo, ofreciendo imaginería diversa al comité a partir de las discusiones generadas para comprobar su eficacia y formas de distribución. Este modelo les permitió evitar el reduccionismo de una aproximación al “mínimo común denominador”, ya que permitió a cada miembro del equipo la multiplicación de habilidades y experiencias, construyendo un centro neurálgico de energía que duró una década.



Foto-mural comunitario instalado en el espacio público. Southwark Bridge, London. 1983.

Proceso de construcción del mural a partir de diversas placas.



Composición de imágenes de los diversos murales que formaron la primera secuencia narrativa de protesta y acción, construida a partir del diálogo con el comité local.



*Photo-Murals in situ. Foto-mural comunitario instalado en el espacio público. Londres 1981-1991.*



Imagen de la exposición itinerante que reunía todos los materiales producidos por el proyecto.

Uno de los barcos de la *People's Armada to Parliament* (La armada popular hacia el Parlamento).  
17 de abril de 1984.

#### Enlaces, redes y diseminaciones

El DCPP trabajó mientras duró la campaña de resistencia. Pero las lecciones aprendidas se extendieron mucho más allá. El proceso de negociación, la colaboración a través de la diferencia, la producción de obras de arte a partir de la aportación colectiva y el poder de construir campañas propositivas continuaron guiando las prácticas de los diversos miembros del DCPP hasta el día de hoy, y sobre todo en relación con los proyectos que siguieron, bajo la plataforma *The Art of Change*, en los años 90.

Durante los diez años de trabajo la red se transformó desde un pequeño grupo de organizaciones de residentes, a un sistema que cubría todo el área de los muelles con organizaciones más grandes como el Joint Docklands Action Group, Democracy For Docklands y Docklands Forum. Además gracias a las exposiciones itinerantes el trabajo se mostró en muchas otras ciudades de Inglaterra susceptibles de procesos de planificación similares y también en Amsterdam.

#### Referencias y aprendizajes

El libro de Lucy Lippard *Dematerialisation of the Art Object* (1973), por cuanto subrayaba el interés creciente en los procesos artísticos. En esa época se puso en cuestión el rol del artista y de la autoría individual. Al mismo tiempo, la teoría marxista de Gramsci era muy importante para el arte activista. También el libro *Community, Art and the State*, de Owen Nelly, y su relación con los trabajos de arte socialmente comprometidos. En este sentido, fueron determinantes prácticas como las de Conrad Atikson, su exposición de *Strike at Brannans* en el ICA de Londres de 1972, Hans Haacke, Klaus Staech y sobre todo Joseph Beuys y la constitución de la Free University, de la que Loraine Leeson formó parte (y que aunó educación, acción social y arte borrando las barreras tradicionales). Con relación a estas prácticas, fue decisivo el concepto de "democracia cultural", y la emergencia del denominado "arte comunitario" en Inglaterra en los 70, bajo la ayuda de la Association of Community Artists. Puede citarse la influencia de conferencias como *Friends and Allies* (Salisbury, 1983) o *Another Standard* (Sheffield, 1986), paralelas a *ImaginAction* (Boston, 1986). La emergencia del Laborismo de izquierdas de los años 80 también fue muy importante, como vertiente política que promovió a artistas locales y el trabajo comunitario. En fin, hay que mencionar a los grupos oprimidos, sin voz, de los 60 y 70 (colectivos de gays, lesbianas, jóvenes o gentes de color), que se transformaron en grupos militantes y organizados; así como el pensamiento feminista, las nuevas formas de arte y las tecnologías de los 90.

#### Retos y dificultades

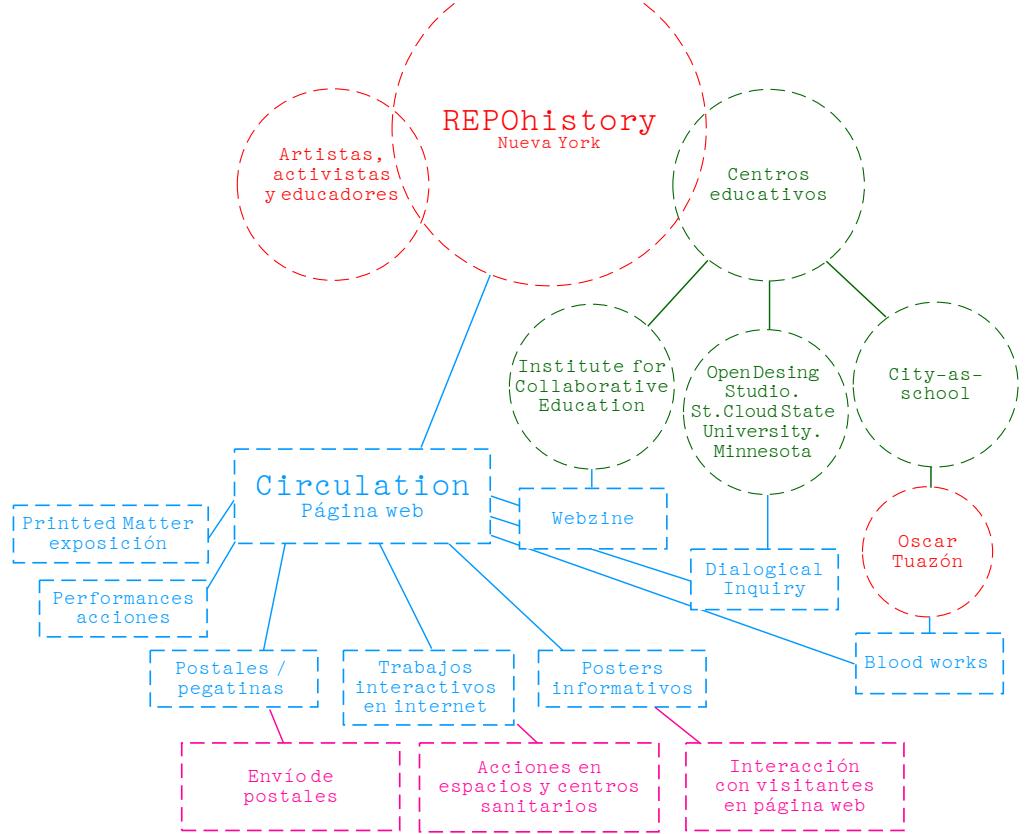
La mayor debilidad de esta práctica es la naturaleza insostenible del apoyo financiero e institucional al que es posible acceder. Es decir, la práctica está supeditada a la propia supervivencia del practicante, lo que le hace estar siempre en la cuerda floja, y con riesgo permanente de colapso. La financiación de los proyectos normalmente crece de forma paralela a éstos, lo que significa que raras veces se sabe con seguridad si se terminará lo que se ha empezado.

Lo más destacable del DCPP es el hecho de que se llevase a cabo, creciese y mejorase durante diez años continuados. Lo mejor sucede cuando todos estos factores (individuos, instituciones, ideas o conceptos) se juntan en un frente común de trabajo a largo plazo.



The people of Docklands have always had to find  
to make the best of appalling conditions-and to change them





- miembros o colaboradores del colectivo ● agentes sociales o comunitarios colaboradores en el proyecto
  - resultados del proyecto ● continuidad o extensión del proyecto a largo plazo
  - situación coyuntural o agente contra el que se reacciona o resiste ● áreas de trabajo y de investigación
- agentes sociales [ ] resultados — rol activo en el proyecto, colaborando en acciones o partes de trabajo  
 ☐ colectivos pertenecientes en parte a un agente o grupo o que colaboran específicamente

## REPOhistory

### Circulation

Nueva York, 1996-2000

[www.repohistory.org](http://www.repohistory.org)

### Circulation<sup>1</sup>

En el año 2000, el colectivo REPOhistory, que venía trabajando desde 1989, produjo su último proyecto público de mapas. Titulado *Circulación*, concebía la ciudad entera de Nueva York como un enorme organismo y espacio de exploración, para investigar un aspecto poco conocido de la anatomía urbana: la distribución diaria de la sangre humana, desde los donantes a los bancos de sangre, los hospitales y las clínicas. Esta cadena conforma eficazmente un sistema circulatorio invisible que se extiende por múltiples puntos, tanto local como globalmente. El proyecto investigaba la economía material de la sangre, que es tanto medio de salud como fuente para la transmisión de enfermedades, que contiene a veces significados raciales y/o racistas, y en la actualidad es un campo donde se desarrollan, prueban y refinan nuevas tecnologías comerciales y de control de gran alcance.

### REPOhistory

Fue un colectivo de artistas, educadores, académicos y activistas visuales de los *new media* radicado en la ciudad de Nueva York. Formado por un grupo estable de unos doce miembros, a los que se sumaron más de un centenar de colaboradores ocasionales, REPOhistory tenía como meta recuperar el conocimiento histórico olvidado o reprimido por medio de la representación de nuevos mapas de las narrativas invisibilizadas en localizaciones específicas, siempre relacionándolas con temáticas que solían pasar desapercibidas. El marco de trabajo se centraba en la intersección del espacio público y las historias ocultas, usando la cultura para apoyar el activismo político.

### Origen y desarrollo del proyecto

*Circulation* surgió del impacto que produjo el juicio de O. J. Simpson en Gregory Sholette durante 1995, especialmente al comprobar la importancia de las muestras de sangre como firmas de ADN. La sangre se reveló como un texto cargado de alto simbolismo, y emergió en el proyecto como una figura histórica o un espectro con el que era frecuente encontrarse en las historias de afro-americanos y euro-americanos. De ahí nació la propuesta de revisar la historia social de la sangre humana.

Desde un principio se orientó a los artistas colaboradores para que rastrearan la sangre a lo largo de dos ejes: uno material y el otro metafórico. El eje material seguiría la economía de la sangre humana como un recurso público y regulado, y como una industria global multimillonaria. Este área de trabajo trazó los recorridos urbanos que a través de Manhattan iban de los donantes a los centros de procesamiento, pasando por hospitales, clínicas y finalmente sus vertederos. El eje simbólico trató de explorar los significados múltiples y sociales de la sangre humana, incluyendo su estética, el folklore, la tecnología y la política.

Al grupo le llevó varios años la realización del proyecto: de 1996 a 2000.

1. Ficha compuesta a partir de las respuestas de Gregory Sholette, miembro de REPOhistory.

### Relación con el contexto y colaboradores

Como en todos los proyectos de REPOhistory, en este se incorporaron numerosos colaboradores a lo largo de todo el sistema de producción. Al final, participaron un grupo de alrededor de treinta artistas, activistas y profesores. El proyecto puso en circulación diversas imágenes impresas por espacios que atravesaban e iban más allá de la ciudad. Esta dispersión fue posible gracias a la producción de postales diseñadas por artistas, así como objetos pequeños como imanes y pegatinas distribuidas por correo y pegadas en vagones de metro, galerías o espacios de arte, incorporadas a los programas de intercambio de agujas y dispuestas en las infraestructuras locales de la salud. Como en todos los proyectos, se creó un mapa genérico que fue distribuido libremente, y que estaba localizable en muchas partes de la ciudad de Nueva York durante febrero y marzo de 2000. Se realizó una instalación en un escaparate de la librería Printed Matter del SoHo (Lower Manhattan). Y, finalmente, tuvieron lugar varias colaboraciones con escuelas de arte público, universidades e institutos alternativos (City as School, el Institute for Collaborative Education o la St. Cloud State University de Minnesota<sup>2</sup>).

El proyecto entero se recogía en una página web interactiva que daba cuenta de todos los procesos llevados a cabo, y que aún está activa<sup>3</sup>. Esta versión *on line* funcionó como un corazón digital, bombeando ideas e imágenes dentro y fuera: los espectadores se convertían en participantes activos subiendo o bajando archivos.

### Metodología y resultados

Cada participante del proyecto fue responsable del desarrollo de su propia contribución. Se les pidió a los artistas que produjeran una tarjeta con arreglo a unas pautas específicas para después imprimir mil ejemplares, que fueron distribuidos por medio del sistema postal. Se enviaron, así, paquetes de tarjetas, para que las personas que las recibían pudieran remitirlas a otros, aumentando la ratio de circulación del proyecto.

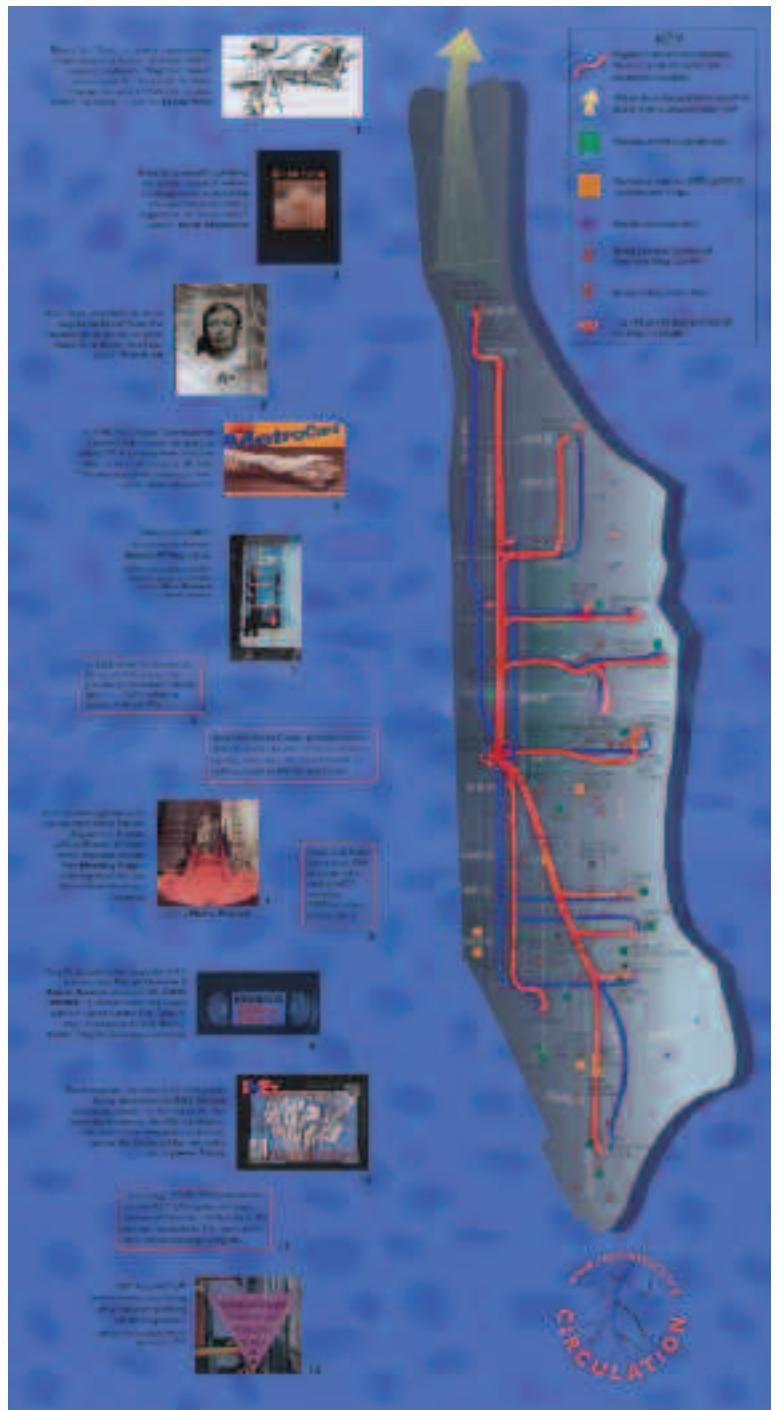
Los temas trabajados incluyeron el análisis de sangre y los procesos químicos sirviéndose de retratos de personas desde su identidad sanguínea, es decir, su grupo de sangre (Tom Klem); el problema de los contagios raciales mediante la representación de un corazón como un campo de batalla (Miguel Ángel Ruiz y Leela Ramotar); las relaciones subversivas del compendio de palabras que la gente usa para denominar a personas de origen interracial y de mezcla de sangres (Carola Burroughs); o el análisis de la historia social de la discriminación en el sistema de valoración de sangre (Jeni Sorkin). También se trataron temas como los conflictos con las farmacéuticas con representaciones de células de sangre por medio de imanes que se pusieron en las afueras de las instalaciones de investigación médica (Kevin Pyle); se hicieron esculturas en miniatura de productos secretamente distribuidos en farmacias, hospitales, clínicas y centros operativos de corporaciones (George Spencer); o una performance sobre el nacionalismo, la sangre y la seguridad social (Trebor Scholtz). Al mismo tiempo, se incorporaron proyectos educativos como parte integral del proyecto, y una instalación (en la librería Printed Matter) sobre los patrones de la sangre como motivos para decorar paredes (Lisa Hetch).

2. Se puede encontrar una descripción más detallada de estos proyectos en el texto de Javier Rodrigo, en el apartado segundo.

3. <http://www.rephistory.org>



Intervención en las calles de Nueva York con las postales producidas en el proyecto. 2000



Mapa diseñado por Janet Koenig, que muestra la gestión de la economía y circulación de la sangre en la isla de Manhattan (Nueva York), 2000.

#### Enlaces, redes y diseminaciones

La página web de *Circulation* todavía permanece en línea gracias al apoyo de la Fales Library de la Universidad de Nueva York. Allí están archivados los documentos del grupo. REPOhistory tuvo influencia en otro tipo de proyectos como las instalaciones de carteles de guerrilla en Pittsburg, Pennsylvania, por la Howling Mob Society, que rememoran la gran huelga de ferrocarriles de 1877<sup>4</sup>; o el *Black Panther History Marker* en Oakland California, realizado por el Center for Tactical Magic en colaboración con el artista Jeremy Deller y el activista David Hilliard<sup>5</sup>.

#### Referencias y aprendizaje

REPOhistory siempre estuvo influido por diversas fuentes artísticas y académicas, que incluyen los escritos de Walter Benjamin, Edward Galeano, Michael Wallace (autor de *Gotham, una historia de Nueva York*), Howard Zinn y Guy Debord; los trabajos artísticos de Hans Haacke, Suzanne Lacy, Dennis Adams, Ilona Granit, Political Art and Documentation /Distribution, Group Material, Guerrilla Girls y Gran Fury; y el activismo político y comunitario de grupos como Act Up, the New York Lawyers for the Public Interest, the Puerto-Rican Defence and Education Fund, y City As School (uno de los institutos alternativos con los que se colaboró en *Circulation*).

#### Retos y dificultades

El grupo REPOhistory acabó como organización en 2000, precisamente después de terminar *Circulation*. La dispersión del grupo fue compleja: varios miembros clave se mudaron fuera de la ciudad, otros continuaron con sus vidas canalizadas hacia nuevos territorios y algunos pensaron que el cometido de REPOhistory ya no era tan útil como en sus inicios. Retrospectivamente, desempeñaron un interesante papel social durante once años, en un momento en que la ciudad de Nueva York pasaba por un proceso intensivo de gentrificación y de refuerzo policial bajo el gobierno del alcalde Rudolph Giuliani y su campaña “de calidad de vida”. REPOhistory mantuvo viva una memoria diferente de la ciudad apenas por un momento, antes de que fuera borrada totalmente por el auge neoliberal desenfrenado de las propiedades inmobiliarias.

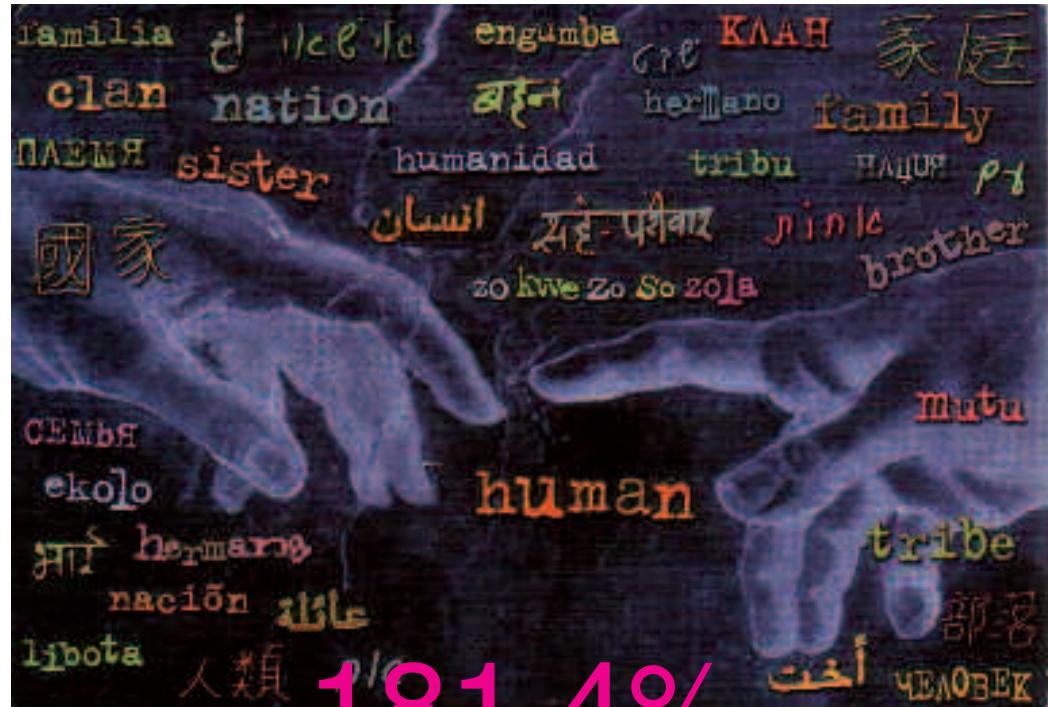
Los proyectos de REPOhistory -todos temporales por naturaleza- intentaron invocar el pasado como medio para agitar e inquietar el presente. Pensaban la historia como una herramienta para el activismo, es decir como un medio para hacer pensar a la gente por qué las cosas son como son a día de hoy y cómo podrían ser diferentes. Todos sus proyectos tenían un importante componente educativo. Los carteles y señales de calle y las instalaciones que hicieron eran muy pedagógicos, incluso didácticos. Programaron actividades en las aulas con estudiantes de institutos públicos de secundaria cercanos. REPOhistory quiso siempre expandirse e incluir a gente más joven.

4. <http://howlingmobsociety.org/>

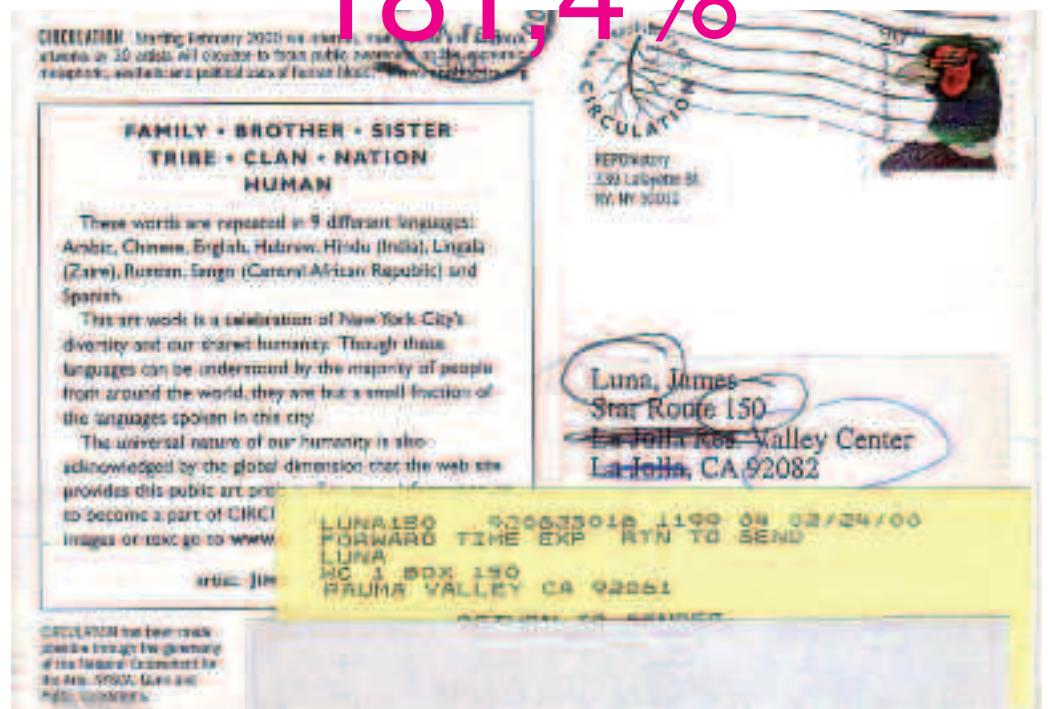
5. <http://www.tacticalmagic.org/CTM/project%20pages/BPP.htm>



Instalación y difusión del evento en la librería independiente Printed Matter. Nueva York. 2000.



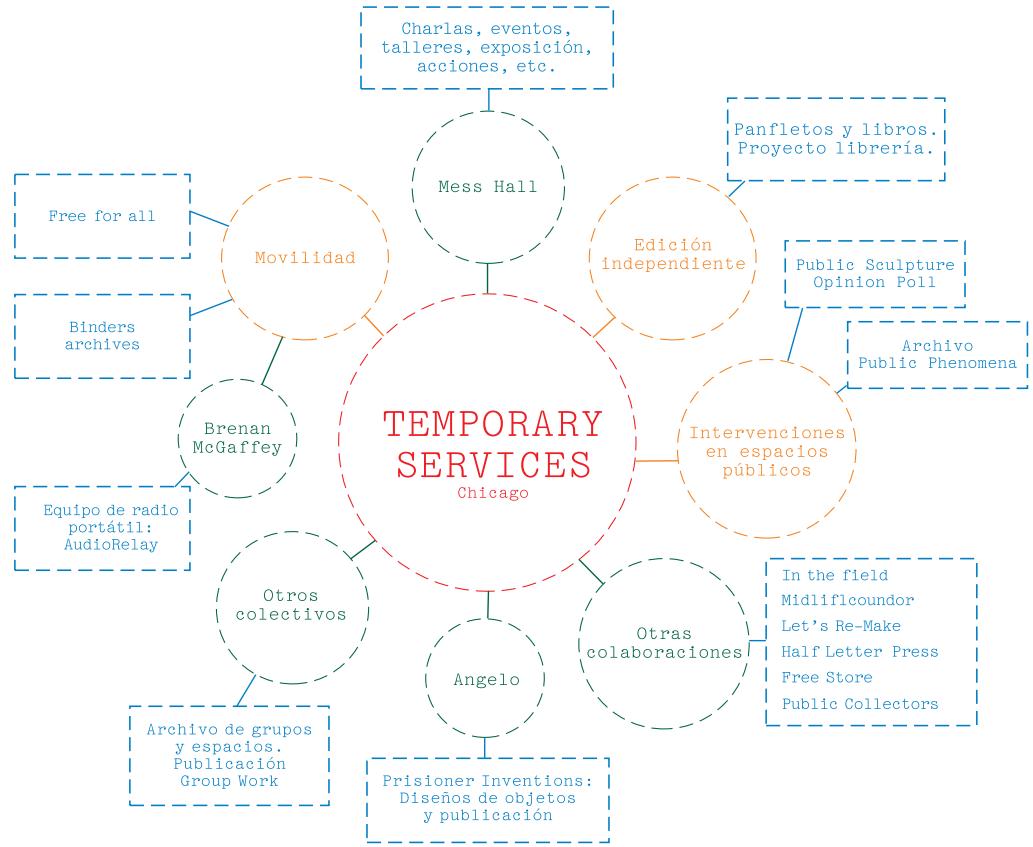
181,4%



Postal distribuida por correo diseñada por Jim Constanzo.

REPOhistory





## Temporary Services

*Audio Relay y otros proyectos*

Chicago, 1998-actualidad

[www.temporaryservices.org](http://www.temporaryservices.org)

### Audio Relay

*Audio Relay* (en sus dos versiones de 2003 y 2005) es un dispositivo de radio móvil, alimentado por energía solar y provisto de un archivo de audio, que detecta frecuencias libres o débiles en la ubicación donde se instala. De este modo evidencia los numerosos vacíos del espectro radio-eléctrico o frecuencias con ocupaciones muy bajas, que pueden ser usadas fácilmente por períodos de tiempo cortos para programar contenidos que no encuentran lugar en las emisoras de radio comerciales. *Audio Relay* representa un intento de resistir al sistema de distribución de las frecuencias de radio controlado por las grandes compañías de comunicación.

### Temporary Services

Temporary Services es un colectivo dedicado a la promoción de prácticas culturales y artísticas alternativas integrado por Brett Bloom, Salem Collo-Julin y Marc Fischer. Fue formado en el año 1998 en Chicago y desde su inicio ha experimentado cambios diversos tanto por lo que respecta a su formación como a su estructura. Para Temporary Services la distinción entre prácticas artísticas y otras actividades humanas creativas es irrelevante, de modo que su trabajo se despliega de manera variable, según las circunstancias, entre el activismo cultural y la producción artística.

### Origen y desarrollo del proyecto

Temporary Services comenzó como espacio expositivo experimental en un barrio obrero de Chicago. Su nombre refleja una concepción del arte como servicio y una clara atención al contexto social del mismo. La decisión del colectivo de colgar un rótulo en la ventana del local con el nombre “Temporary Services” posibilitó la creación de una red de trabajo con diversos negocios de la misma calle (restaurantes económicos, almacenes de prestamistas, servicios de cambio de moneda, agencias de empleo temporal, etc.), ya que no eran inmediatamente reconocibles como espacio de arte. Se trataba de evitar en la medida de lo posible el rol estereotipado que podían haber desempeñado como artistas en el proceso de gentrificación del barrio. El interés de Temporary Services no era el de situarse dentro del sistema comercial del arte, gestionando una galería o produciendo piezas para su venta directa, sino abrirse a nuevas posibilidades creativas de relación con su entorno.

En cuanto al proyecto de *Audio Relay*, gran parte del conocimiento sobre lo que este dispositivo de radio era capaz de hacer fue resultado de una investigación que Temporary Services llevó a cabo sobre las diversas actividades móviles de las personas. Parte de esta investigación se puede encontrar en los *Mobile Structures Resources Archives* (*Archivos de recursos sobre estructuras móviles*), en la página web de Temporary Services: [http://www.temporaryservices.org/mobile\\_struct\\_rsrce.html](http://www.temporaryservices.org/mobile_struct_rsrce.html)

● miembros o colaboradores del colectivo ● agentes sociales o comunitarios colaboradores en el proyecto

● resultados del proyecto ● continuidad o extensión del proyecto a largo plazo

● situación coyuntural o agente contra el que se reacciona o resiste ● áreas de trabajo y de investigación

□ agentes sociales [ ] resultados — rol activo en el proyecto, colaborando en acciones o partes de trabajo

□ colectivos pertenecientes en parte a un agente o grupo o que colaboran específicamente

## Relación con el contexto y colaboradores

Audio Relay es un proyecto de Temporary Services en colaboración con Brennan McGaffey. Todos ellos trabajaban ya de manera independiente haciendo radio pirata: los primeros emitiendo en directo, y el segundo con proyectos experimentales. Al conocerse se plantearon la posibilidad de diseñar y construir conjuntamente Audio Relay. También invitaron a otras personas a que incorporaran archivos de audio y sonido y a que planeasen su itinerancia.

## Metodologías y resultados

Temporary Services ponen a prueba sus ideas llevándolas a la práctica directamente, sin esperar invitaciones o permisos de terceros. Para ello crean nuevas infraestructuras o las toman prestadas cuando es necesario. En este sentido, Temporary Services se inspiran en el trabajo de otros que, igual de frustrados por los sistemas heredados, crearon sus propias plataformas y métodos para hacer público su trabajo. Llevar la experiencia artística –problematizándola críticamente– a lugares cotidianos se ha convertido en un objetivo para el grupo, que intenta transformar el arte como experiencia privilegiada en un hábito integrado en nuestros modos de vivir. Temporary Services se mueve dentro y fuera de los espacios del arte, con un pie en el trabajo sobre el terreno y otro en la institución, ya que entienden que dicha relación es la más saludable. Sus miembros, además, bien en grupo bien individualmente, establecen colaboraciones con otros colectivos, aun a riesgo de desestabilizar el modo en que la gente entiende la naturaleza del proyecto.

El trabajo de Temporary Services se basa en tres principios:

### 1) Contra la competición

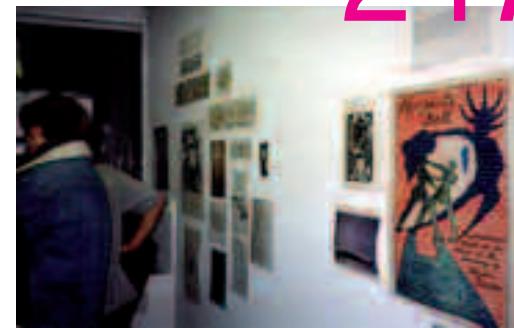
Frente al privilegio que el mundo del arte otorga a la búsqueda del beneficio propio y la competición (por las becas, por los espacios expositivos, por la propiedad de las ideas, por las obras, por las plazas en las instituciones educativas...), Temporary Services intenta crear y participar en relaciones éticas no competitivas y mutuamente beneficiosas. Se trata de lograr la participación de profesionales y no profesionales en proyectos que no podrían desarrollarse sin la aportación de todos, desarrollando experiencias estéticas que se sustenten en la confianza y la experimentación.

### 2) A favor del trabajo en grupo y el trabajo con otros

El trabajo en grupo permite aprovechar las experiencias individuales en la realización de proyectos colectivos, sin que ello suponga renunciar a los propios intereses y opiniones. Los miembros de Temporary Services trabajan y escriben juntos, pero también realizan actividades independientes fuera del grupo que luego pueden revertir en el colectivo. Fruto de esta voluntad de colaborar con otros fue, por ejemplo, su participación en la creación de Mess Hall, también en Chicago: un centro cultural alternativo cuyo objetivo es promover el diálogo entre diversos grupos de intelectuales y de productores que raramente se relacionan entre sí, con la esperanza de que puedan emerger prácticas, ideas y formas de resistencia interesantes en este tipo de espacios.

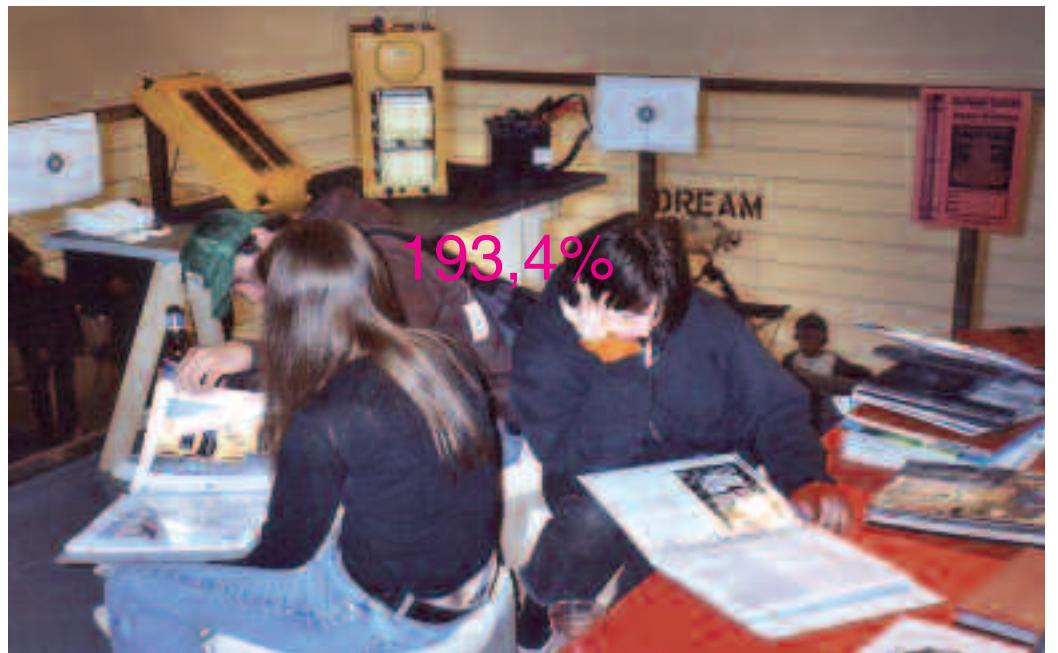
Con ello buscan establecer formas alternativas de intercambio y fomentar una cultura basada en la generosidad.

### 3) Construcción de herramientas o infraestructuras estables con las que ayudar a grupos o proyectos similares



Diversas acciones temporales en el espacio de trabajo de Temporary Services (Chicago).

Taller sobre edición llevado a cabo en Mess Hall (Chicago), 2003.



El archivo móvil de carpetas *Binders Archive*, dispuesto como una librería efímera de producción cultura independiente en el espacio público, dentro de la programación del Autonomous Cultural Center de Weimar, 2003.

Muestra de dispositivos móviles de Temporary Services: los archivos para consulta y el *Audio Relay* (al fondo de la imagen), en Southern Exposure (San Francisco), 2003.

Temporary Services intenta ofrecer herramientas a otros colectivos que no han tenido las mismas posibilidades para comunicarse, que no se adaptan a las pautas sociales convencionales o que se encuentran en situación de marginación. El tipo de trabajo que lleva a cabo el grupo raramente genera objetos vendibles, y cuando lo hace los resultados son difíciles de distribuir. Por ello, Temporary Services creó una editora y distribuidora on line llamada *Half Letter Press*, con la que hacen circular el trabajo del grupo y visibilizan y distribuyen el de algunos colegas o colectivos en los que están interesados.

#### **Enlaces, redes y diseminaciones**

*Audio Relay* está concebido para ser flexible y móvil y para adaptarse a una diversidad de situaciones. Está disponible en préstamo para quien lo solicite, lo que convierte a sus usuarios en productores activos de micro-radio. Durante dos años, Radio Chiguiro, un pequeño grupo de artistas de Lafayette (Indiana), utilizó *Audio Relay* de manera regular para construir una radio comunitaria que difundiese sus programas en directo a varios puntos de la ciudad, con emisiones relacionadas con su música y otras producciones artísticas.

#### **Aprendizajes y referencias**

En términos generales, el grupo habla de Axe Street Arena, Boing Boing, Can Masdeu, The Diggers, The Empty Vessel Project, The Ex, The Farm, Fort Thunder, Free Radio Berkeley, Funkadelic/Parliament, General Idea, Group Material, The Experimental Station, The Jane Network, The Landless Movement of Brazil (MST), The Mad Housers, MOVE, HaHa, N55, PAD/D, The Resource Center (Chicago), los Situacionistas, Solvognen, Sonic Youth, The Steelyard, The Weathermen, Up against the wall motherfucker, The Whole Earth Catalog, WHW, Wochenklausur, Women on Waves, Zapatistas. Y en relación con *Audio Relay*, de Brennan McGaffey (<http://www.intermodseries.org>), Radio Chiguiro (<http://chiguiro.org>) y la exposición *Beyond Green* (Anne Leonard, 2005).

#### **Retos y dificultades**

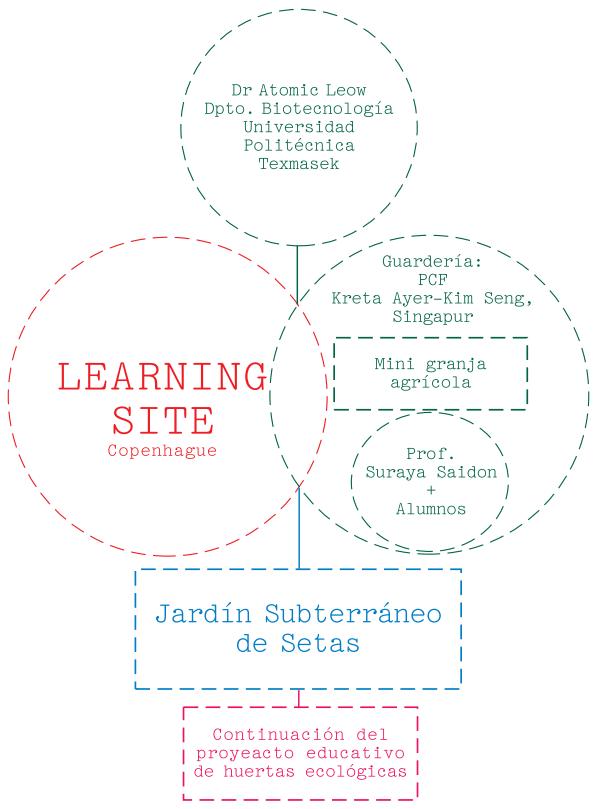
*Audio Relay* requirió de Temporary Services un trabajo de programación de emisiones de radio que no pudieron realizarse en toda su amplitud. Puede que sea su parte más débil. No obstante, su uso por parte de Radio Chiguiro fue probablemente la expansión más exitosa del proyecto hasta el momento. En la actualidad, Temporary Services está integrando *Audio Relay* en estructuras más amplias donde puedan experimentar con nuevas activaciones del dispositivo.

Por otra parte, Temporary Services, como grupo independiente, quieren continuar el tipo de prácticas que han llevado a cabo hasta el momento, por el impacto que tiene en ellos mismos y en sus colaboradores. Pero en ello radica precisamente una de sus principales dificultades, ya que según el colectivo es muy difícil mantener este tipo de práctica anti-autoritaria en los EE.UU. En general, el mayor reto sería asegurar espacios para prácticas como las de Temporary Services, lo cual conlleva todavía más trabajo para lograr que arraiguen las infraestructuras de apoyo a los proyectos, y también para atraer a más gente hacia este tipo de prácticas.



Temporary Services





## Learning Site

*Jardines subterráneos de setas*  
Singapur, 2006  
[www.learningsite.info](http://www.learningsite.info)

### *Jardines subterráneos de setas*

Surgido en el contexto de la Bienal de Singapur de 2006, *Jardines subterráneos de setas* asumía uno de los objetivos generales de Learning Site como colectivo: analizar cómo unos sistemas pueden estar conectados con otros, y qué sucede cuando se transfiere el conocimiento de un lugar a otro. *Jardines subterráneos de setas* consistía en el desarrollo, en colaboración con una guardería de Singapur, de un jardín subterráneo para plantar setas que pudiera convertirse en una extensión de su programa de aprendizaje práctico interactivo (*hands on education*)<sup>1</sup>.

### Learning Site

Learnig Site, cuyos miembros principales son Cecilia Wendt y Rikke Luther, no se definen de manera concreta, sino que prefieren mantener una incertidumbre que consideran parte integrante de la naturaleza del colectivo. Su práctica habitual se basa en el establecimiento de intercambios variados con personas, centrándose en las condiciones locales de producción y circulación del arte (previo examen crítico de los recursos materiales y economías viables en cada situación específica). Determinadas situaciones pueden, además, requerir un análisis crítico de los factores económicos y ambientales, pero también de los derechos laborales, de propiedad o de producción y distribución de conocimiento, factores que Learning Site abordan desde diferentes aproximaciones críticas.

### Origen y desarrollo del proyecto

El proyecto se inicia a partir de la invitación a Learning Site para participar en la Bienal de arte de Singapur, donde se les ofreció un espacio de intervención en el que había un gran número de viviendas protegidas (en Singapur el 86% de la vivienda es pública, pero está controlada por constructoras privadas que la venden y gestionan).

El grupo consideraba que estas condiciones no eran muy favorables para su forma de trabajo, pero en la primera visita al lugar conocieron a Suraya Saidon, directora de una guardería de la zona, y visitaron una pequeña granja que había construido para llevar a cabo proyectos pedagógicos con los niños. Estas instalaciones interesaron al grupo, debido a su ubicación entre el complejo de viviendas públicas y la calle. Learning Site también se interesó por el estado del terreno, que la gente local denominaba “terreno para una posible recuperación futura” (Possible Future Reclamation Land).

Para definir el proyecto, llevaron a cabo una investigación sobre la agricultura en el contexto local y los cultivos urbanos, y descubrieron que, en la ciudad-estado de Singapur, entre el 70 y el 73 por ciento de los alimentos consumidos se cultivaban localmente. Sin embargo, ese porcentaje había descendido hasta un 3% en 2006. Al mismo tiempo, las autoridades habían producido más terrenos al nivelar las montañas usando

1. *Hands-on education* se refiere a la educación basada en la experiencia práctica en la que el estudiante puede ver, tocar, interactuar, manipular, etc.

- miembros o colaboradores del colectivo
- agentes sociales o comunitarios colaboradores en el proyecto
- resultados del proyecto
- continuidad o extensión del proyecto a largo plazo
- situación coyuntural o agente contra el que se reacciona o resiste
- áreas de trabajo y de investigación

- agentes sociales [ ] resultados — rol activo en el proyecto, colaborando en acciones o partes de trabajo
- colectivos pertenecientes en parte a un agente o grupo o que colaboran específicamente

materiales importados, lo cual originó un crecimiento de un 20% en el tamaño de la isla, que ha corrido paralelo a un intenso proceso de industrialización. Después del intercambio con los agentes implicados y la investigación, que les permitió elaborar un marco informativo para el proyecto, propusieron conjuntamente el jardín subterráneo de setas.

El plan original era excavar por debajo de la granja y construir habitáculos para los jardines, pero no recibieron el apoyo esperado de los organizadores de la Bienal. Debido al poco tiempo disponible, recurrieron a un plan alternativo (siempre suelen tener un plan B), consistente en construir una maqueta a escala real del jardín, lo cual les permitió terminar el proyecto. La construcción del jardín que se mostró en la guardería se realizó con cartones, velcro y cinta de embalar, y se diseñó de tal manera que pudiera resistir un uso subterráneo. Aunque quisieron construir el jardín a partir de materiales reciclados, tal como habían hecho en otros trabajos, finalmente les fue imposible y la guardería tuvo que encargar la realización a una fábrica. Durante la exposición, el modelo tuvo un doble uso: como parte de la Bienal y como material para las clases de la guardería, que se ocupó de su mantenimiento y de la recolección de las setas. A los estudiantes se les enseñó cómo plantar, cuidar y cosechar las setas (aunque no produjeron el compost).

#### Relación con el contexto y colaboradores

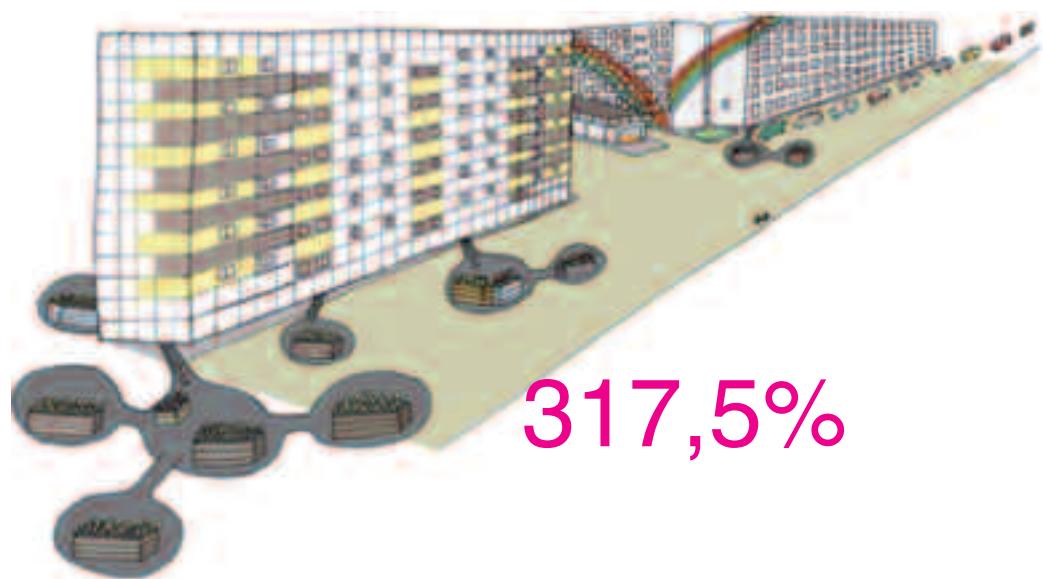
El proyecto formaba parte de un continuo intercambio de conversaciones con Suraya Saidon, directora del PCF Kreta Ayer-Kim Seng (la guardería), el Dr. Atomic Leow del departamento de Biotecnología de la Temasek Polytechnic, Learningsite y otras personas, que se inició en marzo de 2006. En noviembre de 2005, Suraya Saidon había comenzado su granjita cerca de la escuela, en un espacio público fuera de la guardería, formando parte de su programa educativo. El Dr. Atomic Leow aportó sus conocimientos sobre los hongos en general, y aconsejó sobre qué especies debían plantarse en el jardín.

#### Metodología y resultados

El trabajo pedagógico del PCF se basa en experiencias interactivas y prácticas (*hands-on experience*). Por ejemplo, la mini-granja se usa para que los niños puedan comprender y experimentar las actividades relacionadas con la labranza y el cultivo, en especial por lo que respecta a su dimensión social. Las perspectivas pedagógicas de la guardería son próximas a las propuestas de John Dewey: el aprendizaje es concebido como investigación crítica en oposición a los métodos autoritarios de enseñanza, y donde el error forma parte del proceso.

Por su parte, Learning Site critica por limitadas las visiones que instrumentalizan el aprendizaje como algo que se procesa. Se refiere a su propio trabajo como un acto de aprendizaje, sin una idea previa de cuál va a ser el resultado y sin intentar definirlo de antemano. Consideran, no obstante, que el aprendizaje está siempre situado en contextos particulares y que la situación es parte integrante del mismo. A su vez, las situaciones están siempre sujetas a relaciones de poder, regulaciones e ideologías y, por tanto, el aprendizaje siempre está atravesado por estos factores.

Este posicionamiento determina el *modus operandi* de Learnig Site, que consiste en desplazarse a un lugar concreto y permanecer un tiempo allí mientras entablan relación



317,5%



Dibujo del proyecto *Connecting Systems* describiendo el diseño de huertos urbanos subterráneos de setas.

Imagen cenital de la *Mini-granja* agrícola de la guardería Kreta Ayer-Kim Seng, Singapur, 2005.



Espacio de experimentación pedagógica donde se llevó a cabo el proyecto con los *Learning Posters* al fondo.

Construcción de un huerto de setas a base de una estructura poliédrica de cartón.

con diversos agentes e investigan de maneras tanto formales como informales. Su objetivo principal es que el trabajo llevado a cabo haga referencia directa a ese lugar en particular. Desarrollan entonces proyectos específicos que luego comunican a otras personas mediante descripciones y ordenaciones lo más claras posible. Para ello, se basan en lenguajes cotidianos a la hora de describir las situaciones y estructuras en las que operan, que se materializan también en forma de mapas o “guías de montaje”. Para la distribución y redistribución usan pósteres, su sitio web, libros, exposiciones, etc.

#### **Enlaces, redes y diseminaciones**

Aunque el proyecto estaba diseñado inicialmente para la Bienal, al cabo de unos meses se enviaron algunas partes del jardín a la Universidad Tecnológica de Nanyang, y otras fueron a la planta de reciclaje local. Suraya Saidon recibió la visita del Ministerio de Educación, que aprovechó institucionalmente sus experimentos pedagógicos de la granja y el jardín subterráneo, lo cual le abrió nuevas oportunidades para continuar sus proyectos. También se incluyó una muestra del trabajo en el *Learning-book 002*, que se puede encontrar en librerías especializadas o descargar de la web de Learning Site.

#### **Aprendizajes y referencias**

De manera algo irónica, Learning Site enumeran una serie de influencias y fuentes de aprendizaje muy variada: el sol, las diferentes constituciones nacionales, la historia de la pintura de paisaje, la producción de materiales que no se utilizan, Sylvia Plath, la producción agrícola del Reino de Dinamarca, los cambios políticos después de la guerra fría y la continua privatización de los recursos públicos.

#### **Retos y dificultades**

En el caso del proyecto del jardín de setas, el mayor obstáculo lo supusieron los directores y administradores de la Bienal, que provocaron que en cierto modo no pudieran llevar a cabo su proyecto, al menos tal y como se planteó inicialmente.



Group Work

Concrete Details

Learning Site



## AREA (Art/Research/Education/Activism)

AREA Chicago

Chicago, 2005-actualmente

[www.areachicago.org](http://www.areachicago.org)

### AREA Chicago<sup>1</sup>

Fundada en 2005, AREA Chicago comprende tanto una revista como una serie de acciones y eventos. Ambas responden a una doble misión: la investigación en el campo del arte, la educación y las prácticas activistas dentro de la ciudad de Chicago, y la producción y fortalecimiento de redes de trabajo entre profesionales y activistas de base. AREA Chicago recoge y comparte informaciones e historias sobre movimientos sociales y organizaciones políticas y culturales locales. En sus cuatro años de vida, AREA Chicago ha publicado nueve números de la revista y organizado más de cincuenta eventos públicos. AREA (Art /Research/Education/ Activism [Arte/ Investigación,/Educación/Activismo]) se compone actualmente de un consejo editorial de treinta miembros. Hay además cuatro personas trabajando a tiempo parcial (Daniel Tucker, Rebecca Zorach, Rachel Wallis y Jerome Grand). A lo largo de su existencia han contado con más de trescientos colaboradores diferentes en la publicación, y un centenar más en sus diferentes presentaciones y eventos públicos en la ciudad.

### Origen y desarrollo

AREA comenzó su andadura en la primavera de 2005, cuando un grupo de gente se reunió para hablar sobre un posible proyecto editorial que sirviera al trabajo de las comunidades con las que interactuaban recíprocamente. La reunión se produjo en las oficinas de la organización de *youth media*<sup>2</sup> Video Machete, en la zona noroeste de Chicago. Asistieron distintas personas a título individual, pero también una gama muy variada de organizaciones activistas y culturales de Chicago: Video Machete, Street Level Youth Media, Pilot TV, Temporary Services, Mess Hall, Journal of Ordinary Thought, HaHa y Chicago Drag Kings.<sup>3</sup>

Así se establecieron algunos parámetros conceptuales básicos: AREA Chicago sería local porque Chicago necesitaba algo local; intentaría presentar escritos destinados a lectores de distintos niveles de alfabetización en un mismo conjunto de páginas; trataría sobre prácticas diversas (que reflejaran lo que la gente realmente hacía); y utilizaría sus medios para examinar conceptos políticos y culturales complejos.

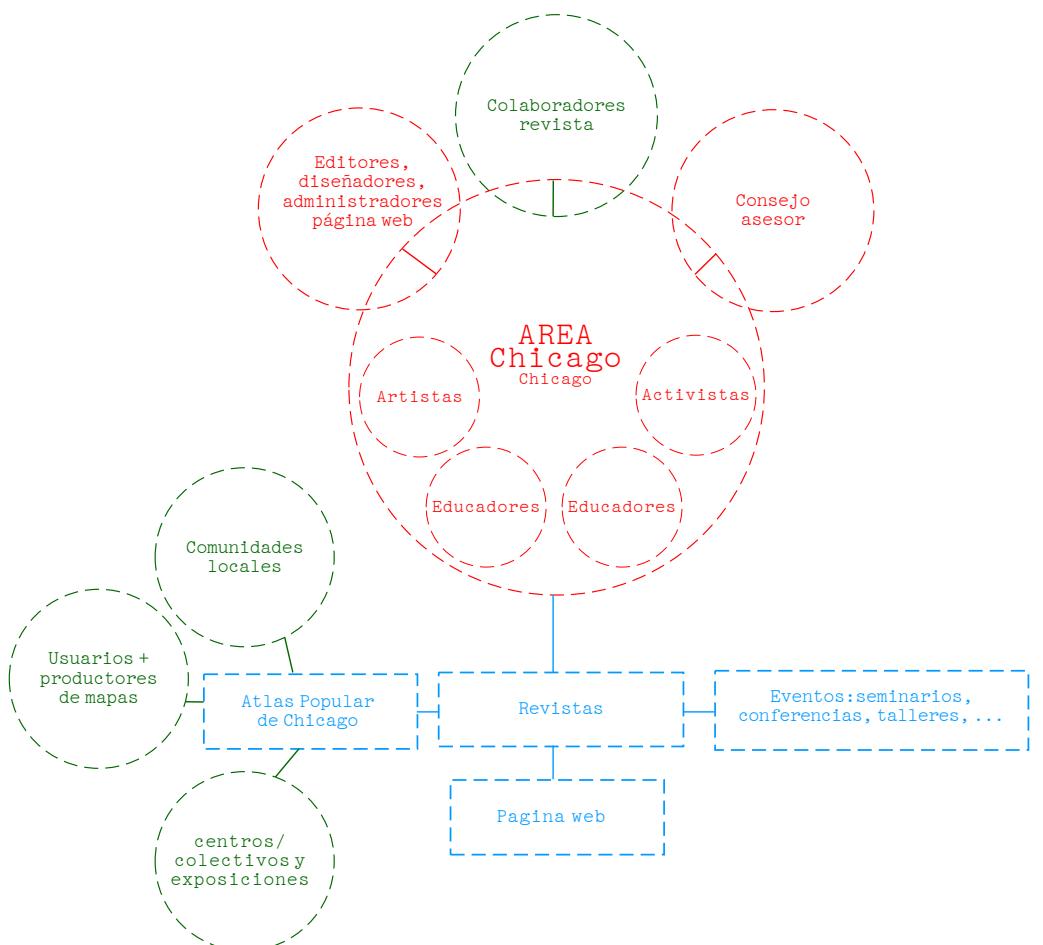
### Relación con el contexto y colaboradores

En mayo de 2005 se hizo una llamada pública a colaborar y participar en la primera publicación de AREA Chicago. Una acción de mapeado de Chicago fue llevada a cabo ese ve-

1. Estas respuestas fueron desarrolladas por Daniel Tucker, fundador y uno de los editores de AREA Chicago, con la ayuda de Rebecca Zorach (editora permanente). Las opiniones dadas no tienen porque representar la opinión de todos los colaboradores de este proyecto (editores invitados, nuestro consejo asesor –formado por 25 personas- y nuestros más de 200 contribuidores).

2. Como *youth media* se entiende el conjunto de producciones audiovisuales basadas en los medios de comunicación o en las tecnologías de la información y de la comunicación (TIC) realizadas por jóvenes. Por extensión también designa a las entidades o grupos dedicados a este tipo de actividades.

3. Muchos de estos grupos estaban ya relacionados entre sí gracias a su participación en acontecimientos públicos y acciones culturales. Véase al respecto *Trashing the Neoliberal City: Autonomous Cultural Practices in Chicago from 2000-2005*, <http://www.learningsite.info/trashing003.html>



● miembros o colaboradores del colectivo ● agentes sociales o comunitarios colaboradores en el proyecto

● resultados del proyecto ● continuidad o extensión del proyecto a largo plazo

● situación coyuntural o agente contra el que se reacciona o resiste ● áreas de trabajo y de investigación

□ agentes sociales [ ] resultados — rol activo en el proyecto, colaborando en acciones o partes de trabajo

□ colectivos pertenecientes en parte a un agente o grupo o que colaboran específicamente

rano en Mess Hall (un espacio cultural independiente en el borde norte de la ciudad), antes de que saliera el primer número de la revista. Fue una acción para la gente, que expresó su interés en contribuir al proyecto. En parte se trató de una sesión informativa sobre *AREA Chicago*, a la vez que un taller participativo: se invitó a la gente a que escribiera conjuntamente en un mapa enorme de la ciudad sitios actuales e históricos de “lucha” y “autonomía”. También se les animaba a marcar en el mapa “lugares comunitarios” donde *AREA Chicago* se pudiera distribuir.

La acción puso énfasis en mirar la ciudad en su totalidad, su geografía, usando mapas como herramientas para ilustrar eventos, historias e incluso análisis. También reflejó los esfuerzos por parte de la revista para conectar gentes e ideas alejadas del centro de la ciudad, es decir, de fuera de su círculo cultural, político e ideológico hegemónico. Aquel trabajo se continuó en la colección de mapas de Chicago del proyecto *Notes for a People's Atlas of Chicago* (*Notas para un atlas popular de Chicago*). Cuando el segundo número de *AREA Chicago* salía a la luz, el proyecto comenzó a articular más profundamente el concepto de trabajo en red y de construcción de comunidad a través de la revista.

#### Metodología y resultados

Básicamente, AREA intenta que se den las siguientes relaciones: entre un proyecto local y otros proyectos, por medio de sus páginas; entre personas, en sus actividades públicas; y entre los proyectos que aparecen en la revista y los proyectos internacionales similares que contactan con ellos por Internet. Su método de investigación se ha desarrollado gradualmente: documentando los movimientos sociales, culturales y políticos que trabajan hoy en Chicago o lo han hecho en su historia reciente, formulando preguntas clave que les ayudan a desarrollar una teoría de la ciudad y articulando el lugar en el que quieren estar.

Tras preguntarse cuáles son las cuestiones urgentes o los desafíos de la ciudad, y qué está haciendo o no la gente al respecto, identifican una serie de cuestiones. A continuación hacen circular una convocatoria de participación entre las redes locales asociadas a la cultura, la investigación, la educación y el activismo, solicitándoles su opinión sobre esas cuestiones. Las respuestas son posteriormente editadas, maquetadas e impresas, y luego devueltas a las mismas redes de donde proceden, para producir comentarios críticos que retroalimenten el debate abierto y permitan dar forma a la publicación final y los eventos públicos asociados a cada número. Estos eventos forman parte del planeamiento de un número o pueden ayudar a establecer los temas de ediciones futuras.

#### Enlaces, redes y diseminaciones

*AREA Chicago* circula por dos vías principales: la distribución local en centros relacionados con los temas de la revista (lo que ayuda a involucrar a los ciudadanos de Chicago más interesados en las cuestiones tratadas) y el espacio web ([www.areachicago.org](http://www.areachicago.org)), que además de alcanzar una difusión mayor preserva los contenidos publicados más allá de que se agote la edición en papel.

El esfuerzo puesto en la distribución y la búsqueda de colaboradores que contribuyan en los números temáticos les permite desarrollar una red funcional para la difusión y discusión de sus eventos y publicaciones, y para la promoción de otros eventos políticos



Varios números de la revista *AREA Chicago*.

Evento organizado por AREA en el Jane Addams Hull House Museum de Chicago para la distribución del cuarto número de la revista *No Justice, No Peace*.

y culturales de la ciudad, que recogen en un boletín de noticias digital mensual: *Another Chicago* (*La otra Chicago*).

#### Referencias y aprendizajes

De Chicago: The Baffler Magazine, Contra Tiempo, ChicagoIndymedia, Chicago Reporter, Chicago Seed, Heartland Journal, In These Times, Journal of Ordinary Thought, Charles H Kerr Publishing, Lawndale News, Lumpen, New Art Examiner, Nitty Gritty News, Plattypus, Prickly Paradigm Press, Residents' Journal/We The People Media, Say What/Young Chicago Authors, Skeleton News, View From The Ground, Whitewalls.

Del resto: Colectivo Situaciones (Buenos Aires), Derive (Viena), *Ephemera* (online), Green Pepper (Amsterdam), Indypendent (Nueva York), Indypendent Reader (Baltimore), *Journal of Aesthetics and Protest* (Los Ángeles), Left Turn (US), LiP (San Francisco), Mute (England), Next American City (US), Republic Art/Transform (Pan-Europe), Re-thinking Schools (US), Spacing (Toronto), *U-Tangente.org* (online), What, How and For Whom?, What Is To Be Done (San Petersburgo).

Su trabajo está influenciado e inspirado básicamente por los proyectos que eligen documentar en sus páginas, trabajos que intentan articular, perfeccionar y posibilitar una Chicago más habitable.

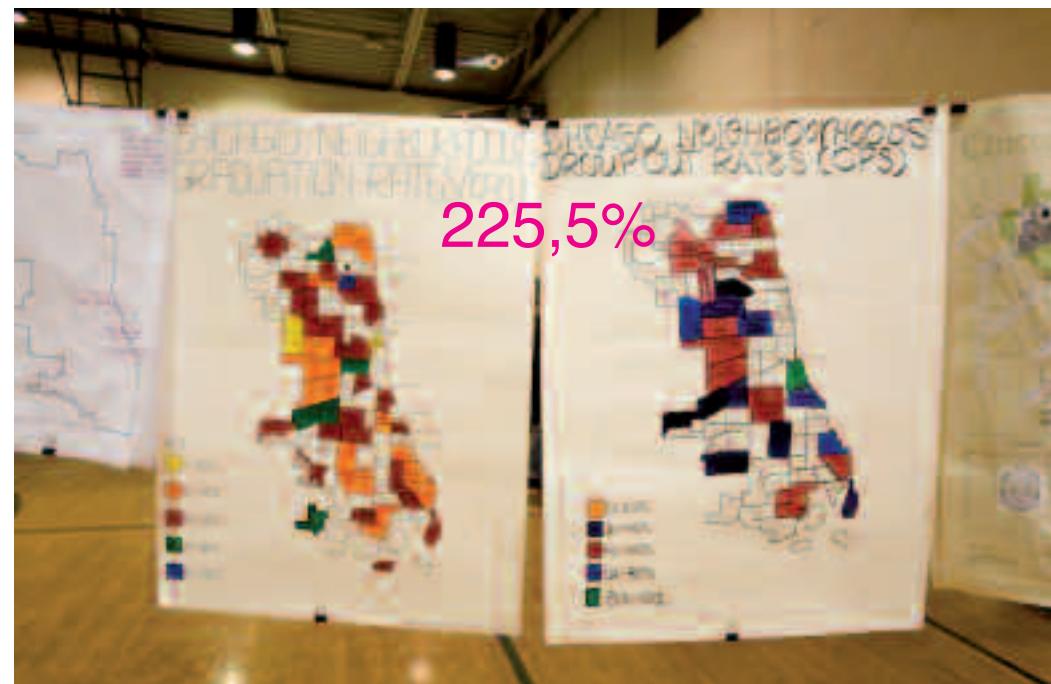
#### Retos y dificultades

En conversaciones recientes con su comité asesor (enero de 2009), al discutir sobre los pilares que deberían sustentar el futuro de AREA, se listaron los elementos del proyecto estimados eficientes:

- Aprendizaje continuo para los movimientos de izquierda.
- Escritura de la historia.
- Relación de las prácticas a través de temas de gran amplitud.
- Sentido del lugar, validación de lo que sucede en Chicago.
- Apertura de relaciones entre diferentes perspectivas políticas y bagajes culturales.
- Colaboración con grupos muy diversos de gente.
- Solidaridad con movimientos marginales o gente nueva en la ciudad.
- Creación de una base común para historias muy dispares.
- Canalización y difusión regular y rigurosa del trabajo de activistas y otros colectivos.
- Trabajo con diversas categorías de pensamientos como un todo.
- Ayuda a los participantes para desarrollar habilidades específicas.
- Implicación directa entre los colaboradores y la comunidad.

Por otra parte, hay algunos aspectos sobre los que AREA se ha preguntado y que creen que han de considerar.

-La línea editorial de las revistas ha sido principalmente pluralista, aprobando pensamientos divergentes y a veces contradictorios. A menudo estas contradicciones son implícitas, no explícitas. Es un hecho parcialmente intencionado, porque necesitan funcionar como un espacio compartido por ideologías y perspectivas específicas donde puedan verse relacionados unos con otros. Esta aproximación es productiva para construir un sentido de comunidad, pero



Exposición de *Notes For a People's Atlas of Chicago* en el gimnasio del centro Wicker Park de Chicago, Enero 2009. Imagen: Jason Reblando.



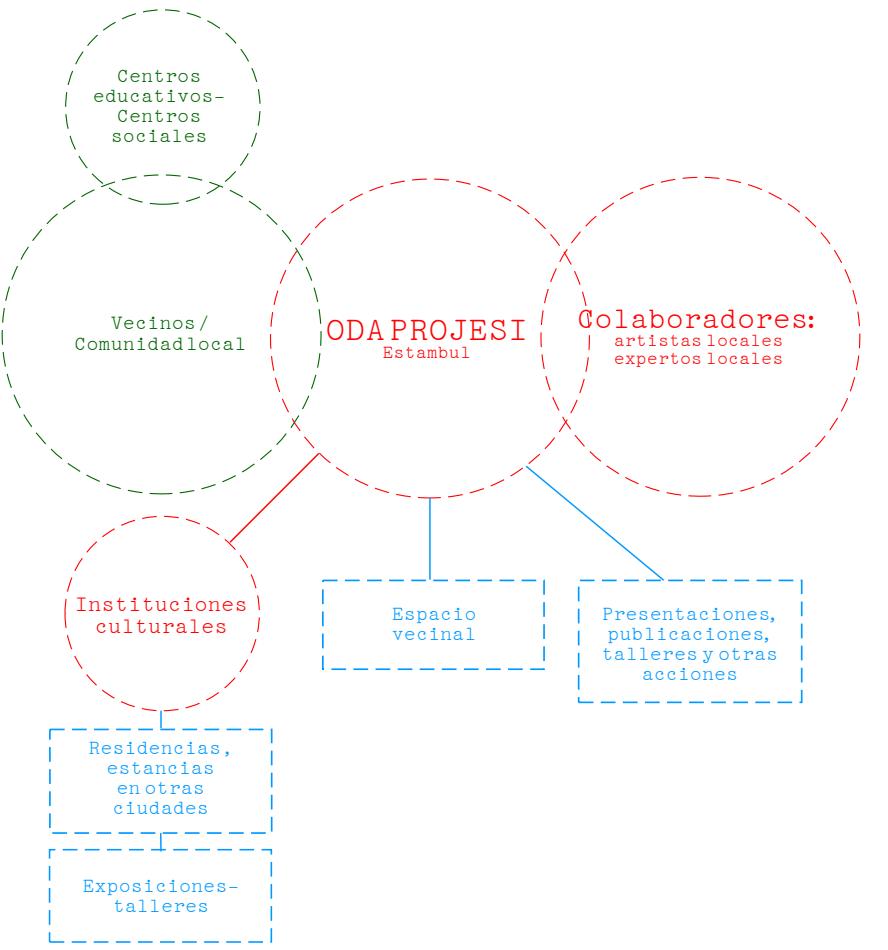
Imagen del taller con profesores de arte dentro de la exposición *Pedagogical Factory* en el Hyde Park Art Center, otoño de 2007. Organizado por AREA Chicago y el Stockyard Institute para el programa de actividades *How We Learn*.

oscurece de alguna manera las diferencias entre prácticas, que en unos casos necesitan ser resueltas y en otros son irreconciliables. AREA no impone opiniones en el proceso editorial, pero sí hacen sugerencias y críticas mientras procuran mantener el sentido que cada autor quiere imprimir a su aportación. ¿Significa eso que las divergencias de opinión y de ideología no están expuestas de forma suficientemente explícita? Por ahora AREA no sabe cómo tratar ese problema.

-La diferencia entre la gente que escribe los textos y se implica en las prácticas (derivadas de los temas de la revista) y las personas que aconseja y editan AREA es a veces muy difusa. En ocasiones es necesario que este hecho se clarifique de cara a los lectores y participantes. ¿Cómo conseguirlo de manera que se reconozca esa línea difusa, y honestamente, a cerca de la división del trabajo que se perpetúa en sus páginas? Es decir, ¿quién documenta los movimientos y quién hace el trabajo diario de producir transformación radical? ¿Quién y cuál es la comunidad de AREA, y qué grado de diversidad o especialización tiene? ¿Se puede definir como una comunidad de "intereses"? ¿Quién tiene el tiempo libre necesario para convertirse en un devoto colaborador y voluntario de AREA? ¿Qué ventajas podrían derivarse de una diversidad de personas diferentes? AREA continúa buscando estrategias para conectar con la gente de una manera sostenible más allá de sus redes personales.



AREA



## Oda Projesi

Varios proyectos  
Estambul, 1997-actualmente  
[www.odaprojesi.org](http://www.odaprojesi.org)

## Oda Projesi

Colectivo artístico con sede en Estambul. Está compuesto por tres miembros: Özge Açıkkol, Güne Sava y Seçil Yersel, que vienen trabajando juntas en el proyecto desde 2000. En 1997 se conocieron y decidieron alquilar para compartir como estudio un apartamento en el barrio de Galata. Después de tres años, cuando el apartamento iba a ser vendido y debían abandonarlo, sus vecinos les comentaron la posibilidad de trasladarse a un piso vacío que daba al patio de un bloque de viviendas, y allí se mudaron en 2000.

Aunque no lo habían previsto así, el nuevo apartamento comenzó a transformarse en un espacio cultural multifuncional, un espacio público que cambiaba los roles habituales de la escena artística. Özge Açıkkol fue la primera en abrir su parte del apartamento al público, con el proyecto *About a Useless Space*, para el que vaciaba la habitación central y la habilitaba como zona de intervenciones. A partir de ahí, el espacio de Oda Projesi quedó oficialmente inaugurado el 22 de enero de 2000, llegando a ser un lugar de encuentro no sólo para artistas visuales, arquitectos, sociólogos y músicos, sino también para el vecindario. Sus 45 metros cuadrados funcionaron como un espacio autogestionado de bajo presupuesto, que alojó cerca de treinta proyectos hasta 2005, año en que Oda Projesi fueron desalojadas por el proceso de gentrificación de la zona.

Oda Projesi ha experimentado con formas alternativas de usar y producir espacios públicos. Además de generar el espacio cultural antes comentado, han desarrollado un trabajo de producción de nuevos lenguajes. Su objetivo era estar presentes en el vecindario y en la ciudad, y ser conscientes de que todos vivimos en comunidad.

## Origen y desarrollo del proyecto

El punto de partida, y fuente primaria de motivación de los proyectos de Oda Projesi, ha sido siempre la ciudad de Estambul. El grupo ha sido influido y se ha transformado constantemente por los métodos de supervivencia que los estambulenses desarrollan en el transcurso de sus vidas diarias. Su trabajo se refleja en la vida urbana y las rutinas diarias que ese estilo de vida impone para habitar la ciudad, adopta algunas de sus rutinas, las repite y las cambia. Con ello, Oda Projesi tiende siempre a una ruptura de las formas generalizadas del pensamiento y el comportamiento, intentando extraer una metodología nueva y práctica. Antes de cada proyecto, primero intentan aprender las rutinas diarias, el ritmo de los vecinos y los alrededores del lugar específico donde se realiza el proyecto. Y basándose en ello intentan, paso a paso y en colaboración con los vecinos, establecer nuevas perspectivas y posicionamientos.

## Relación con el contexto y colaboradores

Aunque Oda Projesi se compone básicamente de tres personas, en la mayoría de los proyectos en los que se embarca buscan otros colaboradores. Normalmente entran en

- miembros o colaboradores del colectivo ● agentes sociales o comunitarios colaboradores en el proyecto
  - resultados del proyecto ● continuidad o extensión del proyecto a largo plazo
  - situación coyuntural o agente contra el que se reacciona o resiste ● áreas de trabajo y de investigación
- agentes sociales  resultados — rol activo en el proyecto, colaborando en acciones o partes de trabajo
- colectivos pertenecientes en parte a un agente o grupo o que colaboran específicamente

contacto con algún artista local o alguien relevante conocedor del lugar para el que se trabaja, e intentan definir un proyecto en común. La persona con la que contactan no ha de ser necesariamente artista, pero sí es importante que actúe como intérprete en los esfuerzos del grupo por establecer una relación con el lugar. Por eso tanto los vecinos institucionales como los ordinarios (residenciales), son fundamentales para ellas. A menudo intentan establecer una relación triple: con un artista o iniciativa artística local (educadores, arquitectos, diseñadores, etc.), con el vecindario y con las instituciones de alrededor (ONGs, administración, periódicos locales, etc.).

#### Metodología y resultados

Basándose en esta triple colaboración, Oda Projesi propone proyectos que favorezcan la participación y la implicación activa durante el curso del trabajo de sus públicos, que nunca se quiere que sean pasivos. Un aspecto muy importante del grupo es que intentan no dejar huellas, marcas u objetos de sus colaboraciones allá donde trabajan (es decir no producir obras objetuales), intentando centrarse en los procesos de documentación y relación entre los diversos grupos, y las formas de representar y activar estos procesos de nuevo en otros contextos.

Los resultados son muy variados: desde librerías hechas con vecinos, diseños participativos de libros de cuentos, libros de didáctica turco-ingleses, competiciones de arquitectura con los vecinos como jurados, programas de radio, periódicos, mapas de la ciudad de Estambul señalando sus espacios verdes, documentales de zonas de urbanismo emergente en la ciudad, colecciones de postales que muestran construcciones efímeras anexas a casas familiares prefabricadas, publicaciones colectivas u otras prácticas comunitarias, como la gestión participativa de espacios culturales conjuntamente con los vecinos y otras redes sociales o de artistas.

#### Enlaces, redes y diseminaciones

Cada proyecto de Oda Projesi ha conformado por sí mismo su propia línea de conductas y ha creado su propia red de relaciones. Oda Projesi se propuso centrarse en la posibilidad de crear una estructura duradera que podría instituirse o expandirse después de que el proyecto hubiera terminado. Ésta podría por ejemplo implicar nuevas amistades o relaciones entre personas, crear nuevas estructuras (como bibliotecas para el intercambio de libros), o ensayar, de diversas maneras, la gestión de espacios asignados por la administración local para el uso de los residentes de la vecindad. Los proyectos que permanecen se desarrollan ya, a menudo, independientemente de Oda Projesi, y llevan por su propio potencial de cambio, crecimiento y riesgo de desaparición. Las experiencias adquiridas en cada proyecto forman una base para el siguiente. De hecho es posible afirmar que cada proyecto, especialmente los realizados en el vecindario del Sahkulu en Galata, disparó otro nuevo, y cada colaboración fue una oportunidad de aprender sobre áreas desconocidas y conocer a gente muy diferente.

#### Referencias y aprendizajes

Oda Projesi ha aprendido mucho de sus colaboradores. Para ellas lo mejor del trabajo en conjunto es cuando se encuentran con gente ocupada en prácticas distintas a las suyas y obtienen un conocimiento diferente sobre las cosas que puede funcionar como



*So Far so Good*, taller en el patio interno del bloque de viviendas donde Oda Projesi trabajó. Galata (Estambul), 2004.

*Oda Storage y Picture of my life*. Imágenes de diversos proyectos realizados con la vecindad en la sede de Oda Projesi. Galata (Estambul), 2003.



*Oda Storage y Picture of my life.* Imágenes de diversos proyectos realizados con la vecindad en la sede de Oda Projesi. Galata (Estambul), 2003.

Exploración con la escuela de primaria Don Milani (Pisa) dentro del proyecto *Untitled Neighborhood*, 2006.

herramienta para su propio proyecto. Por ejemplo cuando aprendieron por primera vez a grabar y editar sonidos en su proyecto de radio (2005). No obstante, la principal fuente de aprendizaje se la da la propia ciudad de Estambul, que ofrece múltiples usos del espacio público y la vida común en el vecindario.

También les inspiraron algunas de las preguntas que se hacían, por ejemplo: ¿cómo se es hoy artista en Estambul? Y las discusiones mantenidas con el comisario Vasif Kortun en torno a 1996, un periodo en el que comenzaron a interrogarse sobre cuáles eran los espacios para el arte y el rol del artista en la sociedad.

En cuanto a libros, destacan *La producción del espacio*, de Henri Lefebvre; *La invención de lo cotidiano*, *Artes de Hacer*, de Michel de Certeau; *L'architecture de survie* y *Une philosophie de la pauvreté*, de Yona Friedmann; *No Lugares*, de Marc Augé; *Especies de Espacios*, de Georges Perec; *But Is It Art? The spirit of art as activism*, editado por Nina Felshin; "Graphics", "Trees" y "Maps" de Franco Moretti (artículos publicados en *New Left Review* entre 2004 y 2005); *Pedagogía del Oprimido*, de Paulo Freire; *Sounding out the city*, de Michael Bull; *The lure of the local*, de Lucy R. Lippard; *istanbul*, de Orhan Pamuk; *The Poetics of Space*, de Gaston Bachelard; *Everest My Lord*, de Sevim Burak; y los escritos de Mika Hannula.

#### **Retos y dificultades**

Oda Projesi es un proyecto flexible que puede crecer por el número de personas que participa o ser más pequeño, en el caso de determinados proyectos. No necesita producir a todas horas como una fábrica; las relaciones entre la gente requieren de una buena sincronización y del espacio apropiado, así que el proyecto no está restringido por tiempos rígidos ni por estructuras de grupo. La dificultad se presenta cuando los proyectos son muy concurridos, ya que tienen que buscar un tiempo común para el encuentro. Del lado intelectual no es difícil sino delicado reunir pensamientos muy diferentes en un mismo proyecto. Pero también ésa es la parte que más disfrutan. Quizá la principal flaqueza que encuentran sea que en general no han hecho una planificación de futuro, sino que han ido viviendo tranquilamente el día a día. ¿Quién sabe lo que traerá cada jornada?

Existen varias ramas en el proyecto general del grupo. Por un lado están los proyectos "sociales", que crean puntos de encuentro para grupos de gente que comparte el mismo espacio (como los vecinos). Por otro lado, los trabajos que tratan directamente con la ciudad de Estambul. Y, en último lugar, la práctica que llevan al exterior, ya que asumen proyectos en diversas partes del mundo.

En relación al futuro del grupo, sus expectativas se basan en ser más activas en Estambul, a nivel local, más que en moverse constantemente por el oeste y norte de Europa. También pretenden volver a disponer de un espacio en Estambul para poder activarlo con nuevos proyectos en los que ya están ocupadas. Y crear otro tipo de energía a su alrededor.

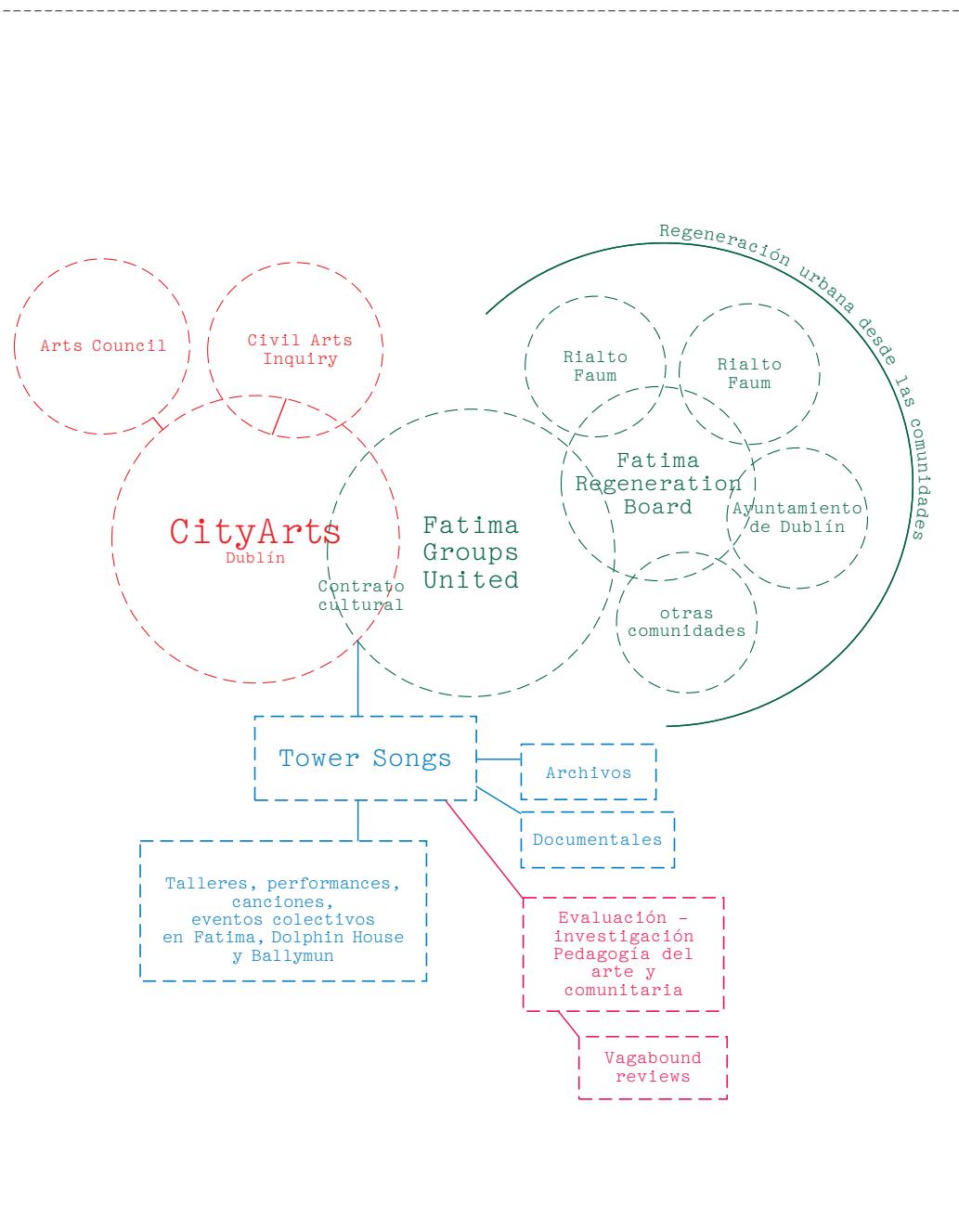


My Father's Group Justice



Ode Project





- miembros o colaboradores del colectivo ● agentes sociales o comunitarios colaboradores en el proyecto
  - resultados del proyecto ● continuidad o extensión del proyecto a largo plazo
  - situación coyuntural o agente contra el que se reacciona o resiste ● áreas de trabajo y de investigación
- agentes sociales [ ] resultados — rol activo en el proyecto, colaborando en acciones o partes de trabajo  
 ○ colectivos pertenecientes en parte a un agente o grupo o que colaboran específicamente

## Fatima Groups United + CityArts

*Tower Songs*

Dublin, 2003-actualidad

[www.cityarts.ie/programme/towersongs.html](http://www.cityarts.ie/programme/towersongs.html)

### *Tower Songs*

Coordinado por CityArts y en colaboración con un gran número de colectivos juveniles y de desarrollo comunitario, *Tower Songs* es un proyecto sobre las transformaciones urbanas experimentadas por la ciudad de Dublín. Se centra en la desaparición de los bloques de viviendas que sirvieron para alojar familias trabajadoras en los años 50 y 60 del siglo XX. En el marco de los grandes planes de reforma social y urbana que afectan a estas zonas, *Tower Songs* intenta crear conexiones entre los diversos barrios implicados, así como luchar por los derechos sociales y culturales de los ciudadanos en esta transición entre modos de vida. El proyecto elabora la música, las canciones y los paisajes sonoros que han identificado a estas comunidades durante décadas, articulando la experiencia viva de sus habitantes y las múltiples capas de narrativas históricas tanto colectivas como personales del lugar. De este modo, *Tower Songs* aspira a actuar como una interrupción cultural estratégica, que abra una brecha en las narrativas hegemónicas sobre los cambios en la gestión de los fondos públicos dedicados a las políticas urbanas.

### CityArts y Fatima Groups United

CityArts es una organización dedicada al trabajo con comunidades locales y artistas de Dublín, con el objetivo de desarrollar programas de arte en contextos comunitarios.

Entre 2002 y 2004 CityArts llevó a cabo una revisión crítica de su rol como centro de arte que recibió el nombre de *The Civil Arts Inquiry* (*La investigación sobre las artes cívicas*). Durante este proceso de reflexión la entidad mantuvo el compromiso de adaptarse de forma enriquecedora a las metas de un proyecto como *Tower Songs*.

Fatima Groups United (FGU) es una organización en red de grupos comunitarios que operan dentro del área de Fatima Mansions, una zona de bloques de viviendas ubicadas en el suroeste de Dublín. FGU se fundó en 1995, y tiene por objetivo establecer un plan de regeneración urbana integral a partir de las propuestas de sus grupos de representación comunitaria y los residentes del área.

*Tower Songs* está articulado por un equipo base procedente del campo del desarrollo comunitario y de las prácticas artísticas colaborativas. Este equipo multidisciplinar desarrolla el marco de trabajo conceptual y práctico necesario para poder llevar a cabo un proyecto de esta envergadura (inter-comunitario y a escala urbana). CityArts aporta el coordinador del proyecto y el equipo de artistas implicados. La experiencia de treinta años de CityArts en la colaboración con organizaciones juveniles y entidades de desarrollo comunitario ha dado como resultado una fuerte red de trabajadores y organizaciones que incluyen, entre otras, el Rialto Youth Project y FGU, ubicados en la zona suroeste de la ciudad. CityArts / *Tower Songs* colaboran estrechamente con ambas organizaciones y todas ellas conciben el arte colaborativo como un medio por el cual la comunidad puede explorar, describir y celebrar en particular su identidad cultural y sus experiencias de intercambio.

## Origen y desarrollo del proyecto

La artista residente en Dublín Ailbhe Murphy inició *Tower Songs* en 2003 para investigar cómo los artistas, las organizaciones artísticas y los trabajadores comunitarios y sus entidades podían colaborar conjuntamente en el contexto de una ciudad en transformación. El primer objetivo fue construir una base organizativa que permitiese llevar a cabo un trabajo a largo plazo. A principios de 2005 *Tower Songs* se convirtió en un proyecto clave en la programación comunitaria de CityArts. Además, en ese momento Rialto Youth Project y FGU se convirtieron en entidades colaboradoras del proyecto. El proceso fue llevado a cabo gracias a la ayuda de lo que denominaron “contrato cultural” entre CityArts y FGU, que llegaron a un acuerdo para generar y ofrecer conjuntamente una gama de iniciativas creativas y educativas para artistas y trabajadores de intervención juvenil o comunitaria en el área de Fatima / Rialto durante un periodo de cinco años.

## Relación con el contexto y colaboradores

*Tower Songs* es fruto de los esfuerzos combinados del gestor artístico de FGU, el coordinador del equipo de trabajadores con jóvenes del Rialto Youth Project, el diseñador de programas comunitarios de CityArts y el equipo de artistas de *Tower Songs*. Empezó con una colaboración genérica del equipo de artistas con jóvenes de la zona de Rialto en el contexto del proceso de regeneración extendida tanto de los bloques de viviendas de Dolphin House como de Fatima Mansions. La invitación para formar parte de *Tower Songs* se comunicó directamente a los residentes a través de esta red de trabajo comunitario y juvenil, lo que dio como resultado el compromiso de éstos. Este marco de trabajo basado en la red local ha continuado siendo la estrategia clave de CityArts/*Tower Songs* en otros lugares de la ciudad.

## Metodologías y resultados

Además del modo de trabajo colaborativo entre organizaciones fundamentado en el contrato cultural, *Tower Songs* se caracteriza por su desarrollo en fases. La primera de ellas, llamada *Ecologías locales del sonido* (2005-2007), consistió en un proceso artístico interdisciplinario diseñado para explorar el potencial del sonido, de la voz y de la canción a través de talleres regulares con los residentes de los edificios de viviendas. A partir de 2005 el equipo de artistas de *Tower Songs* trabajó estrechamente con los residentes de Dolphin House y Fatima Mansions. El resultado fueron dos performances comunitarias que implicaban a unos cincuenta residentes en el contexto de los festivales de verano de 2005.

Una tercera acción se debía llevar a cabo en los bloques de viviendas de Fatima en 2006, la semana previa a la demolición final de los dos bloques restantes. FGU invitó a *Tower Songs/CityArts* a colaborar en un proceso de artes comunitario que señalara este momento crítico en la historia de Fatima. Se llevaron a cabo una serie de talleres durante doce semanas, con cerca de treinta residentes, trabajadores y educadores, así como jóvenes del Rialto Youth Project que culminaron en una acción colectiva de paseo a través de los dos bloques que seguían en pie, y una serie de performances. Durante dos horas y media, cerca de trescientos residentes de Fatima y un pequeño número de invitados transitó por el espacio ofreciendo una última despedida a los edificios, que fueron demolidos unos días más tarde.



Imágenes de los talleres, reuniones y montaje de *Tower Songs* en Fatima.

La comunidad de Fátima durante la acción de despedida final de Fatima. 29 de junio de 2006.

### **Enlaces, redes y diseminaciones**

En la segunda fase del proyecto (a partir de 2005) se trabajaron las letras de las canciones, reflejando las conexiones creadas con otras comunidades que comparten la experiencia de la regeneración, tanto de la misma ciudad como internacionales. CityArts /Tower Songs continúan desarrollándose en Dublín, concretamente en Ballymun, al norte de la ciudad.

Por otro lado, las colaboraciones, investigaciones y visitas de socios internacionales son un aspecto clave del trabajo tanto de CityArts como de FGU. A través de *Tower Songs* se han establecido relaciones con iniciativas como Artibarri en Barcelona y TenantSpin en Liverpool. Los intercambios entre los miembros de TenantSpin y los residentes de Fátima tuvieron lugar en 2006 y 2007, y en 2009 se ha invitado a *Tower Songs* para colaborar con organizaciones locales en Kaunas, Lituania, como parte de su bienal.

CityArts pone el acento en los modos de construcción de la memoria y el archivo, para apoyar y validar la colaboración socio-cultural. En particular se interesa por cómo estas colaboraciones pueden actuar como catalizadoras del cambio en el contexto urbano. Actualmente *Tower Songs* está siendo documentado y archivado como área de investigación para CityArts y otros sectores más amplios relacionados con las artes y la comunidad.

### **Aprendizajes y referencias**

*Tower Songs* se ha fijado en el trabajo de artistas, escritores, críticos y colectivos de arte que trabajan sobre las intersecciones entre el cambio urbano, las políticas espaciales y las prácticas colaborativas. Referentes importantes en la fase inicial de formulación del proyecto fueron, por ejemplo, el *Democracy Project* de Group Material, Susanne Lacy, Rick Lowe, Martha Rosler, Krzysztof Wodiczko, la artista irlandesa Marie Barrett y Rosalyn Deutsche, en particular por su trabajo sobre la relación compleja e incómoda entre el arte público y los procesos de gentrificación. También el trabajo de The Centre for Urban Pedagogy y *AREA Chicago*. El marco crítico planteado por Grant Kester para las prácticas colaborativas ha sido un punto de referencia clave, ya que el proyecto se articula como una plataforma de colaboración entre diversos agentes y organizaciones comunitarios. En el contexto de Dublín han adquirido importancia recientemente la labor de Tenantsfirst y el análisis del escritor y activista comunitario John Bissett. Pero sobre todo, la influencia a nivel local ha procedido de la colaboración y diálogo con el sector de intervención comunitaria y de trabajo con jóvenes, que luchan en representación de los residentes de viviendas públicas de la ciudad.

### **Retos y dificultades**

*Tower Songs* debe atender a las capacidades y estrategias comunitarias desarrolladas en Dublín en respuesta a las políticas espaciales de la regeneración. En sus esfuerzos de conectar diversas comunidades de bloques de viviendas, el proyecto tiene que ser crítico y estar alerta frente a los intereses de cierto discurso tecnocrático que intenta homogeneizar la experiencia de las diversas comunidades de la ciudad. Por consiguiente, el proyecto debe ser capaz de responder a la multiplicidad y fragmentación de las narrativas comunitarias sobre el cambio.

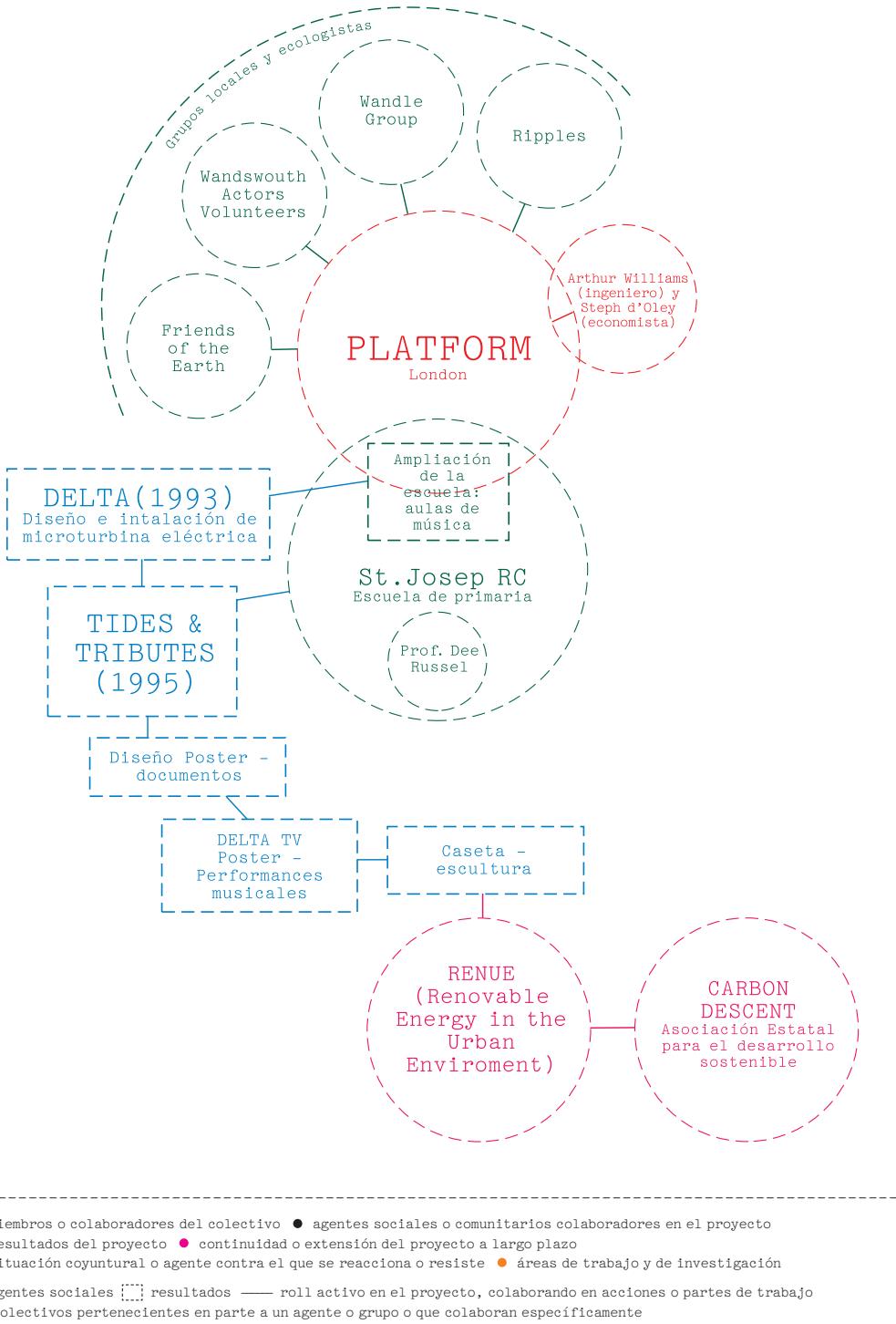


Por otro lado, aunque todos los socios de *Tower Songs* comparten el principio de financiación compartida del proyecto, CityArts como fuente de recursos se enfrenta actualmente a la desaparición del apoyo que recibía del Arts Council de Irlanda. En estos momentos la sostenibilidad a largo plazo de *Tower Songs*, e incluso de CityArts, es un problema acuciante. Uno de los puntos de trabajo principales para 2009-2010 es precisamente la búsqueda de otras fuentes de recursos y financiación.

---

Imagen del montaje final con las diversas ropas colgadas entre los bloques y de las letras de la canción de despedida (*Goodbye song*) escritas en las paredes de los edificios.





## PLATFORM

Delta (1993 – 1999) y Tides & Tributes (1995)

Delta del Wandle y alrededores, Wandsworth (Reino Unido).

[www.platformlondon.org](http://www.platformlondon.org)

### Delta y Tides & Tributes

Delta (1993-1999) y Tides & Tributes (1995) fueron dos proyectos interconectados que trataban sobre la situación del río Wandle, afluente del Támesis.<sup>1</sup>

Delta investigaba la desembocadura del Wandle en la ciudad de Wandsworth, al sudoeste de Londres, donde forma un delta muy contaminado antes de verter sus aguas en el Támesis. En 1993 surgió la propuesta de instalar, con la colaboración de un ingeniero, una micro-turbina hidráulica en la esclusa de un antiguo molino del río Wandle. El objetivo era usar esa fuente de energía renovable para suministrar electricidad a las aulas de música de la cercana escuela de primaria St Joseph's. En el proyecto se implicaron muchos grupos locales para reclamar públicamente una recuperación más amplia del río.

Para la inauguración de los nuevos edificios de la escuela, dotados de hidroelectricidad, cuatro artistas de PLATFORM llevaron a cabo diez días de talleres de video, escritura creativa, música y performance con el alumnado. Para este proyecto, denominado Tides & Tributes (Mareas y Tributos), se propuso un marco de trabajo integrado e intensivo sobre el delta y el uso de energías renovables, en relación con el cual se produjo un programa de televisión, un póster, una caseta-escultura y una performance musical en las inmediaciones del delta.

## PLATFORM

Fundado en 1983, PLATFORM es un grupo interdisciplinar de artistas, investigadores y activistas en defensa de los derechos sociales, organizados como una empresa y una organización benéfica, que trabajan sobre casos problemáticos que afectan a la justicia social y ecológica. Entre las décadas de 1980 y 1990 su trabajo se centró sobre todo en el significado social, ambiental, cultural y metafórico del agua en la zona de Londres. A partir de 1995 fijaron su atención en el impacto de la industria del combustible (carbón, aceite y gas) sobre los derechos humanos y el medio ambiente. En relación con esta preocupación han realizado campañas en Irak, el mar Caspio, las arenas de alquitrán canadienses y Nigeria.

Entre sus proyectos se incluyen la coordinación del programa cultural *Remember Sarow-Wiwa*, en protesta por el genocidio corporativo, y la ópera *And While London Burns*.

### Origen y desarrollo del proyecto

Delta y Tides & Tributes surgen a partir de un proyecto anterior, *Still Waters* (1992), una investigación pública de un mes de duración sobre cuatro de los ríos enterrados o degradados de Londres: el Fleet, el Wandle, el Walbrook y el Effra. El del Wandle es el único delta que alimenta al Támesis, ya que la mayoría de sus otros afluentes se han bloqueado con el crecimiento de la ciudad. Aunque se trata de una zona importante

1. Ficha compuesta a partir de las respuestas de Jane Trowell, miembro de PLATFORM.

históricamente, el río ha sufrido mucho debido a la acción humana, a pesar de los esfuerzos realizados por activistas locales para limpiarlo regularmente. El equipo que trabajó en *Still Waters* se dio cuenta de las posibilidades que había de recuperar el Wandle, tanto en la realidad como en el imaginario de la gente, al reflexionar sobre su energía motriz y simbólica.

Para *Delta* ( proyecto que recibió financiación del Arts Council, del ayuntamiento local, del Urban Fund y del Department of Environment's Local Projects Fund, entre otros) el grupo colaboró con varios colectivos de activistas locales y con el arquitecto que haría la ampliación y el aula de música de la escuela, para definir la manera de abastecer de electricidad a parte de ésta con la micro-turbina construida. La turbina tenía cuatro placas de piedra con los nombres de las especies de peces que antes habitaban el río, y de la parte superior colgaba bajo un arco dorado una campana de iglesia que sonaba 12 veces con cada subida y bajada de la marea. El grupo también trabajó con algunos profesores y la directora de la escuela para planear cómo podía abordarse el proyecto en el aula. Algunos profesores adaptaron su programa al proyecto, tratando temas de tecnología y medio ambiente y visitando el río, el delta y la micro-turbina. En noviembre de 1993 se inauguró la micro-turbina con una *performance* musical nocturna en la que participó un grupo de la escuela junto con otros agentes locales. Según Platform, esta era la primera vez que se utilizaba la tecnología hidráulica en un contexto urbano occidental, revelando así las desigualdades en el acceso al combustible, la tecnología, y la electricidad: mientras que en Nepal la misma turbina podía abastecer una aldea, en Londres sólo podía generar energía para alumbrar un aula de música de una escuela.

Para *Tides & Tributes* se realizó una programación curricular adaptada con diversos grupos de escolares (49 alumnos) durante la primavera de 1995. El proyecto educativo investigaba el pasado, presente y futuro del delta a partir de excursiones, trabajos en grupo, producción de materiales visuales y sonoros, y discusiones. Se realizaron caminatas para dar a conocer activistas locales, y se recopiló, para su discusión y análisis, toda la documentación sobre el delta del Wandle que luego usaron para la producción de *Delta TV*, un programa de televisión sobre el río producido por los alumnos, y un cartel explicativo del proyecto. También se llevó a cabo la construcción participativa de una caseta-escultura dorada llamada *The Watershed* (la cuenca), instalada en el centro de la nueva escuela, abastecida con electricidad del río y que simbolizaba un hogar permanente para los deseos y esperanzas de los participantes sobre el futuro del río. Por último, se realizó una *performance* que consistió en una caminata o deriva por el río mientras se cantaba una partitura especial compuesta por alumnos y artistas. Fruto de este trabajo se produjo una versión en cinta que otros profesores y grupos podían usar como recurso educativo a la hora de visitar y explorar la zona del delta.

#### Relación con el contexto y colaboradores

*Delta* no se habría podido desarrollar sin la implicación y colaboración del equipo con diversos agentes locales. Los trabajadores principales del proyecto eran un equipo de tres personas: Arthur Williams (ingeniero hidráulico), James Marriott (PLATFORM, artista/eco-activista) y Steph d'Orey (especialista en economía ecológica).

## THE TIMES EDUCATIONAL SUPPLEMENT



Clare Dean and Arthur Williams check the River Wandle, which will finally provide electricity for their school

## Power supply comes on 'stream'

A London school's plan to tap the energy in its local river should prove doubly illuminating.  
**Clare Dean reports**

The London branch of Wandlebury Woods has led the way on environmental education initiatives, with energy from water thought to be the best way to power schools in the developing world.

The innovation comes not from the imagination of its energetic young Tory principal, Arthur Williams, or a London-based group called Platform. Since the 1980s, London-based charities whose members include engineers, artists and teachers, have been looking for ways to transform energy.

It has endorsed many of London's forgotten rivers which have become redundant since the 1960s, and is now to install a micro-hydro turbine to generate electricity at the head of the River Wandle in south London. The turbine will be used to harness water power which will eventually light the new assembly hall at nearly 50 low-energy schools — and maybe the local pub.

Children at the school, which is to be rebuilt next year, will become the first Londoners to know when it's a pick tide — for a timer will ring every time the turbine and micro-hydro units generate power, said Arthur, leading one of the extremes of the national curriculum, while his teacher, Clare Dean, is just to make full use of

their annual electricity scheme. "The whole thing is interesting and has environmental advantages," she said.

A century ago the Wandle was one of the most intensively worked watercourses. Before



there was no electricity, when "the whole thing is interesting and has environmental advantages," she said.

A century ago the Wandle was one of the most intensively worked watercourses. Before

water could bring life from the River Wandle, Arthur Williams, the head of the Upper Wandle, which is now the site of the new building, used the energy of the tides to grind wheat for flour.

The upper basin, which has a 140-megawatt capacity and a generator producing just 1.5 megawatts, is now mainly used as a drinking reservoir. It has been developed by environmental technology, which provides renewable energy in bright green plastic bags in containers.

The project environmental trust is now actively developing a biomass boiler suitable for local authorities and hopes that Sevenoaks district council, the developer of the project, will help the project. The turbine will generate only a small amount of power — around 200 to three kilowatts — but it will be enough to power a single classroom computer system.

"Until now, power in the power of the water does not produce generate much power, very little — just a few watts," he added.

The source of energy is more than renewable electricity. It is not going to be large, but the believe in potential is enormous. It will also go well with the new environmental theme. In simple terms, the old school will continue using solar energy and the new school will be built into the school with solar hot-water heating, an ecological garden with native English trees and shrubs to attract butterflies, an amphitheatre in open design and a biodiversity garden complete with

Nota de prensa donde se describe la micro-turbina y su diseño sostenible.

Otros miembros eran Jane Trowell (PLATFORM, música), Dan Gretton (PLATFORM, relaciones de publicidad/estratégicas) y Diane Wittner (administrador de PLATFORM). James y Steph acabaron por vincularse a los grupos ecologistas locales a partir de la presentación y discusión de la idea de la turbina. También estuvieron estrechamente implicadas organizaciones como los Wandsworth Action Volunteers for the Environment, Wandle Group, Wandsworth Friends of the Earth y Ripples (una organización de educación informal); al igual que algunas personas influyentes del Ayuntamiento de Wandsworth (que en general era contrario al proyecto). Por su parte, *Tides & Tributes*, contó con la colaboración de la directora de la escuela Dee Russell, que se mostró dispuesta a transformar su centro con los alumnos hasta convertirlo en una “eco-escuela”. A pesar de la complejidad del proyecto, tanto los dos profesores participantes como el alumnado colaboraron estrechamente.

#### **Metodología y resultados**

Los proyectos de PLATFORM se inician con una fase de investigación amplia y se planean con una concepción temporal dilatada, incluso si se trata de un proyecto a corto plazo. Toman como referencia al colectivo Placement Artists Group, que en los años 60 afirmaba que “el contexto es la mitad del trabajo”, es decir, que sin una comprensión del contexto los proyectos están abocados al fracaso. Tanto *Delta* como *Tides & Tributes* partían de experiencias previas existentes en el contexto, de las cualidades físicas de la zona y del tejido social, psicológico y económico que los rodeaba.

#### **Enlaces, redes y diseminaciones**

La creación de la Wandle Delta Network (Red del Delta de Wandle) fue un resultado directo del proyecto. Más adelante se fundó una organización benéfica de energía renovable llamada *Renue*, con el fin de convertir el valle del Wandle en ejemplo de usos de energía sostenible. Actualmente *Renue* se ha transformado en *Carbondescent*, una entidad que opera a nivel estatal ([www.carbondescent.org.uk](http://www.carbondescent.org.uk)). Finalmente, se estableció un modelo de trabajo para el grupo consistente en relacionar otros deltas en peligro del planeta, abriendo así una nueva línea de activismo global.

#### **Referencias y aprendizajes**

En el momento histórico en que PLATFORM inicia su trabajo como colectivo se dejaban sentir las graves consecuencias del gobierno conservador en Reino Unido encabezado por Margaret Thatcher (de manera particular en Londres, que carecía entonces de gobierno autónomo). Las influencias inmediatas del grupo a la hora de colaborar en proyectos por la justicia y el cambio social eran el teatro político y de calle de los años 80. PLATFORM se inspiraba también en el partido verde y el movimiento de democracia directa de Alemania. Finalmente, fueron conscientes de las prácticas de colaboración interdisciplinar cuando asistieron a la conferencia Littoral de 1994.

Colectivos y organizaciones de referencia para ellos son Helix Arts ([www.helixarts.com](http://www.helixarts.com)) y Littoral (*Conference of Socially Engaged Artists*, Salford, Reino Unido, 1994, [www.littoral.org.uk](http://www.littoral.org.uk)). Y lecturas de referencia, *The Lost Rivers of London* de Nicholas Barton, *H2O and the Waters of the Imagination* de Ivan Illich,



Visita escolar a la micro-turbina.

Un grupo de alumnos investiga en los alrededores del delta del río Wandle (Wandsworth).



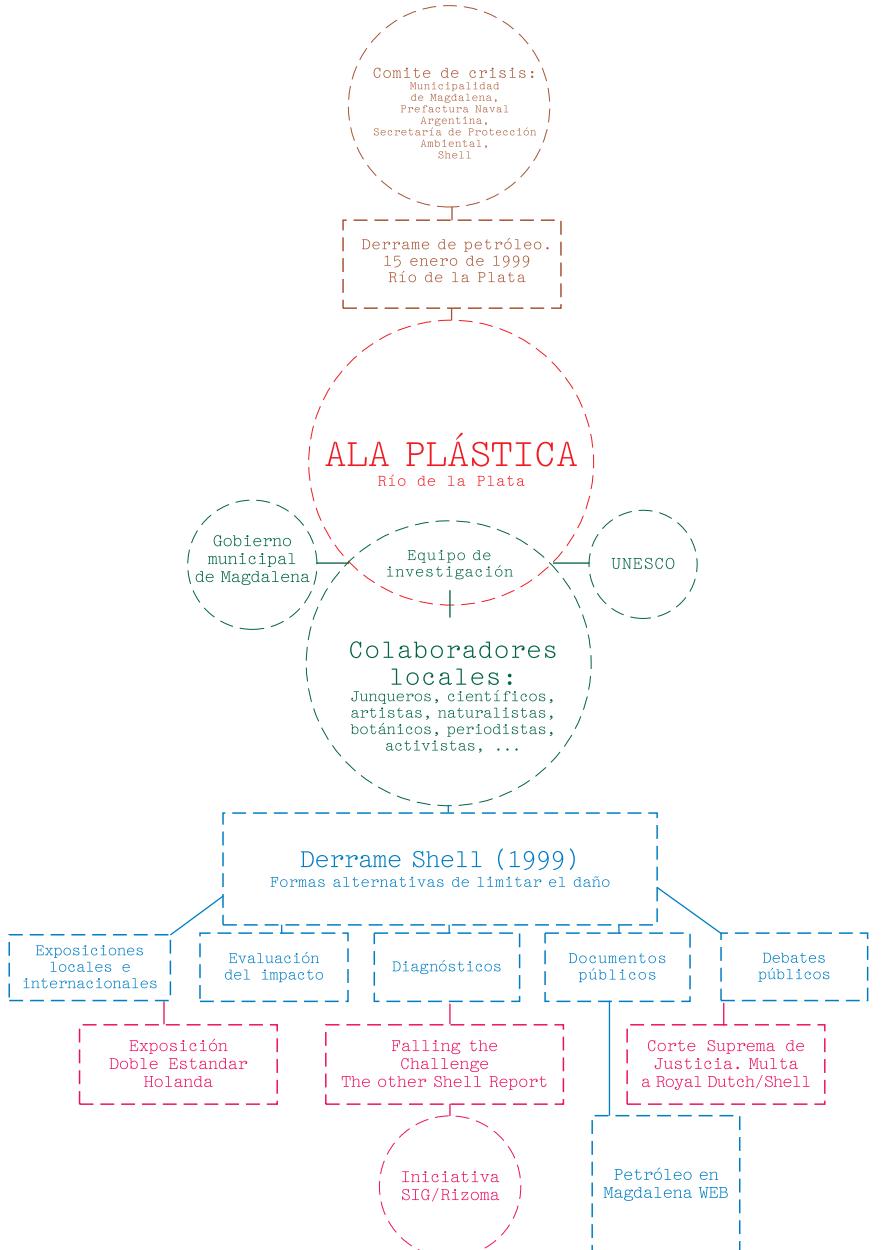
Construcción participativa de la caseta-escultura *The Water Shed*.

*Water and Dreams* de Gaston Bachelard, *London Under London* de Ellis Hillman, *Pedagogía del oprimido* de Paulo Freire y *A Month and a Day* de Ken Saro-Wiwa.

#### Retos y puntos más destacables

Los proyectos *Delta* y *Tides & Tributes* terminaron hace algunos años, pero sus ideas siguen estando vigentes para el grupo, y enlazan con su trabajo actual. En 1993-1995 la energía renovable era una temática relativamente inusual en el discurso público, o se relacionaba con contextos rurales (como por ejemplo el centro pionero para la tecnología alternativa en Gales: [www.cat.org.uk](http://www.cat.org.uk)), mientras que en 2009 se puede decir que ha adquirido una nueva centralidad en relación con el cambio climático. PLATFORM contribuyó a que entrara en la agenda política en los núcleos urbanos, atrayendo atención mediática sobre sus proyectos artísticos y educativos interdisciplinares. Aunque actualmente trabajan sobre todo en campañas políticas y activistas sobre medio ambiente a nivel global, aún conservan muchas de las relaciones que establecieron en Wandsworth durante la realización de los proyectos.





## Ala Plástica

DerrameShell 99

Estuario del Río de la Plata, Argentina, 1999

[www.alaplastica.org.ar](http://www.alaplastica.org.ar)

### DerrameShell 99

Ala Plástica distingue los *ejercicios* (prácticas emergentes que surgen del contexto de actuación en forma de acciones) de las *iniciativas* (de mayor envergadura y a largo plazo). Además, también desarrolla *proyectos* (por encargo externo, a corto o medio plazo, y normalmente fuera de su área de acción “natural”: el estuario del Río de la Plata y su delta).

*Derrame* es un *ejercicio*, que surge en 1999 a partir de un derrame de hidrocarburo en el Río de la Plata. Como reacción al mismo, se conforma un equipo de investigación interdisciplinario constituido por diversos actores de la sociedad civil para evaluar el impacto ecológico y social del accidente, ofrecer diagnósticos y trazar acciones de denuncia y protesta. Esta práctica cambió el curso de los acontecimientos, produjo una forma organizada de resistencia y transformación de los modos de pensar y operar gubernamentales y de las agencias corporativas, y exploró nuevos modos de desarrollar y aplicar perfiles socio-ambientales alternativos en el Río de la Plata.

## Ala Plástica

Ala Plástica es una organización no gubernamental liderada por artistas y fundada en La Plata (Argentina), que desarrolla desde 1991 proyectos en colaboración con otros artistas, científicos y grupos ambientalistas en zonas críticas para promover alternativas de desarrollo frente a las limitaciones que atraviesan algunas comunidades.

Su trabajo se desarrolla siguiendo tres líneas de actuación: la colaboración a largo plazo con entidades regionales, nacionales e internacionales a partir de propuestas bio-regionales sobre ríos, sistemas y recursos acuáticos; la participación en la investigación, reelaboración y ejecución de Proyectos de Regeneración para las zonas costeras, urbanas y rurales junto con artistas, paisajistas, autoridades locales y expertos en control de contaminación y restauración ecológica; y el desarrollo de metodologías artísticas para la recuperación de los sistemas naturales y su comprensión.

### Origen y desarrollo del proyecto

Cuando en enero de 1999 un buque tanque de Shell colisiona con un porta-contenedores de bandera alemana en el canal de acceso del estuario del Río de la Plata, Ala Plástica ya hacía 4 años que trabajaba en la conexión de las reservas naturales y culturales amenazadas en la franja costera sur del Río de la Plata a partir de la reflexión y la percepción de los problemas relacionados con las estructuras urbanas y el ambiente natural. Esto posibilitó una trama comunicativa expandida que produjo una ingente cantidad de acciones.

En el accidente se derramaron 5300 toneladas de hidrocarburo a lo largo de 30 kilómetros de costa ribereña de la provincia de Buenos Aires, resultando el mayor vertido de petróleo en agua dulce del planeta. La contaminación afectó a más de diez millones de

- miembros o colaboradores del colectivo ● agentes sociales o comunitarios colaboradores en el proyecto
- resultados del proyecto ● continuidad o extensión del proyecto a largo plazo
- situación coyuntural o agente contra el que se reacciona o resiste ● áreas de trabajo y de investigación

- agentes sociales [ ] resultados — rol activo en el proyecto, colaborando en acciones o partes de trabajo
- colectivos pertenecientes en parte a un agente o grupo o que colaboran específicamente

personas que vivían en el área, y tuvo un gran impacto sobre el Parque Costero del Sur, una valiosa área de flora y fauna considerada Reserva de la Biosfera por la UNESCO. Tras el accidente, Shell intentaría ocultar los daños ocasionados afirmando la supuesta volatilidad del crudo. Debe tenerse en cuenta que la experiencia sobre derrames en zonas ribereñas no era muy amplia. A partir del trabajo experimental de Ala Plástica pudieron ofrecerse visiones creativas que ayudaron a dimensionar los verdaderos efectos de la catástrofe.

#### Relación con el contexto y colaboradores

Durante el mes siguiente al desastre, el grupo comenzó una prospección de la zona caminando a lo largo del área costera afectada, y reclamó la apertura del área que Shell trataba de mantener cerrada al acceso público. Además de ese andar comprometido por la región devastada, se convocó a un equipo de investigación ad-hoc para analizar la situación y emitir diversos documentos e informes al respecto. El equipo de investigación estaba formado por junqueros del lugar, científicos, naturalistas, periodistas, botánicos, activistas, otros artistas, etc. Posteriormente se unieron al grupo el gobierno local de Magdalena y la sección local de la UNESCO.

#### Metodología y resultados

En diciembre de 1995, a través de la *Iniciativa Bio-regional*, Ala Plástica comenzó un ejercicio de recuperación costera en la localidad de Punta Lara, franja occidental sur del Río de la Plata, utilizando un grupo de plantas semi-acuáticas y emergentes, entre ellas el juncos. Estas “especies emergentes” son las creadoras de nuevos territorios por sedimentación que permiten luego que otras especies se afinquen allí. El estudio del sistema de propagación del juncos a partir de sus rizomas subterráneos, su vocación de creación de nuevos territorios y su capacidad depuradora permitió activar las metáforas de la “expansión rizomática” y de la “emergencia” para iniciar una serie de ejercicios interconectados en el estuario del Río de la Plata, orientados a sostener sistemas socio-naturales amenazados, cada uno de ellos vinculado con la ecología cultural y biofísica del área.

Ala Plástica se identifica como actor emergente de la comunidad, promotor de dinámicas auto-organizadoras, no como terapeutas que “descienden” hasta ella. Las acciones se suceden de manera continua y espontánea, no son jerárquicas y subsisten a pesar de Ala Plástica. Lo que *Derrame* contribuyó a crear no sería entonces una red, sino un organismo vivo de relaciones y comunicaciones, catalizado a partir de un amplio espectro de ejercicios artísticos no convencionales, en estrecho contacto y colaboración con artistas, productores rurales, arquitectos, geógrafos, biólogos, artesanos, grupos ambientalistas, naturalistas y la comunidad local, entre otros.

El grupo que participó en *Derrame* evaluó el impacto y ofreció diagnósticos participativos para limitar el daño causado a los ecosistemas y a las economías locales. Para ello utilizaron herramientas como el diálogo, los relatos fotográficos, las imágenes de satélite o los dibujos, textos y mapas espaciales y cognitivos, incluyendo las soluciones dadas por los residentes para superar el impacto sobre el ecosistema o el tejido social de las comunidades. Esta serie de documentos se expusieron en diversos centros como documentación alternativa del conflicto del derrame y su impacto a escala global.



Imágenes del impacto del derrame de crudo en Magdalena: izquierda imagen tomada desde satélite, derecha imagen desde el suelo

Paralelamente, se emitieron documentos públicos diarios en diversos medios de prensa locales –por ejemplo, se produjo una revista local comunitaria de 3.000 ejemplares–, y en centros comunitarios se informó a las personas de lo que estaba ocurriendo realmente en el lugar. También se realizaron acciones de limpieza colectiva usando materiales del lugar y formas de parar el derrame que fueran más sostenibles para el estuario. Más adelante se colaboró en acciones de protesta de los *junqueros* en la sede de Shell en Buenos Aires y se produjo una cartografía que explicaba el impacto del derrame, sus puntos críticos, conflictos y las consecuencias directas del vertido de crudo a largo plazo, por medio de dibujos y escritos que enlazaban con un mapa de la zona afectada. Esta representación resumía de modo visual los datos del primer informe participativo de seguimiento del área, de modo que pretendía hacer más legible y transparente a la población local el impacto del vertido en sus vidas.

Con estas armas se desafió a la autoridad institucional y al modo de pensar “tecnopolítico” de las agencias gubernamentales y corporativas. Se movilizaron nuevas formas de acción colectiva y de creatividad que se enfrentaban a la mirada unidireccional para describir la realidad, y se produjeron fructuosas diseminaciones y redes diversas.

#### **Enlaces, redes y diseminaciones**

En los años siguientes, la situación del derrame y el trabajo realizado se trasladaron fuera del área de impacto directo, se llevaron a cabo debates públicos y exhibiciones tanto locales como internacionales y una investigación en Holanda sobre el “Doble Estándar” de las corporaciones, además de presentaciones ante OECD WATCH, FOE Netherlands, IRENE y EED que informaron a la sociedad civil del norte de los abusos de sus empresas en los países del sur.

En 2002, conjuntamente con Amigos de la Tierra Internacional, Refinery Reform Campaign, GroundWork South Africa, South Durban Community Environmental Alliance, South African Exchange Program on Environmental Justice, Global Community Monitor y Free Tibet Campaign, Ala Plástica elaboró el documento *Failing The Challenge, The Other Shell Report 2002*, que fue presentado en la Asamblea Anual de Accionistas de Shell en Londres. Durante este período, se desarrolló una estrategia de comunicación junto a la comunidad afectada por el desastre. Treinta y dos paneles solares, conseguidos de manera poco ortodoxa, se instalaron en el canal de acceso al Puerto Petroquímico de La Plata. Ese mismo año, la Corte Suprema de Justicia ordenó a The Royal Dutch/Shell a invertir 35 millones de dólares para remediar los daños ocasionados al ecosistema, lo que convirtió el caso en el más importante sobre la cuestión en Latino América. Actualmente, *Derrame* forma parte de uno de la Iniciativa SIG/Rizoma-Construcción junto a organizaciones de Paraguay, Uruguay y Argentina, parte a su vez de la Iniciativa del Valle Central y del Sistema de Humedales Paraguay-Paraná y de una “Cartografía de la Sustentabilidad y de la Integración Territorial de la Cuenca del Plata” a partir del uso de Sistemas de Información Geográfica. Los documentos que van surgiendo se integran en una serie de acciones y exposiciones internacionales.



Reunión de trabajo con representantes de la comunidad aborigen Toba, en la periferia de Buenos aires, dentro del marco de la *Iniciativa bioregional, juncos-especies emergentes. Desplazamiento 1995*.

Detección y señalización de sitios de acumulación de Petróleos con Junqueros de Magdalena.



Investigación experimental y elaboración de documentos públicos mostrando maneras sensibles para limpiar el derrame y limitar el daño.

Acciones de protesta de los junqueros en la sede de Shell en Buenos Aires.

#### Referencias y aprendizajes

Vivero experimental «El Albardón» (productor de mimbre), junqueros y pobladores de Magdalena, Marcelo Miranda y Matilde Zúcaro, Projects Environment (Manchester [hoy Litoral]), Nuncia Tur (Departamento de Botánica del Museo de Ciencias Naturales de la UNLP), Unión Internacional de Conservación de la Naturaleza (UICN), Rubén Verón (Cooperativa de Productores de la costa del Río de la Plata) y Jorge D. Williams (Presidente del Grupo Especialista en Reptiles y Anfibios Sudamericanos).

#### Retos y dificultades

En el área de la Cuenca de la Plata existen grandes diferencias, especialmente por la disponibilidad de recursos (grande para quienes se posicionan desde la perspectiva de la integración y la globalización, escasa para quienes se posicionan desde la de la integración territorial desde las comunidades).

*Derrame* es en cierto modo un testimonio excepcional para poder pensar en la capacidad de los enfoques alternativos para “paliar” la catástrofe global, y en la importancia de los conocimientos locales para entender el territorio como una construcción colectiva. Ala Plástica intentará revalorizar y fortalecer las acciones puntuales de resistencia y transformación frente al proceso de fragmentación de la vida, desarrollando un seguimiento permanente de lo establecido en *Derrame*, manteniendo el contacto con los actores que son parte del tema y recabando y elaborando nueva información, que en algunas ocasiones también se difunde por los espacios y circuitos del arte.



Wochenklausur

Ale Flávio



---

## atelier d'architecture autogérée (aaa)

Eco-Urban-Network / ECObox

París, La Chapelle, 2001-actualmente

[www.urbantactics.org](http://www.urbantactics.org)

---

### Eco-Urban-Network / ECObox

Serie de proyectos autogestionados en el área de La Chapelle de París en los que se promueve el acceso de los residentes de la zona a espacios infrautilizados para llevar a cabo una transformación crítica de los mismos. Iniciados en 2001, estos proyectos valoran el uso flexible y reversible de los espacios, y tienen como propósito preservar la biodiversidad urbana, patrocinando la coexistencia de una amplia gama de formas de vida y de prácticas. La serie comenzó con el establecimiento colectivo de un jardín temporal, denominado *ECObox*, construido a partir de materiales reciclados. El jardín terminó por convertirse en una amplia plataforma para la creatividad urbana, acogiendo numerosas acciones y talleres. Co-gestionado por los miembros del atelier d'architecture autogérée, residentes de La Chapelle y colaboradores externos, sirve como catalizador de actividades a nivel local y translocal.

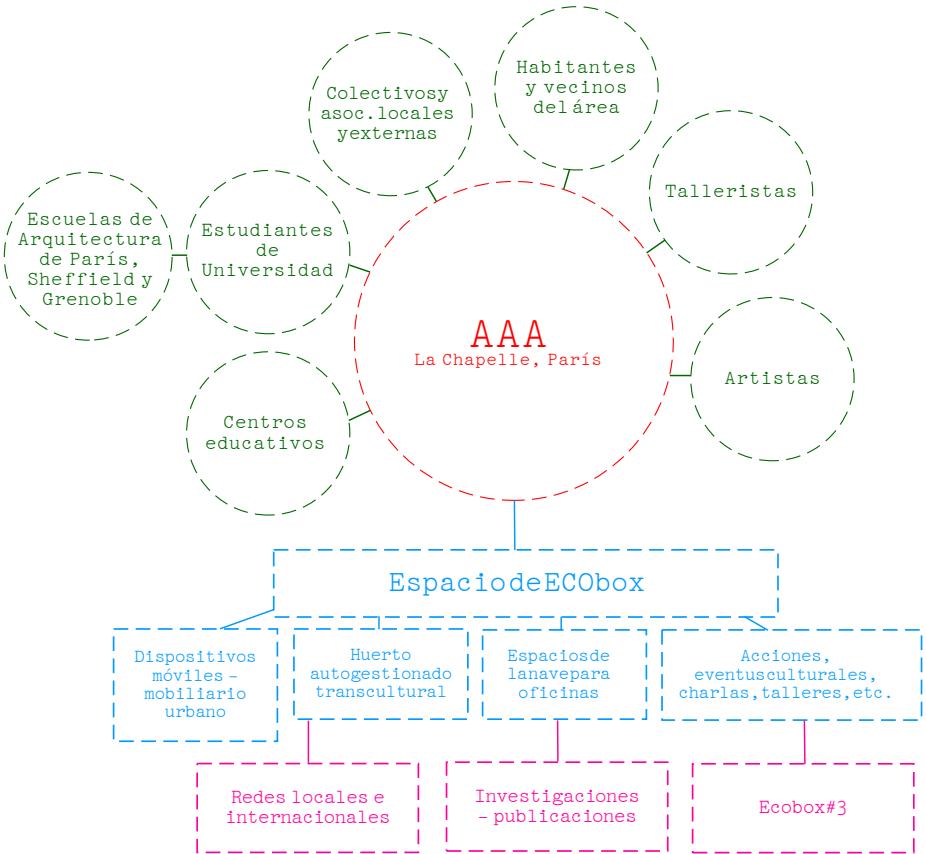
### atelier d'architecture autogérée (aaa)

aaa es una asociación sin ánimo de lucro fundada en 2001. Su actividad se centra en desarrollar estrategias alternativas para la regeneración urbana, en relación con las mutaciones y las prácticas socio-culturales emergentes en la ciudad contemporánea. Se trata de una organización interdisciplinaria que incluye arquitectos, urbanistas, paisajistas, artistas, sociólogos, estudiantes y los residentes del área donde trabajan. aaa realiza investigaciones y acciones participativas para la reapropiación y reinvención del espacio público mediante actividades cotidianas (jardinería, cocina, charlas, lecturas, debates, etc.), con el propósito de promover redes de espacios autogestionados.

Actualmente mantiene una doble estructura de trabajo: por un lado una oficina situada en París que gestiona la actividad cotidiana, y, paralelamente, una red de colaboradores y socios provenientes de diversas instituciones y países (además de Francia, Alemania, Inglaterra, etc.), red que se auto-organiza en función de los proyectos que emprende, los contextos de actuación y las competencias y habilidades necesarias para cada caso. El equipo varía entre tres y diez personas pagadas temporalmente, e incluye un trabajador a tiempo completo y voluntarios.

### Origen y desarrollo del proyecto

La Chapelle, en el norte de París, es un área urbana con una proporción alta de inmigración. Geográficamente es una isla urbana, confinada por vías de trenes y autopistas, que cuenta con un gran número de edificios industriales y espacios abandonados. La iniciativa *ECObox* parte de dos arquitectos residentes en la zona: Constantin Petcou y Doina Petrescu. El punto de partida del proyecto fue la realización de un jardín temporal a partir de materiales reciclados en un hangar abandonado que pertenecía a la RFF (compañía ferroviaria francesa), detectado tras el análisis de los espacios abandonados que existían.



- miembros o colaboradores del colectivo ● agentes sociales o comunitarios colaboradores en el proyecto
  - resultados del proyecto ● continuidad o extensión del proyecto a largo plazo
  - situación coyuntural o agente contra el que se reacciona o resiste ● áreas de trabajo y de investigación
- agentes sociales [ ] resultados — rol activo en el proyecto, colaborando en acciones o partes de trabajo  
◎ colectivos pertenecientes en parte a un agente o grupo o que colaboran específicamente

El proyecto comenzó en junio del 2001 con una serie de exposiciones-consultas abiertas en los espacios públicos del barrio. aaa instalaba mesas con proyectos donde proponían cuestiones relacionadas con los problemas del barrio. Mediante "jardines de palabras" analizaron los intereses o necesidades de la gente (parques infantiles, espacios verdes, espacios para el deporte, etc.). El resultado fue la toma de una decisión colectiva: había que acondicionar un espacio, desarrollar el jardín y construir una serie de dispositivos para facilitar la realización de actividades previamente propuestas por grupos de trabajo.

Desde el inicio aaa buscó la firma de un contrato de alquiler de los espacios, porque consideraban que "ocupándolos" limitaría la participación del vecindario. Consiguieron un alquiler muy barato por los hangares de la RFF e iniciaron un proceso de trabajo experimental para activar el espacio en el que participó una población muy amplia y heterogénea: artesanos, personas mayores, grupos de inmigrantes, vecinos antiguos del barrio, etc. Aunque el lugar contratado era propiedad de la RFF, en 2005 lo compra el ayuntamiento, por lo que *ECObox*, previa negociación, tuvo que trasladarse e instalarse temporalmente en otros espacios. La mudanza fue a cuatro espacios distintos, por lo que se perdía la unidad y se diferenciaba la gestión de aaa y de *ECObox*. Actualmente *ECObox* se ha mudado a un nuevo espacio, denominado *Ecobox#3* y gestionado por vecinos y otros colectivos.

#### Relación con el contexto y colaboradores

*ECObox* comenzó bajo la iniciativa de los arquitectos-profesores Constantin Petcou y Doina Petrescu, junto a un pequeño grupo de voluntarios y un grupo de estudiantes de arquitectura. Durante su segundo año de existencia se implicó a una red de colaboradores de unas doscientas personas, la mayoría residentes o usuarios, además de activistas, investigadores, artistas, productores audiovisuales y finalmente algunos especialistas contratados para encargos específicos.

A nivel organizativo *ECObox* se estructuró informalmente, para más tarde ir formalizando la toma de decisiones a partir de diversas asambleas. Se construyó un gran panel de planificación general del espacio con un calendario común y un esquema de grupos y contactos. Durante todo el proceso se fueron creando grupos de afinidad por actividades que se coordinaban de manera informal bajo necesidades concretas, por ejemplo en la gestión de las llaves de entrada de los distintos espacios. Se repartieron ochenta llaves entre las personas y grupos participantes para el espacio exterior (la entrada al jardín más la nave cubierta que daba a él), que solía estar permanentemente abierto por el abundante uso; y para los espacios interiores (unos 1000 metros cuadrados), se entregaron más de veinte llaves a las personas con más responsabilidad de cara a los grupos (cocina, cine, etc.).

El proyecto funcionaba como un patio abierto, ya que se podía entrar e ir conociendo a los distintos grupos de actividades. Si se quería proponer algo, había bastante libertad, pero siempre tenía que estar en relación con el barrio y sus residentes. Los artistas compartían el espacio con los residentes, y se produjo una gran porosidad entre ambos colectivos. Al principio los espacios los gestionaba aaa, con una oficina propia. Se pasó después a la co-gestión con los vecinos, artistas, etc. Y finalmente aaa se retiró, dejando la gestión en manos de los vecinos de la zona implicados.



Construcción del jardín y cocina móvil, 2004.



Construcción progresiva del Jardín ECObox entre 2002-2004 en La Chapelle y desmantelamiento, desplazamiento y ocupación de otro solar en la misma área en 2005.

Distintas imágenes de acciones y reuniones de colectivos en ECObox y talleres con módulos móviles.

Al comienzo ECObox no generó ninguna economía (sólo una estructura mínima para gestionar el espacio) aunque había gente que ganaba algo de dinero, con la cocina por ejemplo. Más tarde el proyecto recibió subvenciones para construir dispositivos. De cara a los artistas y otros colectivos que compartían el espacio, ellos mismos se gestionaban sus proyectos y desde ECObox se les ofrecía la plataforma e infraestructuras.

#### Metodología

ECObox ha trabajado siempre desde la idea de la permutación, favoreciendo que se sucedieran una gran gama de actividades y políticas. Funcionó como un espacio autogestionado, un laboratorio de urbanismo participativo, un taller de auto-producción y una plataforma de intercambio entre agentes externos e internos. La metodología de laboratorio se extendió partiendo del jardín, con diversas actividades, discusiones, intercambios, encuentros o protestas, talleres de diseño, actos lúdicos, fabricación de objetos y dispositivos, y todo tipo de producciones materiales e inmateriales. ECObox ha provocado ensamblajes y redes de individuos, produce deseos y diversas maneras de hacer. Intenta responder a nuevas formas de asociación y colaboración basadas en el intercambio y la reciprocidad. La arquitectura desarrollada es igualmente política y poética. El colectivo aaa ha intentado crear las condiciones posibles para la gestión colectiva del espacio desde la democracia directa, revalorizando la posición del residente de mero usuario a ciudadano activo. Además se han distorsionado los límites tradicionales de arquitecto y usuario, y se ha promocionado su reverso: el arquitecto-usuario, el arquitecto-ciudadano, etc.

#### Enlaces, redes y diseminaciones

En ECObox se han construido redes de trabajo entrecruzadas y promovido en todo momento la participación externa en el proyecto de diversos agentes que han organizado periódicamente eventos y programas: como la construcción de dispositivos, talleres de idiomas o la celebración de continuos debates. El vecindario, que cuenta con un alto porcentaje de inmigración, ha participado creando conexiones cruzadas entre su cultura original y la actual.

Así, por ejemplo, se coprodujeron, entre agentes locales y externos, una serie de módulos de mobiliario como una cocina urbana, una estación de radio, una librería, una ludoteca, un cine móvil, un banco de semillas, una fuente colectora de agua, etc. Estos dispositivos se construían mediante talleres en los que participaron estudiantes universitarios de la Universidad de Sheffield, en colaboración con los usuarios habituales del ECObox.

#### Referencias y aprendizajes

Raoul Bunschoten (arquitecto), Gilles Clement (ecologista y diseñador de huertos), CHORA, François Deck (artista), Brian Holmes (activista), INURA (red de trabajo), John Jordan (activista), Pascal Nicolas Le Strat (activista y socióloga), MUF (arte y arquitectura), Park Fiction (arte y activismo), Public Works (arte y arquitectura), Anne Querrien (activista y socióloga), Claire Robinson (arquitecta), Stalker y Urban Catalyst (colectivos interdisciplinarios de urbanismo)

## Retos

aaa reconoce que *ECObox* tuvo la fortuna de encontrar disponibilidad y comprensión a la hora de gestionar el contrato de cesión del espacio. Pero también surgieron durante el proceso diversos problemas. Por ejemplo, han constatado que los modelos de educación son muy parecidos entre las distintas culturas, y que surgieron tensiones respecto a la posesión de las llaves. Cuando aaa se distanció del proyecto y el jardín se trasladó a otro lugar, éste devino en un huerto urbano donado por el ayuntamiento y con un carácter más homogéneo por lo que se refiere al tipo de actividades, personas y usos del mismo.

Una contradicción importante se dio con el mundo profesional. Al principio había arquitectos e investigadores que estaban muy interesados por lo atípico del proyecto. Pero se marchaban porque no estaba muy reconocido profesionalmente, y no les producía beneficios directos. Les interesaba más experimentar que implicarse en las publicaciones, la difusión exterior y otras actividades necesarias para el mantenimiento del proyecto. En este sentido hubo quizás mayor entendimiento con el mundo del arte, la sociología o la filosofía, que de hecho supieron aportar perspectivas diferentes.

En general con las instituciones se ha mantenido una posición un tanto autónoma. Se ha contado con buenos aliados dentro de ellas, y ha habido relaciones aceptables con el Ayuntamiento del barrio 18 y aún mejores con el 20, además de algunos servicios del ayuntamiento general. Estas colaboraciones no son siempre fáciles, pero pueden revelar los errores disfuncionales y los huecos que necesitan de una revisión profunda para reinventar relaciones más democráticas entre los ciudadanos y las instituciones.



Miembros de la comunidad participante en *ECObox* utilizando la radio móvil.



atelier d'architecture autogérée

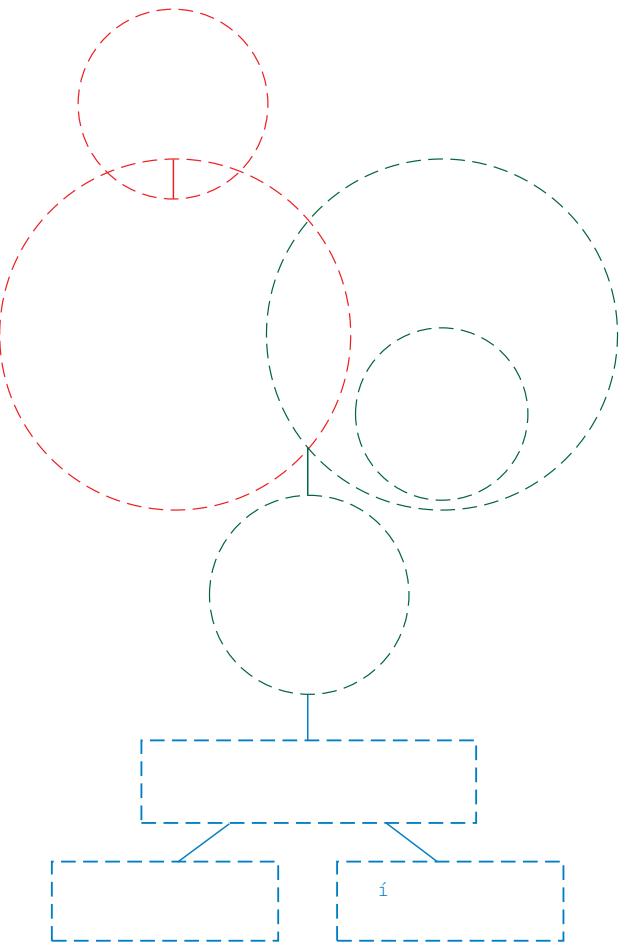
**Andrea Meller, Damon Rich, Rosten Woo**  
**The Center for Urban Pedagogy (CUP)**

*Garbage Problems*

Nueva York, 2002

[www.anothercupdevelopment.org](http://www.anothercupdevelopment.org)

[www.damon.anothercupdevelopment.org](http://www.damon.anothercupdevelopment.org)



#### ***Garbage Problems*<sup>1</sup>**

Proyecto de investigación centrado en la gestión de los residuos de la ciudad de Nueva York ante la emergencia del cierre del vertedero de Fresh Kills en Staten Island, destino mayoritario de los mismos durante cincuenta años. Con la clausura del vertedero, anunciada por el alcalde en marzo de 2001, se produciría uno de los cambios más notorios en la ciudad desde la Segunda Guerra Mundial. Y una pregunta: ¿dónde iría a parar toda esa basura? Para responderla, el CUP se unió a ocho estudiantes de City as School, lo que dio lugar a un proyecto educativo sobre la cuestión. El grupo entero entrevistó a expertos en la materia, trabajadores, activistas y otros agentes y administraciones implicados, visitó lugares y estudió infraestructuras. Con los resultados obtenidos se produjeron un vídeo de treinta minutos, cuatro posters educativos y un diseño especulativo para reutilizar el espacio del vertedero. Todo ello fue mostrado en una serie de presentaciones públicas, por diferentes canales de difusión y mediante una compleja instalación educativa.

#### **The Center for Urban Pedagogy (CUP)**

Organización sin ánimo de lucro dedicada a mejorar la calidad de la participación ciudadana en el planeamiento urbano y el diseño comunitario. Trabaja las relaciones existentes entre la construcción del entorno y la toma de decisiones sociales. El CUP hace proyectos educativos sobre los lugares y sus cambios. La investigación es el núcleo de su currículum. Frente a los métodos de la educación cívica tradicional (centrada en la producción del “buen ciudadano”), propone observar procesos políticos auténticos y alienta el pensamiento crítico. La meta general de sus proyectos es permitir a los participantes jugar roles más efectivos en las tomas de decisión democráticas.

El CUP fomenta la colaboración de profesionales del arte, el diseño, la arquitectura y el urbanismo con representantes comunitarios, educadores, activistas y diversos investigadores, además de organizadores, técnicos locales o de diversas administraciones, académicos, proveedores de servicios y diseñadores de políticas. Los diversos socios trabajan con el personal del CUP para crear proyectos que van de los planes de estudio para institutos a exposiciones educativas.

#### **Origen y desarrollo del proyecto**

El comienzo de *Garbage Problems* está en el anuncio del alcalde de cerrar el vertedero de Nueva York, desplazarlo a otro lugar y modificar la gestión de los residuos. Al mismo tiempo, uno de los miembros de CUP (Damon Rich) recibe el libro *History of Garbage in N.Y.*, que precisamente estudia la historia de la gestión de los residuos en la ciudad.

- miembros o colaboradores del colectivo ● agentes sociales o comunitarios colaboradores en el proyecto
  - resultados del proyecto ● continuidad o extensión del proyecto a largo plazo
  - situación coyuntural o agente contra el que se reacciona o resiste ● áreas de trabajo y de investigación
- agentes sociales [ ] resultados — rol activo en el proyecto, colaborando en acciones o partes de trabajo  
◎ colectivos pertenecientes en parte a un agente o grupo o que colaboran específicamente

1. Información del proyecto compuesta a partir de las respuestas de Damon Rich.

## Relación con el contexto y colaboradores

Desde 1996, el CUP estaba compuesto por un equipo de tres personas que trabajaban, sin compensación económica alguna, en una pequeña oficina. El profesor André Knights (con el que ya habían colaborado anteriormente), de la escuela alternativa City as School, accedió a trabajar con ellos entre febrero y junio de 2002 en un proyecto sobre las basuras. City as School es un instituto educativo de carácter alternativo que fomenta prácticas donde los estudiantes reciban créditos por trabajar en proyectos para ser implementados en la ciudad. Fruto de la colaboración, el grupo que realizó *Garbage Problems* estuvo formado por el profesor, ocho estudiantes, Damon Rich, Rosten Woo y Andrea Meller (del CUP) y algunos voluntarios.

El CUP tenía ya alguna experiencia en trabajos de investigación y diseños de proyectos expositivos, en los que se recopilaban materiales y recursos (bibliotecas, medios, entrevistas con autoridades locales) sobre el tema objeto de estudio. La colaboración con el instituto permitió al CUP testar y probar con un grupo de estudiantes su forma de trabajo de una manera pedagógica. City as School no podía aportar dinero, pero sí fue muy flexible a la hora de trabajar y adaptarse a las necesidades del proyecto. El CUP, pues, tuvo que buscar patrocinadores y recursos económicos, concurriendo por primera vez a la convocatoria de diversas subvenciones.

## Metodología

El CUP utiliza dos estrategias principales para ejecutar sus proyectos: la investigación y el diseño. Sus integrantes se educan primero en la temática particular que vayan a tratar, por ejemplo la gestión municipal de desechos. Y a continuación diseñan los modos de hacer llegar los resultados de la investigación, que además les sirve de guía, a públicos diversos. Como decían a sus estudiantes, su receta para el diseño es: función + materiales disponibles + “algo especial”.

En la fase previa, de exploración, se intenta *mapear* y analizar las personas que ya existen en el contexto de referencia y los saberes concernidos, para comprender quiénes y cómo son los grupos implicados en la situación. Una parte muy importante del proceso consiste en entender la eficacia del proyecto, y ver cómo este se puede adaptar al contexto e influir más tarde en él. Por eso el CUP siempre se sirve de exposiciones, medios de comunicación cercanos y vídeo como herramientas para conectar con la gente, que pueden tener un impacto directo. El CUP se considera un gestor de procesos junto con los grupos con los que colabora, e intenta pensar cómo afectar, traducir y mediar con el mayor número de personas posibles y por diversos canales (exposiciones, web, mesas redondas, presentaciones, etc.).

La metodología de este proyecto fue colaborativa, y se centró en metas educativas, de desarrollo de las habilidades técnicas y pensamiento crítico sobre el tema escogido. El rol del CUP fue establecer con los estudiantes la estructura del proceso y servir de guías, de modo que la colaboración fuese continua: los jóvenes se sentaban con los educadores, pensaban *posters*, maquetas o el vídeo, y entre todos discutían los boletos y las formas de trabajo. Por ejemplo el póster que trata de los agentes ciudadanos fue diseñado por Damon Rich y un estudiante polaco que quería representar al alcalde como un gigante, la verdadera cabeza visible. Después de varias negociaciones se



Instalación educativa con los carteles, la maqueta y el video resultante del proyecto.



El espacio de trabajo del CUP con el grupo de escolares colaboradores del proyecto.

Proceso de investigación. Entrevista de escolares a un experto en gestión de residuos.

llegó al póster definitivo, que no es exactamente así pero permite entrever algo de la idea primera. La edición de vídeo se hizo gracias a una técnica de vídeo, miembro del CUP, y se realizó mano a mano con los estudiantes en pequeños grupos, partiendo de una serie de “tormentas de ideas” que darían paso al trabajo con un programa de edición que se enseñó de uno a uno a todos los estudiantes.

Al final del proceso, el vídeo, los posters y la maqueta se mostraron en centros y espacios muy diferentes, incluyendo canales de televisión comunitaria, centros de arte y espacios comunitarios. En la presentación en el Anthology Film Archives, por ejemplo, participaron dos estudiantes moderando una mesa de debate con un político y un experto en urbanismo.

#### Enlaces, redes y diseminaciones

Cada proyecto tiene como objetivo encontrar su lugar entre los múltiples mundos sociales potencialmente concernidos por él: organizadores comunitarios, defensores o representantes políticos, educadores, artistas, diseñadores, etc. Los trabajos de *Garbage Problems* han dado lugar a proyecciones de organizaciones comunitarias y exposiciones de arte, pero también se han expandido en Internet. Desde 2002, cuando el proyecto fue producido, ha habido avances significativos hacia una política más justa de la gestión de desechos en la ciudad de Nueva York, gracias a los esfuerzos de cientos de individuos incansables. A los integrantes del CUP les gusta pensar que *Garbage Problems* desempeñó un pequeño papel en ese cambio.

#### Referencias y aprendizajes

*A Plan for New York City 1969*, Archigram, Reyner Banham, Charles Dickens, Group Material, Hans Haacke, Rem Koolhaas, Karl Marx, Adrian Piper, Hermann Rorschach, Martha Rosler, Greg Sholette, Gayatri Spivak, y todos los amigos de Newark, New Jersey.

#### Retos, y dificultades

*Garbage Problems* supuso un punto de inflexión para el CUP, ya que les permitió testar y estructurar métodos de trabajo que servirían de base a trabajos pedagógicos y de investigación posteriores. Era prácticamente la primera vez que el CUP podía realizar un proyecto con plena libertad y tener medios a su alcance con estudiantes involucrados. Los estudiantes al principio reaccionaron mal al hecho de tener que trabajar con la basura, ya que estaban muy condicionados por ideas vagas y a la postre erróneas sobre el reciclaje, adoctrinados para ser “buenos ciudadanos”. Su compromiso llegó cuando desarrollaron entre todos el proyecto de investigación y analizaron de forma abierta las políticas de la administración sobre las basuras, no obedeciendo al papel de buenos o malos ciudadanos sino buscando la información de los expertos y cotejándola con la realidad.

Por otra parte, en lo referente a la realización del vídeo, otra dificultad fue el vaciado de los contenidos de las entrevistas y su edición, pues son tareas que requieren mucho tiempo. En muchas ocasiones los estudiantes tuvieron que analizar la entrevista varias veces hasta detectar las partes más interesantes, para después montarlas con el resto de materiales en un conjunto ordenado. Para ello se sirvieron de dinámicas de grupo y “tormentas de ideas”.

Tanto para el grupo colaborador como para el CUP era muy importante poder mostrar unos buenos resultados durante el proceso, y saber diseñar la exposición y los recursos que se estaban produciendo como muestras de un proceso político real y social de cara a la investigación de las basuras.

Para los próximos diez años, y en palabras de Damon Rich, el mayor desafío del grupo es “continuar nuestro camino hacia la institucionalización, haciendo lo que sea necesario para que la organización sea sostenible”. En ese sentido, han dado pasos para ir de un sistema limitado de colaboradores (Damon Rich hizo casi todo el trabajo de diseño entre 1997 y 2006) a un sistema abierto donde pueda participar mucha más gente. La junta directiva es ahora de once personas y el personal fijo lo componen cuatro, que trabajan para clarificar la misión del CUP y progresar en la codificación y transmisión de sus ideas y prácticas.



Imagen de un cartel que muestra todas las personas e instituciones implicadas en la circulación de residuos en la ciudad de Nueva York.



## WochenKlausur

Diseño de Aulas Escolares

Viena, 1995-1996

[www.wochenklausur.at](http://www.wochenklausur.at)

### Diseño de Aulas Escolares

Proyecto de diseño participativo e intervención en colaboración con dos aulas de una escuela de enseñanza secundaria en Viena, que surge a raíz del encargo de la Escuela de Artes Aplicadas de la ciudad. WochenKlausur remedió los problemas estructurales y la falta de espacio de las aulas en cooperación con los alumnos, los padres y estudiantes y profesores de arte. El resultado fue el diseño y construcción en grupo de nuevo mobiliario para las aulas de sexto (11-12 años) y undécimo grado (16-17 años), la transformación de las paredes y la mejora de la iluminación de las aulas.

### WochenKlausur

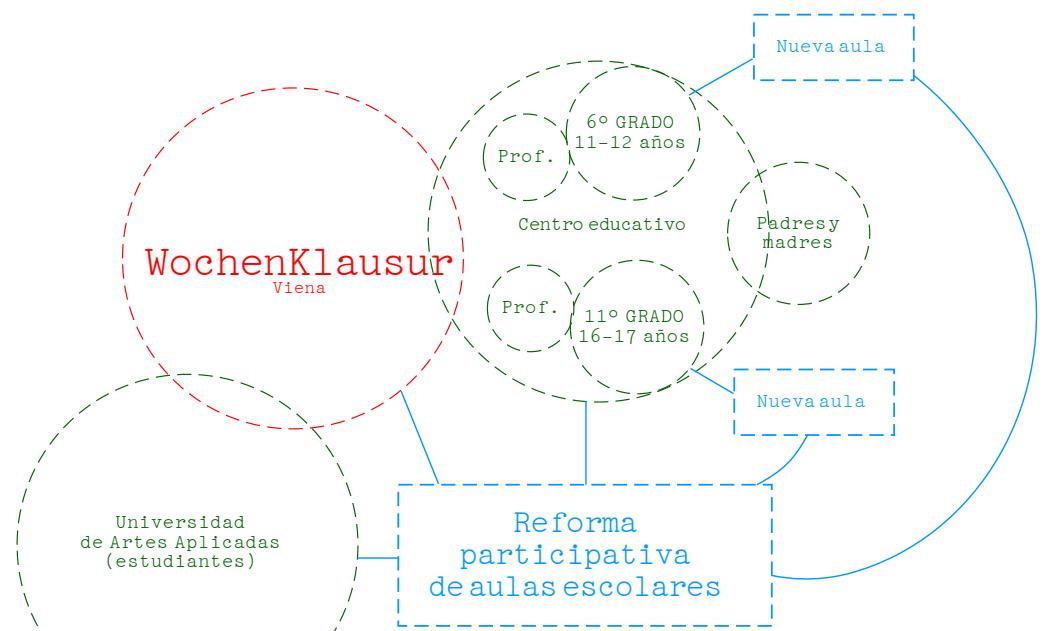
Grupo de artistas y trabajadores culturales formado en 1993 en Viena. WochenKlausur colabora asiduamente con otros agentes sociales, bajo el requisito de utilizar el capital cultural del arte y sus infraestructuras como herramienta para la intervención concreta: sus proyectos siempre buscan una clausura o término de resolución, de ahí su nombre: "Clausura en una semana". A partir de invitaciones de instituciones de arte o del mundo cultural, el grupo desarrolla y lleva a cabo pequeñas y muy concretas propuestas para producir el cambio sociopolítico deseado en cada proyecto. Frecuentemente utilizan los espacios expositivos a los que son invitados, transformándolos en estudio u oficina desde donde dirigen sus intervenciones. La expresión y la creatividad, que en el arte tradicional normalmente son usadas para objetivos formales, son aplicadas por WochenKlausur como instrumentos para resolver problemas actuales en la educación, la ecología, la economía, el urbanismo y otros asuntos sociales.

### Origen y desarrollo del proyecto

A partir de la invitación de la Escuela de Artes Aplicadas de Viena, WochenKlausur condujo una intervención en la escuela de secundaria "Gymnasium und Realgymnasium Stubenbastei".<sup>1</sup> Durante un periodo de 12 semanas de 1995-1996, dos aulas escolares fueron totalmente rediseñadas en cooperación directa con los estudiantes afectados, intentando eludir los estándares oficiales y prescripciones para amueblar las aulas. El factor principal de diseño dependería siempre de las necesidades de los propios estudiantes.

### Relación con el contexto y colaboradores

Las dos aulas seleccionadas para el proyecto ocupaban los típicos espacios de las escuelas austriacas. Los veinte y siete estudiantes de sexto grado tenían unos 48 m<sup>2</sup> a su disposición y los diecisiete alumnos del undécimo grado tenían 23 m<sup>2</sup>. La estructura de las aulas obligaba a los alumnos a sentarse en filas muy próximas, de cara a una pizarra muy grande, con una luz muy fuerte y desagradable. Las paredes solían



- miembros o colaboradores del colectivo ● agentes sociales o comunitarios colaboradores en el proyecto
- resultados del proyecto ● continuidad o extensión del proyecto a largo plazo
- situación coyuntural o agente contra el que se reacciona o resiste ● áreas de trabajo y de investigación

- agentes sociales [ ] resultados — rol activo en el proyecto, colaborando en acciones o partes de trabajo
- colectivos pertenecientes en parte a un agente o grupo o que colaboran específicamente

1. <http://www.grg1 asn-wien.ac.at>

estar sucias y las perchas de la ropa colocadas de tal manera que los alumnos de la última fila tenían que sentarse con abrigos y chaquetas mojados a sus espaldas durante el invierno.

La meta principal del proyecto era encontrar y realizar soluciones específicas. Se les preguntó a los alumnos por sus necesidades y se les incentivó a plantear propuestas concretas para mejorar sus aulas. Los alumnos de sexto grado deseaban cambiar la posición de las mesas. Se construyeron mesas nuevas en forma de curva, que colocaron en círculos centrados en el aula para facilitar la comunicación y la vista a la pizarra. El guardarropas se desplazó al corredor y, a petición de los alumnos, se instaló un conjunto de almohadones rojos como un espacio de relax en el espacio ganado al aula. Con los alumnos de diecisiete años la colaboración fue aún más intensa. Esta clase tampoco tenía suficiente espacio en su aula. Dieciocho jóvenes prácticamente adultos tenían que compartir un espacio muy exiguo. Colocando mesas redondas formando dos círculos concéntricos se aprovechó óptimamente el espacio, y se instaló una pizarra más pequeña. Después de reflexionar durante varias semanas sobre el diseño de las paredes, finalmente se pusieron de acuerdo para pintar un mural con un motivo de comic.

#### **Metodología**

En 1996 Wochenklausur se centró en los problemas estructurales y espaciales de las aulas. Los marcos oficiales de regulación de aulas fueron ignorados a propósito, y a cambio los alumnos fueron invitados a realizar propuestas de diseño y a expresar sus necesidades. Desde el principio fue obvio que la gente joven tenía ideas concretas sobre cómo debería ser su aula, pero se comprobó que era difícil que expresaran sus ideas: habían aprendido a no pensar mucho y evitar esfuerzos innecesarios. Las mayores diferencias surgieron sin embargo a la hora de decorar las paredes, especialmente entre los de undécimo grado. El reto fue motivar a diecisiete personas diferentes para que encontraran una solución en común. Se intentó dejar claro que una finalización satisfactoria dependía de la capacidad para adaptarse a soluciones comunes. Sin embargo, nadie parecía llegar a un término medio. Alcanzar una decisión llevó varias semanas. Finalmente, cada propuesta se plasmó en una maqueta, y cada alumno pudo ir descartando una a una la que menos le gustaba. La última propuesta que permaneció fue la que se realizó: un dibujo de comic mostrando una explosión dramática.

#### **Enlaces, redes y diseminaciones**

Cinco años después del proyecto, Wochenklausur visitó otra vez la escuela. En una conversación con el profesorado, este le dijo al grupo que la llamada "esquina reservada" de la clase de sexto grado había tenido un cierto éxito particular. En vez de huir del aula con el sonido del timbre, muchos alumnos pasaban las pausas charlando confortablemente en los almohadones. En una visita un año después se supo que los nuevos arreglos habían facilitado más la discusión entre alumnos y que el espíritu de trabajo de la clase había aumentado con su cooperación. De todos modos, el diseño de las salas de clase no fue concebido como una solución permanente. La intervención era un proyecto experimental piloto que tuvo en cuenta las necesidades de cada persona en un proceso concreto.



Aula de 6º grado (11-12 años) antes y después de la intervención.



Aula de 11º grado (16-17 años) antes y después de la intervención.

#### Referencias y aprendizajes

WochenKlausur es capaz de aportar perspectivas externas sobre los diferentes sistemas que conciernen a sus proyectos. Simultáneamente, se aprovecha también la mirada interna al implicar a artistas locales o expertos que trabajan en campos relacionados con la intervención. Las referencias y las influencias son por ello una parte integral tenida en cuenta en los métodos de trabajo de WochenKlausur, y emergen del mismo equipo de trabajo.

#### Retos y dificultades

Los aspectos más difíciles son al mismo tiempo los más destacables en los proyectos de WochenKlausur: para poder transformar las circunstancias actuales tiene que ser previamente reconocida la variabilidad de los límites dentro de los que se trabaja, como hace el arte tradicional. Esto quiere decir que el obstáculo que se trata de superar no debe ser muy alto. Debe ser lo suficientemente alto como para que se pueda hablar de un cambio notable, y lo suficientemente bajo como para superarlo. Encontrar el balance apropiado es difícil, ya que WochenKlausur no puede resolver un problema en pocas semanas, sino más bien prestar atención a determinadas estructuras desequilibradas o relaciones de poder dentro de la sociedad. No se trata sólo de transformar un aspecto social o político, igual de importante es hacer que ciertas partes de la sociedad sean consistentes con otras.

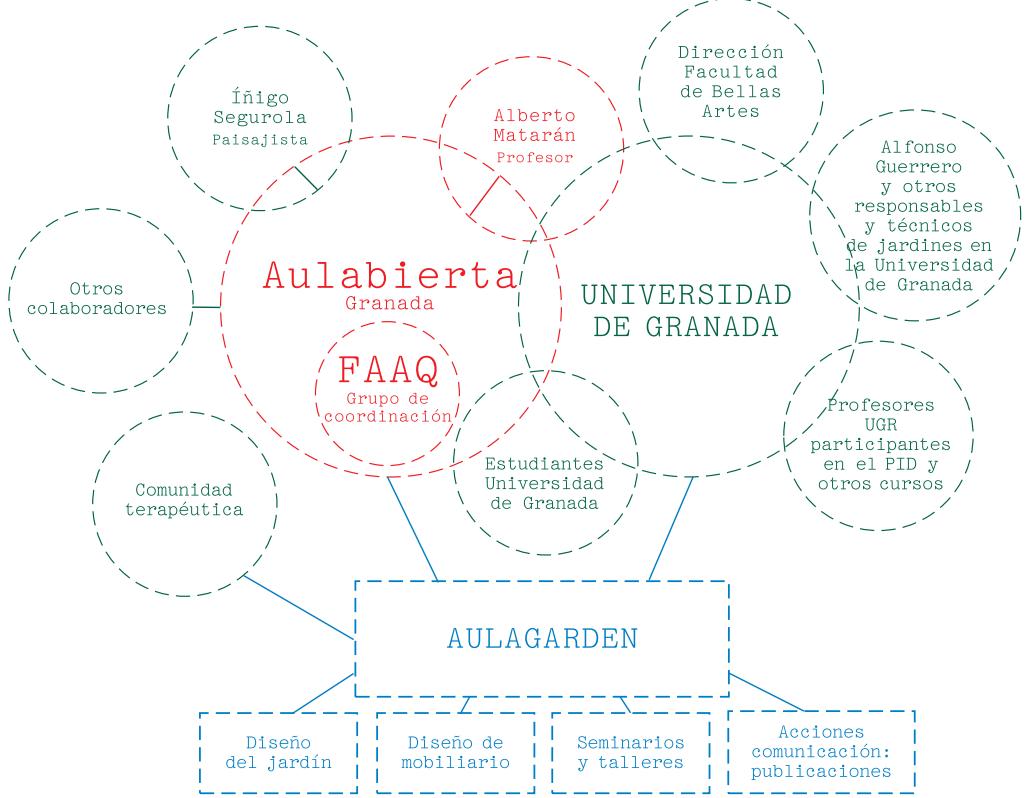
El arte puede y debe ser usado para aumentar la atención sobre deficiencias específicas. Los trabajos del grupo no tienen como prioridad ser arte ni dejar de serlo. El arte siempre permanece como un material crudo e inofensivo, hasta que ciertos mecanismos lo toman y hacen circular cierta opinión pública sobre él. WochenKlausur usa ese potencial para intentar transgredir tal opinión, tratando de concienciar sobre estructuras de poder desequilibradas al mostrar que ciertas condiciones de vida no tienen por qué ser necesariamente de esa forma.

WochenKlausur



Aia Plastica





- miembros o colaboradores del colectivo ● agentes sociales o comunitarios colaboradores en el proyecto
  - resultados del proyecto ● continuidad o extensión del proyecto a largo plazo
  - situación coyuntural o agente contra el que se reacciona o resiste ● áreas de trabajo y de investigación
- agentes sociales [ ] resultados — rol activo en el proyecto, colaborando en acciones o partes de trabajo  
 ○ colectivos pertenecientes en parte a un agente o grupo o que colaboran específicamente

## Aulabierta

*Aulagarden*  
 Granada, 2007-actualmente  
[www.aulabierta.info/aulagarden](http://www.aulabierta.info/aulagarden)

## Aulagarden

*Aulagarden* crece en Aulabierta. Surgió con el fin de construir un jardín dentro de la Universidad de Granada, un jardín en cuyo diseño y gestión participasen directamente estudiantes y otros colaboradores. Se localiza alrededor de la sede de Aulabierta, un edificio autoconstruido por estudiantes dentro del recinto de la Facultad de Bellas Artes de Granada.

Uno de los objetivos del proyecto es abrir una reflexión sobre la sostenibilidad, la gestión de recursos y la creación colectiva de espacios verdes como forma de hacer más habitables nuestros entornos. Otro objetivo es la participación directa de los usuarios en el diseño y gestión del espacio. Aulabierta entiende la universidad como bien público, susceptible por tanto de albergar acciones encaminadas a la apropiación colectiva y la creación de nuevos espacios de socialización y experimentación.

Un jardín es una herramienta pedagógica. Toda la concepción del jardín, desde el diseño hasta la construcción, el riego, el mantenimiento, etc., han sido procesos de co-aprendizaje. El jardín es un espacio multidisciplinar, y así lo ha abordado Aulabierta: desde distintos puntos de vista, aprendiendo mucho los unos de los otros.

*Aulagarden* es al mismo tiempo una investigación abierta, un conjunto de herramientas que aporta claves extrapolables a otros contextos para realizar experiencias similares tanto dentro de la universidad como en otras zonas de la ciudad.

## Aulabierta

Tras Aulabierta no hay un colectivo concreto de personas, sino diferentes grupos de coordinación que utilizan la metodología y herramientas que componen el proyecto para crear actividades que van expandiendo su bagaje colectivo. En el caso de *Aulagarden*, el diseño y la coordinación del proyecto corresponden a FAAQ, un grupo de trabajo que realiza proyectos vinculados a contextos específicos desde los ámbitos de la arquitectura, la educación y el arte. El grupo surge a partir del trabajo conjunto de sus miembros dentro de Aulabierta, y *Aulagarden* destaca como una producción clave para la consolidación del grupo.

## Origen del proyecto

*Aulagarden* se integra dentro del conjunto de proyectos llevados a cabo desde Aulabierta, plataforma de aprendizaje autogestionada, dentro de la Universidad de Granada, por sus propios estudiantes. El objetivo de Aulabierta es crear un espacio de aprendizaje propio: más poroso, inmediato, versátil... que introduzca en la universidad los conocimientos que no tienen cabida en la enseñanza reglada, que la conecten con otros contextos y que salve el desfase que se produce entre el aprendizaje y su puesta en práctica.

## Metodología y desarrollo del proyecto

Tras finalizar la autoconstrucción de la sede de Aulabierta, algunas de las personas que participaron en ella quisieron seguir experimentando con la misma metodología ensayada entonces: usar el diseño espacial como dispositivo para poner en marcha un proceso que fuera más allá de la relación convencional diseño-ejecución, para situar el interés en quiénes desarrollan y cómo la creación de un espacio. El hecho de que los alrededores del aula fuesen un terreno sin cualificar, prácticamente abandonado, invitaba a ello.

Las actividades que inauguraron Aulagarden fueron dos seminarios-talleres llamados *Intervenciones sostenibles en el espacio urbano* (I y II), encaminados a tantear la viabilidad del proceso y comenzar a cartografiar la posible red de colaboradores (también iniciaron en ellos las primeras siembras). Estos seminarios se tramitaron como cursos de enseñanzas complementarias, lo que conllevaba una asignación de créditos de libre configuración integrables en el expediente académico de los estudiantes participantes -entre ellos, los mismos promotores-. Esta fórmula es uno de los resquicios de la universidad por los que Aulabierta ha introducido los saberes que produce para (cuando es necesario) legitimarlos académicamente. La consecución de créditos de libre configuración (mediante conversión de horas formativas en créditos curriculares) nunca ha sido un fin en sí mismo, sino un medio para exponer el potencial -en su doble acepción- del estudiantado para diseñar, y con ello intervenir, en su propio expediente académico. Además, la legitimación académica que resulta del reconocimiento de sus actividades como parte del currículo evidencia la capacidad de los estudiantes para transformar, desde dentro, los contenidos de la docencia universitaria<sup>1</sup>.

Así, se han gestionado desde Aulabierta proyectos y actividades tan heterogéneas como un taller de micro-televisión en colaboración con el barrio donde se encuentra la Facultad de Bellas Artes (La Chana), seminarios sobre algunos de los cuestionamientos actuales de la producción cultural, la autoconstrucción del edificio o el propio jardín.

Tras los dos seminarios mencionados, se entendió agotada la estrategia de usar el modelo de cursos complementarios, y se decidió explorar nuevos modos y resquicios dentro del sistema universitario para llevar a cabo la gestión académica de sus proyectos. Presentaron Aulagarden a una convocatoria de Proyectos de Innovación Docente (PID)<sup>2</sup> dirigida a profesorado de la universidad. El proyecto fue concedido y durante el curso 2008-2009 se ha desarrollado un intenso programa con asignaturas de tres ámbitos distintos: Bellas Artes, Arquitectura y Ciencias Ambientales<sup>3</sup>.

Su dimensión práctica ha permitido un conocimiento diferente por medio de experiencias directas: el diseño paisajístico aplicado, la creación y seguimiento de un parterre experimental, la elección y puesta en práctica de materiales y tecnologías, la construcción de prototipos arquitectónicos, la creación de proyectos artísticos asociados, la investigación sociológica aplicada a un contexto determinado, etc.



1. Más información de la metodología ensayada en Aulabierta en: <http://aulabierta.info/faq>

2. Más información sobre los PID: <<http://www.ugr.es/~vicinnova/innovacion/innovacion.html>>.

3. Para conocer mejor el esquema de participación: <<http://aulabierta.info/aulagarden/?q=node/68>>.

Gráfica donde se describen algunos elementos de Aulabierta-Aulagarden.

### **Relación con el contexto y colaboradores**

Con *Aulagarden* no sólo se ha cultivado un jardín, sino una extensa red de colaboradores. El diseño del proyecto ponía énfasis en cuestiones afectivas y no sólo de carácter técnico, priorizando cuestiones que les preocupaban como miembros de la comunidad universitaria: la excesiva parcelación del conocimiento, la excasez de políticas efectivas en la creación de grupos de investigación transdisciplinarios o la ausencia de proyectos universitarios que intenten cohesionar grupos de estudiantes de diferentes carreras-disciplinas.

Con la serie de proyectos iniciados desde Aulabierta, se quisieron crear espacios de aprendizaje horizontal donde estudiantes, profesores, técnicos y otros pudieran – desde una posición de pares- debatir y cuestionar propositivamente los marcos normativos de la universidad (no sólo académicos o educativos, sino también espaciales, sociales y políticos). Esto conlleva que en un proyecto como *Aulagarden* la red de colaboraciones<sup>4</sup> se haya dispersado, integrando a más de un centenar de estudiantes de muy distintos ámbitos, profesorado universitario de seis áreas de conocimiento, colaboradores externos (por ejemplo la Diputación de Granada, que cedió especies, o el paisajista Íñigo Segurola y los miembros de la comunidad terapéutica anexa a la facultad, que aportaron ideas para el diseño) y técnicos de la universidad, como el cuerpo de jardineros, que asesoran y siguen el proyecto. La gestión institucional ha sido –y sigue siendo– compleja, y compromete a los participantes en una continua negociación con distintas instancias de la universidad (desde el equipo decanal de la Facultad de Bellas Artes a varios vicerrectorados y secretariados), en la que se producen tanto acuerdos como discrepancias y tensiones.

### **Enlaces, redes y diseminaciones**

Para otros proyectos desarrollados desde Aulabierta, véase el siguiente enlace:  
[<http://aulabierta.info/archivo\\_de\\_proyectos>](http://aulabierta.info/archivo_de_proyectos).

### **Referencias y aprendizajes**

*Aulagarden* ha permitido extender la difusión de Aulabierta, dándole visibilidad entre estudiantes de otras disciplinas que hasta ahora no habían participado en el proyecto. Esta expansión afecta igualmente a la red de colaboradores externos, figura fundamental en el esquema de funcionamiento de Aulabierta, que invita a colaborar con ellos a personas cuyas ideas o trabajo les interesan. Generalmente Aulabierta mira hacia el contexto nacional, pero con *Aulagarden* enfocó su atención más cerca, dentro de la Universidad de Granada, para establecer nuevas redes dentro de ella.

En el horizonte de referencia de *Aulagarden* está el diseño participativo de espacios verdes como Park Fiction, los jardines comunitarios, la recuperación ciudadana de espacios verdes como el Huerto del Rey Moro o ECObox y las intervenciones artísticas/activistas que quieren señalar la necesidad de “verdear” las ciudades contemporáneas.



Imagen del primer taller de plantación en *Aulagarden*.

Comida-barbacoa al finalizar los talleres de mobiliario para *Aulagarden*. Marzo de 2009.

4. Cartografía de la red de colaboradores: [http://www.scribd.com/document\\_downloads/21685172?extension=pdf](http://www.scribd.com/document_downloads/21685172?extension=pdf)



Grupo de estudiantes diseñando propuesta de organización del jardín. Diciembre de 2007.

Taller de diseño con la comunidad terapéutica "Virgen de las Nieves", usuaria potencial del jardín.  
Febrero de 2009.

#### Retos y dificultades

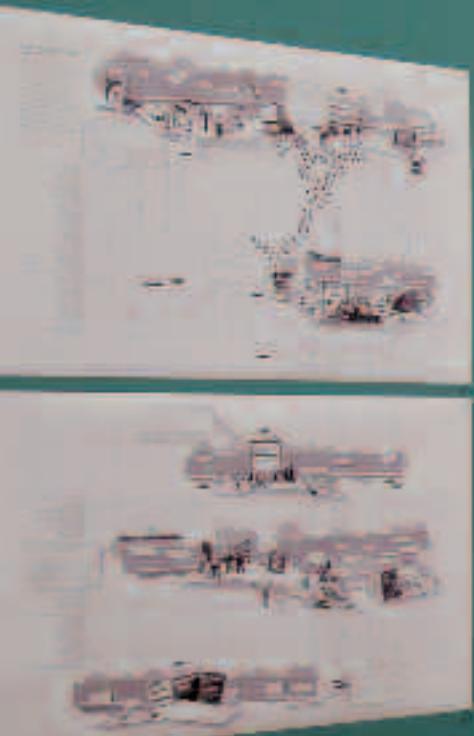
El aula autoconstruida de Aulabierta ha devenido ícono, o símbolo que ha llamado pronto la atención, pero a veces ha ocultado otros aspectos que interesaban más a sus autores: cuestiones estructurales, metodológicas, críticas, etc. Con *Aulagarden* emprendieron un nuevo proceso donde participaban muchas personas, lo que permitía trascender la visibilidad del aula: Aulabierta es mucho más que un edificio.

Durante el curso 2009–2010 quiere dirigir los esfuerzos a dos aspectos: la difusión y el diseño de la gestión y usos del espacio.

El conjunto de negociaciones y compromisos de proyectos como *Aulagarden* supone en muchas ocasiones un desborde de la gestión, debido a que en ocasiones los proyectos emprendidos desde Aulabierta se han sobredimensionado. La falta de medios no suele ser un impedimento, pero sí la falta de disponibilidad. Cuando desde la coordinación no se ha conseguido que la información fluya de forma eficaz entre los diferentes agentes vinculados al proyecto ha aparecido la entropía, y a veces no se ha seguido con suficiente atención el desarrollo del trabajo de alguna de las asignaturas implicadas, se ha perdido energía y la labor de transducción se ha visto mermada.

*Aulagarden* pretende introducir más argumentos a favor de la continuidad del aula autoconstruida: la universidad ha anunciado la posibilidad de su cierre preventivo, ya que el edificio se encuentra en situación de ilegalidad. El objetivo entonces es mantener el uso del espacio mediante un convenio de cesión del suelo. De llegar a realizarse dicho convenio, Aulabierta sentaría un precedente en cuanto a diseño y gestión horizontal de espacios dentro de la universidad. Llegar a este grado de empoderamiento de cara a la negociación con la institución sitúa a Aulabierta en un punto imaginable cuando, hace cinco años, se puso en marcha.

Hay aspectos no narrables dentro de la cronología y definición del proyecto. *Aulagarden* puede parecerle un jardín esperpéntico (o directamente no ser un jardín) a quien no haya participado en el proyecto. Un collage cambiante compuesto de especies, mobiliario, esculturas, materiales reutilizados... Sin embargo, conocer su trayectoria permite ver reflejado en él todo el proceso de gestión, y comprender cómo han influido en su actual configuración sucesos más o menos casuales. Cuestionándose de dónde nace la belleza que perciben en "su" jardín, se percatan que de ahí: de que pueden sentir el suelo de la universidad como algo que no les es ajeno.



Autumn 2011



**Seminario universitario Pedagogías culturales.**  
**Prácticas colaborativas y aprendizaje en red**  
Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada  
2 de marzo a 6 de abril de 2009

**LaFundició**

Cooperativa cuyo trabajo se sitúa en el cruce de la práctica artística y la educación, entendidas como actividades controversiales. Sus principales líneas de actuación son la provisión de servicios educativos a organizaciones y la producción de proyectos colaborativos de continuidad con distintos colectivos e instituciones.

<http://www.lafundicio.net>

**Javier Rodrigo**

Investigador y educador de arte. Ha trabajado en proyectos colaborativos y pedagógicos coordinando cursos, conferencias y seminarios para profesores, educadores y mediadores de arte en diversos museos e instituciones culturales y educativas. Actualmente es miembro de la asociación Artibarri, profesor invitado de máster, y participante en la red Bordergames. Trabaja en la Asociació per a Joves Teb y otros proyectos culturales.

**Montse Romani**

Investigadora y productora cultural independiente. Su trabajo se plantea a partir de las articulaciones entre la práctica artística y la teoría crítica asociada a los feminismos, las políticas culturales y la cultura visual. En la actualidad dirige el proyecto en curso *Working Documents. Relatos de la cultura inmaterial* (Centro de la Imagen, La Virreina, 2008) y *Subtramas. Intersecciones de la imagen y la crítica* (2009), ambos en colaboración con Virginia Villaplana.

**Aida Sánchez de Serdio**

Doctora en Bellas Artes. Profesora de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat de Barcelona. Miembro del equipo coordinador i docente del Máster en Estudios y Proyectos de Cultura Visual de la Universitat de Barcelona. Miembro de la Asociació per a Joves Teb y de la asociación Artibarri.

**Sinapsis**

Oficina de producción de proyectos artísticos, investigaciones, consultorías y procesos educativos y de mediación. A partir de metodologías colaborativas articula relaciones entre la esfera artística y contextos específicos no artísticos.

<http://www.ressonanciamanresa.wordpress.com/sinapsis>

**Virginia Villaplana**

Artista, escritora, productora cultural y profesora asociada de Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Valencia. Es autora y editora de varios libros de ensayo. Como productora cultural ha comisariado los proyectos *Imaginarios en Tránsito* (Centro Gallego de la Imagen, 2007), *In/security in a global context. The City of Women* (Ljubljana, 2005) y *Le détournement des technologies* (Bruselas, 2006).

<http://www.virginiavillaplana.com/>

**Seminario formativo para profesores y profesionales en el campo de la educación Proyectos de trabajo en cultura visual y pedagogía cultural**  
Centro del Profesorado de Granada  
17 al 25 de noviembre de 2009

**LaFundició**

[cfr. arriba]

**Javier Rodrigo**

[cfr. arriba]

**Seminario dialógico internacional Negociaciones culturales.**  
**Articulaciones de las pedagogías colectivas y las políticas espaciales**  
Centro José Guerrero  
2 a 4 de diciembre de 2009

**Alg-a**

Comunidad de arte y acción libre que funciona como una red abierta de artistas y colectivos que la modelan en función de sus iniciativas, procesos o acciones. Su objetivo principal es mantener un entorno colaborativo y libre de aprendizaje e investigación-producción colectivas.

<http://www.alg-a.org>

**Amaste**

Oficina de ideas especializada en articular procesos y dispositivos de mediación, relationales y participativos, que fomenten la imaginación, la reflexión activa y el espíritu crítico en ámbitos como innovación social, juventud, cultura, emprendizaje, alfabetización mediática, desarrollo de territorio, etc.

<http://www.amaste.com>

**Artibarri**

Red catalana de iniciativas creativas para el cambio social formada en 2004. Artibarri es una red de entidades que trabajan dentro del campo sociocultural, entendiendo el arte como una herramienta útil para la transformación social y de desarrollo comunitario. Artibarri es un motor de comunicación, diálogo, aprendizaje, reivindicación y colaboración entre todos y todas los que comparten el interés en los proyectos artísticos de intervención comunitaria. También es un centro de recursos para la promoción del arte en el desarrollo comunitario y para el estímulo de la democracia cultural en la sociedad. Han realizado proyectos como las diversas Jornadas Artibarri sobre arte, participación e intervención comunitaria (años 2005, 2006 y 2007) o investigaciones como "Arte y desarrollo comunitario" (2004), publicada en *Procesos creativos transformadores* (2009).

<http://www.artibarri.org>

**Montserrat Cortadellas**

Artista y asesora pedagógica. Ha desarrollado un conjunto de proyectos sobre cultura visual y pedagógicos con diversos colectivos por medio de procesos de creación analítico-críticos en el entorno de la realidad más cercana.

<http://www.comissariat.cat/mcb>

**Donestech**

Grupo de investigadores sociales que se sirven de las nuevas tecnologías dedicadas a la creación de contenidos digitales, la producción audiovisual, la comunicación y la construcción de redes.

<http://www.donestech.net>

**Edupar**

Es un equipo de educadores sociales implicado en el apoyo, acompañamiento, asesoramiento y formación de procesos para una participación social transformadora. Entienden que las cosas no son como son, las construimos colectivamente y para construir modelos nuevos de organización social y política es necesario un proceso educativo.

<http://www.edupar.es>

**Espacio Tangente**

Centro de creación contemporánea que, desde los principios de autogestión, independencia, transparencia y compromiso, ha buscado un progresivo aumento de la participación pública, tanto en la gestión y organización como en la programación, para mantener un proyecto abierto y dinámico capaz de recoger, conectar y fomentar de manera eficaz las manifestaciones artísticas y culturales de su entorno.

<http://www.espaciotangente.net>

**Espai en Blanc**

Es una apuesta colectiva para hacer de nuevo apasionante el pensamiento. Desde 2002, trabajan con la intención de llevar la teoría más allá de los espacios que le están oficialmente reservados y convertirla en una herramienta práctica de intervención.

<http://www.espainenblanc.net>

**FAAQ**

Grupo de trabajo de reciente creación que realiza trabajos de investigación y producción cultural en los ámbitos del arte, la arquitectura y la educación, vinculados a contextos específicos. Está formado por José Daniel Campos, Antonio Collados, María García, Carlos Gory y Pablo Pérez. Surge principalmente a raíz de dos proyectos:

*Aulabierta*, un proyecto de diseño y construcción de un plataforma de aprendizaje autogestionada por sus propios estudiantes dentro de la Universidad de Granada.

*CatarQsis*, un grupo de investigación y proposición que trabaja la arquitectura y el territorio de forma transdisciplinar y colaborativa. Surge en 2002 como dispositivo de discusión en la Escuela de Arquitectura de Granada y ha participado de diferentes proyectos colectivos en el territorio nacional.

<http://faaq.info>

**Fernando García-Dory**

Artista y agroecólogo. Es miembro fundador de la Plataforma Rural y ha promovido diferentes iniciativas agroecológicas, cooperativas y acciones de diverso tipo, tanto en países de Europa como de América y Asia. Ha realizado proyectos agroecológicos en Madrid (*Bajo el asfalto está la huerta*, 1999-2000), Ecuador (*Agrovida, Movimiento Indígena de Chimborazo*, 2002-2003), India (*Proyecto Namdu y Banco de semillas de Amrita Bhoomi*, 2005-2006) en los que enlaza lenguajes artísticos con procesos biológicos y nuevos aportes científicos, desarrollando además estrategias de autoorganización social, vinculadas a la cuestión agraria en nuestros días. Con la Red Pastor ha colaborado en diversos proyectos e intervenciones con pastores: un encuentro mundial de nómadas, la escuela de pastores o la reciente creación de una red estatal de pastores.

<http://www.bionte.org>

**Laboratorio Urbano**

Colectivo que trabaja la ciudad como territorio de decisiones, como expresión de realidades múltiples, como lugar donde se materializan las desigualdades y conflictos a partir de procesos de construcción urbana.

<http://nodo50.org/laboratoriourbano>

**laFundició**

[cfr. arriba]

**Las lindes**

Proyecto de investigación, debate, archivo y visibilización de pensamiento y prácticas educativas en relación con pedagogías críticas y prácticas culturales formado por Marta de Gonzalo, Pablo Martínez, Publio Pérez Prieto, Cristina Vega y Virginia Villaplana. Es también un grupo de investigación militante cuyos componentes parten del entendimiento de la educación como proyecto cultural, social y, por tanto, colectivo, para un futuro aún no resuelto que podemos atrevernos a imaginar.

[http://www.ca2m.org/las\\_lindes](http://www.ca2m.org/las_lindes)

**Lorraine Leeson**

Artista que desde finales de 1970 está comprometida con la regeneración urbana, empleando el arte, la pedagogía y los media para incidir en el dominio público. Fue co-fundadora del Docklands Community Poster Project, una cooperativa artística que luchó durante más de diez años contra la gentrificación urbana de la zona de los Docklands de Londres, aplicando para ello diversos medios culturales: carteles comunitarios instalados en lugares públicos, acciones colectivas como los desembarcos activistas en el Parlamento de Londres, exposiciones informativas denominadas *Roadshows* en diversas partes de Inglaterra, etc. En la actualidad es directora de cSPACE en la University of East London, donde es investigadora invitada.

<http://www.cspace.org.uk>

**Ludotek**

Laboratorio que trata de trabajar y pensar el arte y la política desde la infancia. O pensar la infancia desde el arte y la política. O pensar la política desde la infancia y el arte.

<http://www.ludotek.net>

**Neokinok**

Colectivo coordinado por Daniel Miracle que trabaja en torno a la creación audiovisual y la televisión experimental. Desde 1998 ha desarrollado diferentes proyectos artísticos alrededor del campo audiovisual, el arte, la cultura y la educación.

<http://www.neokinok.tv>

**Sinopsis**

[cfr. arriba]

**Sitesize**

Plataforma de proyectos formada en 2002 que desarrolla trabajos específicos de creación y mediación cultural en la región metropolitana de Barcelona. Sus ámbitos de interés se centran en las prácticas de producción cultural autónoma y la investigación de nuevas geografías territoriales y paisajísticas. Sitesize trabaja desde la cultura visual, la representación territorial y el desarrollo comunitario como base de acciones que conforman, identifican y transforman los lugares y las dinámicas sociales. Entre sus proyectos se encuentran *SIT Manresa* (2008) o *Narraciones metropolitanas\_Aula permanente* en el Pabellón de Catalunya, Bienal de Venecia (2009).

<http://www.sitesize.net>

**ULEX**

La Universidad Libre y Experimental surge como espacio de formación, debate, investigación y creación cuando la Universidad deviene en triste dispositivo del mercado laboral. Nace en 2007 con ocasión de la ocupación de la Casa Invisible de Málaga.

<http://www.ulexmalaga.blogspot.com>

**Universidad Nómada**

Es una institución de lo común, una institución red formada por centros sociales, oficinas de producción de derechos y universidades de conocimientos situados. Sus metodologías: la coinvestigación y producción de conocimiento extradisciplinar. Su objetivo: el *commonfare*.

[www.universidadnomada.net](http://www.universidadnomada.net)

**Zemos98**

Equipo de investigación interesado en desarrollar proyectos multidisciplinares abiertos y colaborativos. Ha publicado los libros *Creación e Inteligencia Colectiva* (2005), *La televisión no lo filma* (2006), *Panel de Control* (2007) y *Código fuente: la remezcla* (2009). Próximamente, aparecerá el título *Educación Expandida*.

<http://www.zemos98.org>

atelier d'architecture autogérée



PLATFORM

Antonio Martínez Caler  
Presidente de la Diputación de Granada?

María Asunción Pérez Cotarelo  
Diputada Delegada de Cultura y Juventud?

While in general terms the project to which this publication belongs is probably one of the most complex undertaken by the José Guerrero Centre since its inception, it is especially so with regard to its educational dimension. Indeed, we believe that in this sense it is one of the most ambitious projects ever to have been presented by a museum institution in Spain.

From the outset, the José Guerrero Centre has been highly aware of its educational function and has carried out a number of programmes well received by the educational community. However, until now it had not made a substantial approach to that essential component of any museum, the object in the exhibition, as a theme in itself. The TRANSDUCERS project was set in motion in order to close this gap. Its nature and aims are described in the following pages by the Centre's Director, by Antonio Collados and Javier Rodrigo, the curators and authors of the project, and by two outstanding commentators on the extensive field of art, education and activism—Grant Kester and Aída Sánchez de Serdio, who were invited to provide it with a suitable contextualisation.

The Diputación de Granada is proud to promote work of such scope and with such a strong commitment. All the participating artists and cultural workers show us that art does not have to be removed from the problems affecting the various communities making up social reality, but rather the opposite, that it can be an efficient instrument with which to combat them. As such, it must be known, shared, socialised and used together with other instruments in order to implement truly emancipating policies. The complexity of TRANSDUCERS, which is much more than a mere experimental exhibition, required the support of other institutions that took immediate interest in the project. The Ministry of Culture and the International University of Andalusia by way of its *arteypensamiento* group have made generous contributions, and the University of Granada and the Department of Education of the Junta de Andalucía have also collaborated by providing some of their own facilities for the correct operation of the project. I am grateful to all of them for their trust and the guarantee of their individual contributions, and I hope that this book, conceived as another instrument or practical guide, will be of use in furthering both the theory and the practice of fairer, more democratic realities.

El museo transductor?  
Yolanda Romero Gómez

In these times of crisis it is right to continue to claim the status of a necessary public service for the museum. It is likewise necessary to redefine what we understand by the adjective "public". In our view, one of the preeminent fields for the public museum is the development of links with the community. Today more than ever, the public museum must strive to develop its own social fabric, for an artistic institution is built upon its relations with the people that visit it, criticize it and actively participate in its programmes. Without them, it would not exist.

The museum of today moves between the "attraction" of homogeneous, generic, multitudinous and, in most cases, captive audiences, and the "construction" of audiences as understood by Michael Werner, i.e., public agents that examine, question, reject, opine, judge and show an extraordinary link of belonging with the institution, even though they be minority. Thus, in contrast to the accommodating spectator there is the public agent, and in contrast to the global audience, which we have by default, there is the local audience, with whom we can work.

There is no doubt that collaboration with local audiences is closely linked to the development of education departments and programmes of museum activities. It is well known that the presence and expansion of such departments in museums and art centres has undergone unprecedented growth in recent years, most probably due to the idea of distance between the institution and its visitors, and the economic need to attract new audiences resulting from the conversion of the art institution into an entertainment industry. But when education in an art centre is mentioned, it often continues to be considered a peripheral activity, subordinate to other traditional and supposedly natural events in art centres (especially exhibitions). In the José Guerrero Centre, our aim is for education to be one of our central activities. But, what is our concept of education? We understand it and aim to develop it as a task of mediation based on exchange, conversation or experience with the public. We attempt to promote horizontal education based on the pedagogy of the question, rather than the answer, which respects the knowledge of the learner without eliminating the necessary confrontation between the work and the spectator, i.e., the subversive power of the work of art. Teaching cannot invalidate the possibilities of art as an agent of disturbance and transformation but, on the contrary, must stimulate them. That is the challenge.

While exhibitions seem to make up the skeleton of a museum – its muscle – what allows it to move ahead comes from public programmes, and educational and research programmes. The institution can present itself as a place for participation, contemplation, public action and interrelations between artists, collaborators, curators and various audiences. The institution or museum thus operates as mediator and catalyst, providing different agents with the instruments required for them to develop their work outside the limits of the institution itself, allowing them the greatest possible autonomy. Indeed, the institution actually disappears during the development of the projects, and the mediators work with audiences that may never visit the museum, in a process of invisibilisation of the institution which, by the way, is very healthy.

*TRANSDUCERS. Collective pedagogies and spatial politics* undoubtedly shares in this philosophy, bringing together many of the lines of work we have followed in other projects (blog del guerrero, ZonaChana, archivogranada.net, etc.) and has become the project of broadest scope in which the José Guerrero Centre has been involved recently. In it, we set ourselves three basic goals:

1. To create new audiences through participative networks involving teachers, students, artists, local agents, town-planners, architects and others interested in collective work.
2. To promote the activities of cultural workers and local agents, in this case centred on two independent student associations –Aulabierta and Faqq.
3. Finally, to encourage participative, horizontal education that attempts to share and generate knowledge rather than merely transmitting it.

*TRANSDUCERS* is a cultural project moving between art, pedagogy and intervention in the social context, where we have set in motion different participative methodologies such as extramural university courses, professional encounters, seminars and workshops. The idea is to convert the museum into a transducer, i.e., a device "capable of transforming or converting a certain type of input energy into a different type of output energy, causing complex growth." Transducers act as triggers or catalysts of social change, opening up fresh possibilities for transformation. They are also multipliers generating exchange of knowledge and new forms of cooperation between the various people or institutions involved: from the Guerrero Centre and its staff through the university, students, educational centres and their teachers. All of this is achieved by means of seminars, archives, publications, exhibitions and programmes put into effect at different stages.

Finally, *TRANSDUCERS* is a long-term project to be carried out in five interrelated phases:

1. A research process on which the curators and their collaborators have been working for almost 2 years.
2. A number of pedagogical activities in the shape of courses, seminars, and workshops aimed at university students and secondary school teachers in Granada city and province. Teachers from practically all of Spain have also taken part in these activities, showing the high degree of interest the project has aroused.
3. The presentation in exhibition form of a number of case studies of national and international collective pedagogies carried out from the 1980s to the present.
4. The fourth phase, a continuation of the second and third, is what we have called *multipliers*, i.e., the development of specific projects and collaborative pedagogical activities in the province of Granada promoted not just by the Guerrero Centre, but also by the network of agents arising out of the preceding phases.
5. The fifth and final stage will consist of the itinerant exhibition of the Transducers Mobile Archive, whose aim is to activate the pedagogical projects it collects wherever it is presented, and which will gradually incorporate materials produced in the various spaces through which it travels.

The public presentation of this project coincided with the death of Lisa Guerrero. In the ten years since the opening of the Centre that bears her father's name, she became, without doubt, the great transducer of the museum. More than anyone else, she knew how to transform the legacy of José Guerrero into a catalyst for new, future energies. That is why this book and all the endeavours it represents are dedicated to her memory.

---

**TRANSDUCERS: Collective Pedagogies and Spatial Politics in Action**

---

Javier Rodrigo and Antonio Collados

One of the products of western modernity was the progressive ordering of knowledge in separate disciplines, which limited the sphere of action of the educational, the artistic and social movements to independent institutions such as, respectively, the school, the museum or neighbourhood associations, to mention only a few. The crisis of modernity therefore brought into question such institutions, as well as the paradigms on which they were established. The result was that at present we can find forms of cultural production interrelated with educational practices and social movements in long-term projects, corresponding to very specific local needs and setting in motion a broad diversity of work formats.

As a result of this multiple rupture, traditional institutions have expanded to make their spheres of action and practices more permeable. It is therefore very hard to envision the framework of an institution as an isolated space. We rather consider the potential of institutions as a set of relations and practices inserted into and capillarising various disciplines and knowledges, so that they break out of their traditional limits and even reinvent new institutional forms. The school becomes another public sphere and a social agent inside the context; the museum overcomes its limitations through cultural politics of proximity affecting its educational value; finally, social centres in many cases become converted into experimental cultural centres and spaces for production of public knowledge. The breaking and reformulation of these limits allows us to understand how the institutions inheriting our most immediate modernity are rethinking themselves as interconnected spaces in which to experiment new models of citizenship.

The most interesting practices of political action, educational intervention and cultural work occur at present in these areas of interdisciplinary crossroads, in fractures or intermediate zones between disciplines and institutions – spaces that experiment and give rise to alternative ways of building new spheres of action and of learning collaboratively between institutions, organisations, individuals and knowledges that are very different one from the other. It is precisely at these junctures where we locate the collective pedagogies and spatial politics chosen and studied in TRANSDUCERS.

TRANSDUCERS Collective Pedagogies and Spatial Politics is a cultural project aiming to research and activate initiatives in which artistic practices, political intervention and education are flexibly coordinated on the basis of actions by collectives and interdisciplinary groups. These experiences can be assimilated into the model of collective pedagogies, which approach specific social problems (such as, for example, health, recycling, treatment of residues, clean energy, the concept of citizenship or urban regeneration, among others) through sustainable development, citizens' participation and visual culture. This is achieved through the activities of interdisciplinary work groups, including both educators and students, as well as artists, architects, landscape artists, residents and town planners, thus giving rise to discourses through which a dialogic and collaborative learning process is established.

This approach through pedagogy also considers the work of politics operating on space and the various organisational models of actions in the chosen initiatives. This aspect implies the constant configuration of specific spatial politics, which involve the development of alternative practices that propose a more integrated, participative and interdisciplinary use of spaces through the collaboration of town-planning and architecture with other fields of knowledge, such as, for example, art, pedagogy, sociology, ethnography, ecology or community work. Such collaboration is only feasible in frameworks favouring the exchange of skills and knowledges. Such exchanges facilitate the meeting of various professional people with local experts and other groups involved to set up learning communities in which each contributes their particular knowledge and attitudes. At the same time, they interconnect very different disciplines, institutions and organisational habits, opening up a broad spectrum of collaborations with NGOs, schools, kindergartens, local communities, universities, youth and community centres, trade unions, etc. New forms of praxis thus emerge and, consequently, new politics, at the same time as intervention occurs in the collaborating institutions and their organisational models. Among these experimental practices we can find the creation and management of participative urban gardens, the emergence of self-built spaces for learning among university students, research and participative diagnoses with local communities, or the development by artistic cooperatives of communication campaigns for trade unions and pressure groups.

Finally, in order to understand the coordination of collective pedagogies and spatial politics, we have proposed the conceptual framework of the transducer. A transducer is a device able to

transform or convert a certain type of input energy into a different type of output energy, causing complex growth. Transducers are ecological in character, as they are directly involved in the context they change. In this sense, they are devices that translate, mediate and produce new energies, but without marking out their orientation or their value, but waiting for the body affected by the transformation process to adapt and reinvest its capacities and interests in multiplying that energy. Piano keys are transducers inasmuch as they translate physical energy into sound impulses, but it is the piano and the mediation of the musician in a particular context that direct or redirect their sense. Human enzymes produce transducing effects, as do the hormones of the endocrinological glands, because by being ecologically inserted and produced by our system, they produce and mediate in our changes and thus in our reorganisation as an organic system. In nature there are always energy peaks caused by transducers that facilitate the progress of life and its continual adaptation.

This term is also used in the theory of social networks (Villasante, 2006). In this context, transducers act as triggers or catalysts of social change, opening up new, more integral and sustainable possibilities of transformation that are inserted into the social fabric. They are at the same time multipliers generating exchange of knowledge and new forms of working among the social networks involved. From the viewpoint of social movements, transducer styles mediate and negotiate the political goals of a movement, facilitating the emergence of different energies according to the different aims and modes of action, so that new overspills and unexpected evolutions occur. Transducers work with the synergies of each given social movement and situation, opening up new, more complex and global possibilities for change, creating particular situations or operating as triggers, as well as generating exchange of knowledge and lifestyles among the agents involved. To use the words of Villasante, transducers therefore "want to be subjects that translate and also dynamise, that are involved in reversions, not seeking to close off any particular systematisation, but to open up new, more complex paths" (2006: 42).

The series of practices making up this project act as transducers through their capacity to free energy, to produce jumps between disciplines and institutions that are normally distant from each other. These are practices and experiences that share the capacity to restructure the set of factors acting in each situation, in order to cause alternative situations of public participation, as well as to learn and exchange knowledges with various groups, institutions and disciplines,

overflowing the boundaries and conventions set for educational and cultural work and for social action. They also act as transducers through their creative styles, integrating, mediating and translating the social energies of each context, inserting themselves ecologically into them, and causing new, unexpected evolutions.

As coordinators of TRANSDUCERS, we have conceived the project itself, moreover, as an operative device driving a transducer style, i.e., we have attempted to develop a project that could provoke long-term changes and exchanges between the various people and institutions involved – the José Guerrero Art centre, its staff, Aulabierta, ourselves, the university, the students, educational centres and teachers. All of this to be carried out by means of seminars, archives, devices, and programmes. In this fashion we hope that this project will not merely speak of TRANSDUCERS, but will also be able to activate transducer styles.

### **1. Introduction to the project**

Throughout this text we wish to display and share the various elements we have used as coordinators of TRANSDUCERS: collective pedagogies and spatial politics during the stages of planning and development of the project. Taking this description of concept and process, we can locate the complexities the proposal attempts to articulate.

TRANSDUCERS brings three strands into relation:

1. A pedagogical project based on formative seminars and workshops aimed at different audiences and carried out between March 2009 and February 2010.

2. The construction and exhibition of a correlated archive of international and national experiences with collective pedagogy and spatial politics and the display of this archive at the José Guerrero Centre from December 2009 to February 2010.

3. The multiplication or continuity of the project by means of a web page with information and follow-up; the construction of a mobile archive (a sort of portable library and *mediathèque*) to collect the material included in the exhibition; the publication the reader now holds; and finally the development of a number of collective pedagogy projects in collaboration with local agents and other work spaces in the province of Granada. This task of multiplication was already begun in the early stages of the project and is intended to continue after the exhibition's closure.

In order to "cross" the complex structure of TRANSDUCERS, we must consider for a moment the five

fields put into play in the project from the viewpoint of transducer styles. We hope that in this manner the diagram below will serve as both an introduction to the project and a defence of the type of politics and pedagogies we have been building up in collaboration with all the institutions, networks and individuals involved.

## **2. Transductions: collaborative politics between institutions**

TRANSDUCERS arose out of the José Guerrero Centre's invitation to Aulabierta [2] to collaborate on a pedagogical and relational project that took collective pedagogies, spatial politics and local networks as components with which to create a case archive and a programme to help expand the museum's actions throughout the province of Granada. As coordinators of the project, our challenge was how to learn and activate critically a well-known model of relational and archive curatorship, that we were familiar with through exhibitions such as Democracy by Group Material, Collective Creativity by What, How & For Who (WHW) or Desacuerdos, coproduced by MACBA, Arteleku, UNIA and the José Guerrero Centre, with all the range of actions and social networks involved. With this idea we conceived the archive as an organic, pedagogical element; a living thing that would take root in local affairs and relate with other groups and situations. This challenge meant our moving away from a more formal model of cultural management, or at least one only focussed on compilation of material for projects located within the conceptual framework outlined by the José Guerrero Centre, to advance towards the collective construction and management of that very thing we are studying and collecting in the project.

For its part, Aulabierta had already collaborated with the José Guerrero Centre on the MicroTV\_ZonaChana Laboratory – a microtelevision experiment carried out in the part of Granada known as La Chana as part of the exhibition by Antoni Muntadas The construction of fear and the loss of the public (2008). In addition, it had made an archive of images of the city of Granada (archivogranada.net) in order to build up locally the concepts of public space, imagery, city and memory, all related to the exhibition Martha Rosler. The House, the Street, the Kitchen (2009). On the basis of themes of contemporary cultural production, the aim of these projects was to extend and make contemporary the themes on exhibition in the museum in diverse contexts of the city, accompanied by collaborative and innovative educational actions using Aulabierta as a multiplier. The role of multiplication in Aulabierta lead to catalyzing the work of the art centre throughout the various collaborating networks that both the José Guerrero Centre and Aulabierta had already brought together in the city

of Granada. The education activated did not attempt to justify the work of artists or their exhibitions, but to pedagogically and experimentally experiment with its contents in other contexts and active networks and, from there, to produce new mediations and cultural productions that are contextual, similar, parallel and differential to the cultural knowledge of exhibitions. This pedagogical framework was of great assistance to us in reconsidering the project in its institutional dimension.

In the light of these experiences, one of the first goals we set ourselves with TRANSDUCERS was to understand the project as an experience located inside a collective learning space, connected to the "tool box" that Aulabierta represented. We therefore used various participative methodologies of contextual work that Aulabierta had already put into practice (university extramural studies, professional encounters, participative seminars and workshops, etc.), which were revised for the purposes of the project. It was necessary not only to archive, but also to dynamize, creating networks and experimenting pedagogically the very thing we were going to exhibit – the national and international practices and projects which, turned into case studies, were to form part of the archive and the project's exhibition. This aspect involved not only representing transductive and pedagogical practices in an exhibition context, but also activating and discussing them as events, actions, and programmes. This was a work model that many of the groups included in the archive, indeed, displayed in their projects. This step implied an open line of local production that would strengthen the educational facet of the José Guerrero Centre and its management mechanisms as an interface or pedagogical device within network activity, not merely to legitimize or reinforce the contents exhibited, but to problematize them and experiment with them pedagogically. This lead us to place the pedagogical work as a structural, articulating element of the entire project and not only as a complementary, or secondary part, so that the project was organised and articulated according to its capacities to build up networks, collective knowledge and means of distribution for that knowledge.

## **3. The projects: pedagogical routes**

Working with projects developed inside the framework of collective pedagogies and spatial politics was a response to the need to understand a number of practices that we recognised in a certain way as influences or references for Aulabierta. It was clear to us that the project we would include in the TRANSDUCERS archive would be understood as case studies, rather than as paradigms of good practice. It was also clear that this was to be an open archive,

not restricted to the practices now exhibited, but that should grow and incorporate new case studies and even produce them. This attitude allows us to open up a learning process about the pedagogies and politics brought into play in each case.

Regarding the pedagogical elements that helped us to carry out an initial selection of endeavours, we would first of all highlight the polyvalence and complexity of the collectives, groups and projects represented. All of them consist of well established spaces and organizational structures, that also have very diverse territories of action (Paris, Chicago, London, Istanbul, Dublin, Granada, New York, Vienna, Singapore and La Plata). In many cases the practices are established as long-term projects lasting ten years or more and in continual regeneration and reinvention. All these projects combine several dimensions of public intervention, which involves collaboration with a broad range of agents and institutions (designers, neighbourhoods associations, trade unions, ecologists or activist groups, engineers, technicians, artisans, artists, educators, computer technicians, crèches, educational centres, universities, agricultural cooperatives, art centres, museums, etc.). This multitude of dimensions is also present in the fact that many groups adopt different, formal and informal organizational structures: NGOs, associations, cooperatives, independent experimental centres, research or teaching innovation groups, etc. As a result of this multiplicity of action and intervention formats, as well as the diversity of agents involved, these collectives blur the traditional forms of art in cultural production by incorporating more flexible, mixed, polyfunctional profiles into their work teams. Therefore, rather than groups of artists, we are talking about collective or groups of cultural workers that collaborate with other networks or institutions, in this sense acting as transducers in certain social situations.

## **4. The pedagogical project: a network multiplication of knowledge**

Another of the approaches opened up by TRANSDUCERS is the pedagogical project we have been developing on the basis of a number of seminars and formative actions.

Through these actions we intended to construct collaborative learning spaces with a number of local and international groups or professionals. The idea was not to establish a hierarchical order, but to allow spaces of collective knowledge through a structure responding more to an effect of production in series than to a progressive model of knowledge or skills acquisition. This array of formative projects was carried out according to the following time sequence.

1. The university seminar "Cultural Pedagogies. Collaborative practices and network learning" aimed at multidisciplinary groups of university students, where collaboration projects and cultural pedagogies were presented, debated and designed, representing the project's first contact with other collectives. This seminar resulted in the structuring of 4 possible work projects to be carried out in the province of Granada and which may be implemented in the year 2010, acting as nodes for the continuation of the work of TRANSDUCERS.

2. The formative seminar for teachers and professionals in the field of education, entitled "Work Projects on Visual Culture and Cultural Pedagogy" whose aim was to introduce teachers in primary and secondary education to the teaching methodology of work projects in educational centres. This seminar also involved the development of educational actions and work projects in the participating classrooms and educational centres for them to grow and continue the projects designed in the university seminar when adapted to their own frameworks of activity.

3. The International dialogic seminar "Cultural Negotiations. Articulations of Collective Pedagogies and Spatial Politics," organised by UNIA arteypensamiento which, through lectures and debates, brought together part of the international practices invited to the archive. The seminar also included a workshop of collective pedagogies in which over twenty Spanish collectives took part and with which there was discussion of experiences, challenges and opportunities for this type of practice in the Spanish context.

In all these actions, the participants were able to follow the various formative models that took place, and to progressively take part in all the events organized. This involvement occurred as a sort of domino effect, with the idea of extending the work into a second phase of the project planned for 2010. In this sense, we wanted to offer a formative itinerary understanding the project as a continuous pedagogical whole, which on the one hand used material and work from the case studies, and on the other invited dialogue with teachers and professionals close to the networks of Aulabierta. The result has a very clear educational policy in collaborative modes of learning, with flexible, participative designs that shun the master-class format. We thus attempt to provide an opportunity to structure lines of in-house training in the project to achieve progressive insertion and collaboration on various educational aspects (university learning, primary and secondary schools, but also national and international encounters among professionals), which implies the possibility of activating several very different participants,

such as teachers, primary school teachers, educationalists, artists, students of Fine Art, Sociology, Social Education, Geography and History, etc.

Finally, the exhibition of the relational archive of practices also contains a space known as the "Pedagogical Laboratory" in one of the rooms of the José Guerrero Centre. This laboratory is seen as a place for exchange and dialogue with the participating groups where the results of the various formative actions carried out in the pedagogical project are exhibited. Also on show are the materials produced in the state workshop of collective pedagogies, part of the seminar "Cultural Negotiations. Articulations of Collective Pedagogies and Spatial Politics," and the various exercises set in motion by the project both in primary and secondary schools and in the school children's visits to the museum. The laboratory presents all this pedagogical work as exhibition material showing the collective knowledge activated by the various pedagogical devices the project has been producing in its local networks.

#### 5. Multipliers: long-term network activity

Having explained the complexity of the pedagogical project, we shall now describe the continuity of TRANSDUCERS. When building up the relational archive, we took on the challenge of conceiving it as a living, dynamic organism that did not encapsulate the practices it included, but served to activate them and generate new practices in other contexts, especially in the province of Granada. Our interest lay in improving the distribution of the collective knowledge we were constructing and spreading it on other networks, i.e., other cultural and educational centres or work spaces.

The instruments we designed for this task are the web page, the mobile archive, the decentralised projects and the publication of the project. We explain each one of these below in relation to its function within the project.

The TRANSDUCERS web page ([www.centroguerrero.org/transductores](http://www.centroguerrero.org/transductores)) was conceived as a useful instrument for presenting and communicating the project and, above all, to be able to record and monitor the various process set in motion. In this sense, we conceived the web space as a permanent tool with which to be able to present the practices and materials forming part of the international projects included in the TRANSDUCERS archive. With the help of the people involved in the different phases of the pedagogical project, this instrument has served to document and represent the practices carried out during the activities and actions and

those that can occur in the future, i.e., as a documentary space in the pedagogical project.

The web page likewise represents a conceptual extension of the project, where a resource centre can be consulted with related materials and links, a news blog, essays on the project or its practices, as well as other texts or entries on the interests that have allowed us to build up and locate the diversity of networks and constellations occurring around TRANSDUCERS.

The mobile archive, for its part, is a portable device containing a multitude of materials from the set of practices documented in TRANSDUCERS, both from the projects on exhibition and from the results of the pedagogical project, as well as other complementary material from the collectives and networks involved. Its goal is to move the presentation or use of the materials to different contexts, as well as being a pedagogical device for their display in order to generate new practices and mediate with interested local agents in activating the device. Our intention is for the archive to always be accompanied by actions and pedagogical activity, so that it operates as a transductive device in the networks or spaces where it is presented, which is why we define it as a relational archive. Moreover, this leads us to envision it as an archive in progress. Our vision is that of a living, open organism, into which other practices can enter as well as those now on show, thus feeding off the diverse contexts of action.

Finally, in the network of multipliers we present in this part of the text, emphasis should be given to the decentralised projects designed for 2010. These are a number of projects of collective pedagogy and spatial politics that multiply the work of TRANSDUCERS in educational and social centres in the province of Granada. These projects are based on the actions and projects structured throughout the pedagogical project with the aim of generating this type of practices at a local level. The projects are carried out by a collaborative design incorporating the proposals and designs of the first two seminars of the pedagogical project and reactivating them the following year.

#### 6. The publication: notes on a pedagogical device

The last multiplier we shall describe is the publication. This book represents an open document or guide whose aim, in the first part, is to show the theoretical framework of the project's work, while the second part contains a summarised form of the various projects compiled in the archive.

Regarding the first part of the book, we should first of all like to underline the interrelation of

the theoretical texts offered here, due to the complexity of the projects and their multiple dimensions, so that several approaches are possible, whether from artistic and collaborative practice, from political practice or from pedagogy. Grant Kester gives us a general view of collaborative artistic practices, understood outside a mere contrast between reformists or radicals in their manners of political organisation. To this end, his text introduces the distinction between theological and dialogic action, demonstrating how the latter emerges and contributes to contextual collaborations promoting a participative agency. For her part, Aida Sánchez de Serdio presents us with the problematics of specific politics in collaboration projects, based on a redefinition of the political and institutional dimension of culture and art as a specific, complex mode of action, riddle with power relations and operating under several specific forms of organisation and political structures. Finally, Javier Rodrigo's text attempts to pinpoint the elements making up a possible collective network pedagogy, providing keys and lines of work that can be located in several examples of the projects analysed, that may serve for reconsideration and learning from the practices and the politics of the projects in TRANSDUCERS.

The second part of this publication consists of a number of analytical summaries of the first projects contained in the TRANSDUCERS archive. These summaries were done using each group's answers to commonly asked questions, to which we later gave structure, unifying the descriptors of each of the projects included. The summaries show the elements making up the practices and most relevant aspects of the processes carried out (introduction to the group; origin and development of the project; relation with the context and collaborators; methodologies and results; links, networks and dissemination; references and learning; challenges and difficulties). Each summary is also illustrated with a number of photographs showing both the processes, and the contexts and results. At the beginning of each summary, we provide a sociogram, i.e., a map of the social agents brought into play. This diagram also shows the resulting products, the impacts and expansions in each context, attempting to reveal the structural complexity of each practice and, therefore, their collective pedagogies and spatial politics in action.

The series of descriptions of the summaries and diagrams allowed us to distance ourselves from narratives either heroic or too centred on an idea of positive progress of the practices, and to understand the complexities and work methods of the projects. Here we have tried to show the complexity

of their institutional frames of action, the networks of collaboration and links they structure, as well as the processes and methodologies developed. We have also attempted to understand their networks of exchange and learning, as well as the viewpoints and difficulties groups discover when starting to work on this type of projects.

Furthermore, concerning the style of the text, we have tried to maintain an accessible descriptive level that did not restrict understanding of the work. In this sense, the challenge of drawing up the summaries for each group was double: first, because we have attempted to keep their singularity as a microuniverse, trying not to lose a degree of description and clarification of the practices that was familiar and easy to communicable. Second, because the summaries themselves are presented as routes or activities in context, never as recipes to be repeated or universal guides for collaborative work. We have rather preferred to emphasize how we can learn from them as localised pedagogical resources. It was therefore important to locate them in each work context, understanding what might be transferable to others contexts and what we could learn from them. From this viewpoint, more than a textbook or curricular guide, our intention is for this publication to be a working instrument that maintains the complexities of each context and serves to outline possible routes for work inserted in a specific network.

Finally, we would like to think that this book is a potential pedagogical device that has a significance inasmuch as it promotes a transductive style in its readers or users, proposing reflexions, changes of attitude, leaps from some practices to others, new networks, i.e., that it can be activated as a multiplier. Our aspiration is that other collective and individuals appropriate this book and use it to reflect on pedagogical and political work, as well as finding a common space of interest and practices in their diverse contexts of action. That is where we believe this publication can begin to produce this type of transduction.

#### References

Villasante, Tomás (2006): Desbordes creativos. Estilos y estrategias para la transformación social. Madrid: Los libros de la catarata.

1. The TRANSDUCERS project is coordinated by Javier Rodrigo and FAAQ. FAAQ is a workgroup from Aulabierta that undertakes projects and research in the field of cultural management and production. It is made up of José Daniel Campos, Antonio Collados, María García, Carlos Gor and Pablo Pérez.

2. AULABIERTA is a learning platform located in the University of Granada and managed by the students themselves. AULABIERTA does not consist of a specific collective of people, but of several coordinating groups and associated individuals (as is the case of FAAQ and Javier

Rodrigo, the coordinators of TRANSDUCERS), who use the methodology and various instruments of the project to create activities and projects meant to expand their collective cultural knowledge. See the Aulabierta description included in this publication.

---

#### Re-thinking Autonomy: Collaborative Art Practice and the Politics of Development

---

Grant Kester

##### 1. Memories of Development

One of the salient features of contemporary collaborative art practice is an increasing permeability between art production and other cultural practices and organizational forms. The work of activist groups, social movements, and NGOs provides a particularly important point of contiguity, as well as differentiation. In addition to these organizational or institutional interrelationships, contemporary art projects often engage with the broader discourse of neo-liberal development. Thus the Danish group Superflex describes its *Supergas* project as a critique of the passive "dependency" inculcated by conventional aid agencies.<sup>1</sup> And Amadou Kane Sy of Huit Facettes Interaction in Senegal has sought to challenge the existing hierarchies of neo-liberalism, in which "nearly everything was conceived, determined and run by the West," by facilitating lateral "working relations" among the countries of the global south.<sup>2</sup> In order to gain a deeper understanding of contemporary collaborative practices it's helpful to first review the broader history of neo-liberalism and international development.

Mechanisms of international development have played a central role in relations among the United States, the wealthy, industrial nations of Europe, and the countries of the global south since the early 1950s. The formal institutions of international development (the UN Development Program, US Agency for International Development, World Bank, and International Monetary Fund) emerged in response to a number of significant geopolitical changes brought about by the end of WWII, including a redistribution of economic and military power between Europe and the US (symbolized by the Marshall Plan), and efforts by the US to maintain an international sphere of influence in competition with the USSR.<sup>3</sup> The overt paternalism of early international development, which treated recipient nations as passive subjects in need of the civilizing influence of western aid, was complicated in the 1960s and '70s by the emergence of anti-colonial liberation movements in Africa, Asia and Latin America.<sup>4</sup> A further challenge to the hegemony of western interests emerged in the work of the so-

called "dependence" theorists (a group comprising North American neo-Marxists such as Paul Baran and Latin American academics such as Rodolfo Stavenhagen in Mexico, Fernando Cardosa in Brazil and Raúl Prebisch in Chile).<sup>5</sup>

The *dependentistas* argued that development aid, far from empowering the poorer countries of the south (the "periphery"), actually functioned to enrich the economies of the north (the "core") at their expense. While the development process provided new markets for industrialized nations, it did little to increase the autonomy of the developing world, which instead becomes subordinate to northern economies (the influence of this analysis on Medina and Aly's is evident). The dependence school advocated instead the cultivation of "self reliance" among southern economies, most famously represented by Julius Nyerere's *Ujamaa* movement in Tanzania. Throughout the 1970s the discourse of development continued to be negotiated between the normative forces of capitalism, Cold War real politik, and the quasi-revolutionary energies of the Third World and the 'Non-aligned Movement' (cf. the 1955 Bandung Conference and the Belgrade Conference in 1961), which sought to challenge the top-down, market-driven approaches of the USAID, UNDP and World Bank.

By the early 1980s a backlash from Western countries against the perceived radicalization of the development process, combined with the relative success of some Southeast Asian economies, to justify a turn towards neo-liberal policies of "structural adjustment" or economic reform.<sup>6</sup> Structural adjustment approaches assumed that the client countries first had to fix or "reform" themselves before development aid would have any positive effect. Here, development implies a progressive movement out of, or beyond, a prior stage of stagnation or retardation. More specifically, it entails the anthropomorphic projection of certain values associated with bourgeois subjectivity onto entire cultures and countries. Thus, the "undeveloped" nation or culture, like the poor or working-class subject, has failed the test of modernity. Arrested in a primitive or infantile state, the undeveloped culture is typically viewed as incapable of the (economic) discipline necessary to compete in the global marketplace. Rather than greater autonomy and differentiation, what was required was a more faithful emulation of Euro-American market values. Thus the ethical implications of the original dependency thesis were inverted by what we might term a neo-liberal dependency thesis, which lamented the "dependence" of Third World nations on Western largesse. In order to receive support from the World Bank or IMF countries were forced to surrender control over their internal affairs and

conform to the dictates of neo-liberal economic policies which required the privatization of publicly-owned companies, the suspension of trade protections and price controls, the reduction or elimination of social welfare and public services, and the opening of their economies to foreign investment. This "shock therapy" would bring the recipient country in line with a harsh market-centered regime that would have been impossible to fully impose in the US or Europe. The results, from Sudan to Tanzania and from Argentina to Mexico, were depressingly similar: increases in social inequality and disorder, exacerbation of social tensions and ethnic differences, increased unemployment and rampant currency devaluation.

Despite its dismal record structural adjustment policy had emerged by the 1990s as the new "common sense" of global development and one of the most visible manifestations of a nascent neo-liberal ideology that was transforming domestic policy in the countries of the developed world as well (under the guise of "neo-conservatism").<sup>7</sup> One of the primary goals of neo-liberalism is to erode the autonomy of public institutions, which are seen to represent a space of collective articulation that is potentially resistant to the privatizing drive of the market system. In practice, this has entailed an assault on all forms of collectivity or solidarity that challenge the imperatives of capital, aside from ideologically compliant forms of organized religion. State-based institutions (legislative entities, regulatory agencies, public schools, social service programs) have been a chief target. In the United States, where the drive towards privatization is perhaps the most advanced, an alliance of corporatist Republicans and fundamentalist Christians has worked steadily for some twenty years to weaken or destroy government regulation of the private sector, dismantle forms of public education, and eliminate services for the poor and working-class. They seek, in particular, to undermine the state's capacity to provide a space in which systematic inequalities are acknowledged, legitimated, and acted upon via policy, regulation and institutional reform.

British Prime Minister Margaret Thatcher, an early exponent of the neoliberal worldview, famously claimed "there is no such thing as society".<sup>8</sup> That is, there is nothing, no form of social reciprocity or obligation, no space of collective action and exchange, outside the market and the family. As Thatcher's quote suggests, civil society, as such has no relevance in the neo-liberal world-view. It is against this ground that contemporary collaborative and collective practice needs to be understood. Artists around the world are increasingly conscious of the stakes involved in this emptying out of public space, discourse, and

action. It is for this reason as well that various public and quasi-public organizational forms and practices (the operations of non-governmental agencies, activist groups, and social movements) have emerged as a key point of contact, influence and exchange for contemporary artists.

Structural adjustment policies continue to provide the basis for most international development assistance. However, they have been paralleled over the past decade by a significant increase in various forms of "humanitarian" relief (typically in response to natural disasters such as drought, flooding, or famine, or for populations displaced by war or sectarian violence). As Swiss development scholar Gilbert Rist has noted, this "adjustment with a human face" brought about a "strange alliance between the World Bank and the NGOs around the concept of basic needs." "Here," Rist argues, "was a new way of making people believe in the harmless—even positive—character of a procedure with catastrophic effects. By a semantic trick, two opposites were joined together so that the value accorded to one was reflected upon the other, much more questionable, term. A 'human face' was thus supposed to make adjustment acceptable."<sup>9</sup> Rist presents us with a typical example of hegemonic power attempting to blunt or deflect criticism of its actions through the use of a humanizing alibi. We encounter this same interpretation in the work of figures such as Giorgio Agamben, for whom humanitarian agencies "maintain a secret solidarity with the powers they ought to fight," or Michael Hardt and Toni Negri, who contend that groups such as Médecins sans Frontières or Oxfam are "completely immersed in the biopolitical context of... Empire" and constitute "the most powerful pacific weapon of the new world order".<sup>10</sup>

Despite the fact that humanitarian aid has saved thousands of lives, its very co-existence with the mechanisms of structural adjustment (perhaps even receiving funding from the same sources) is sufficient to render it suspect. This criticism raises an important but complex question: what is the relationship between local, situational action and a larger political context? For many theorists this question continues to center on the possibility of some systematic or revolutionary change that would radically (and instantaneously) transform the overarching values and drives of capitalism. This implies, in turn, a mode of autonomous political action capable of maintaining an absolute detachment from the contaminating mechanisms of the capitalist system. The "first basic task of the revolutionary communist movement," as Guattari and Negri contend in *Communists Like Us*, is to affirm the movement's "radical separation not only from the State which it directly confronts but also, more fundamentally,

from the very model of the capitalist State and all its successors, replacements, derived forms and assorted functions in all the wheels of the *socius*, at all levels of subjectivity.”<sup>11</sup> But how do we determine precisely which “forms and assorted functions” within a given social system are safe and which are contaminated by the capitalist State and its myriad offshoots? Guattari and Negri’s account risks collapsing literally every form of sociality and subjectivity into the maw of an undifferentiated capitalist juggernaut. The revolutionary must effect a “radical separation” from virtually any social interaction, identity or organization that is even tangentially connected to a monolithic “capitalist State”. All partial, incremental, or gradual change is irrevocably compromised, functioning only to prop up and legitimate power, and defer the possibility of a permanent and fundamental transformation of the capitalist system.<sup>12</sup>

Negri develops this theme more fully in *Empire* (co-authored with Michael Hardt). Pointing to the negative consequences of post-colonial nation building in Cuba, Vietnam and Algeria. Hardt and Negri reject “any political strategy that involves . . . trying to resurrect the nation-state to protect against global capital.”<sup>13</sup> In their analysis the state’s only function is negative: to contain desire and objectify difference on the basis of a monolithic collective identity (the nation, the people, etc.). This rejection of the state coincides with Hardt and Negri’s insistence that political and economic power is no longer centralized in specific countries or institutions, but is instead dispersed through a rhizomatic network of corporations, NGOs, banks and governments, no one of which is wholly determinant.<sup>14</sup> The only appropriate mode of resistance to the newly subtle and dispersed mode of capitalism is sporadic, uncoordinated, and singular. There is no need to challenge the institutions of political and economic power with collective forms of resistance or to build political alliances across national boundaries because power has thoughtfully reconfigured itself to be decentralized. Thus, we must meet the rhizomatic forces of capital with the Deleuzean “flows” of migration and unplanned and local gestures.<sup>15</sup> The working-class, understood as an agent of collective political struggle and transformation, has been replaced by an inchoate army of laborers scattered across the globe, whose most radical political option is “nomadic” immigration to the metropolitan centers of the developed world to serve as low-waged labor. Hardt and Negri would leave no civic or institutional insulation whatsoever between the mobile and predatory forces of global corporate capital and the poor and working class, to whom even the solace

of a “communicable solidarity” is denied. Their analysis operates through a kind of negative teleology in which all possible outcomes of the cultural and political logic of modernity are anticipated in the specific experience of the Euro-American Nation State. There is no point in trying to organize trade unions in China or work towards a more egalitarian government in Nicaragua because “we” (white Europeans and Americans) have already been down that road. This impatience with, and even disdain for, the impure processes of negotiation and mediation involved in political change is a typical feature of recent critical theory. Gilles Deleuze famously recoiled at the very concept of “human rights”.

The reverence that people display toward human rights—it almost makes one want to defend horrible, terrible positions. It is so much a part of the softheaded thinking that marks the shabby period we were talking about. It’s pure abstraction. Human rights, after all, what does that mean?<sup>16</sup>

The local or situational victories we can achieve in the way people are treated here and now (through the discourse of “human rights” for example) are irrelevant if the language used to achieve them is in any way implicated in a broader discursive and political system that operates elsewhere in a violent or instrumentalizing manner. This skepticism is understandable. Capitalism has long excelled at co-opting or absorbing resistance, but it’s also the case that oppositional movements have historically extracted significant concessions from the capitalist system, in its various guises. Whether you choose to see these as representing meaningful progress or merely reformist delusion, many of the most important changes that have occurred in the global polity over the past century (the expansion of the franchise, public education, protection of civil rights, regulation of corporate conduct, the right to unionize, etc.), have been won precisely through negotiation and contestation with capital and the state in ways that were almost inevitably partial, impure and compromised.

Deleuze’s almost patrician distaste for the poisoned language of human rights provides an instructive contrast with Michel Foucault’s more pragmatic approach. In fact, it was in part Foucault’s willingness to accept some degree of compromise with existing political discourse that led to his falling out with Deleuze over the violence of the Red Army Faction in Germany.<sup>17</sup> While Foucault was certainly cognizant of the dangers of state power and the contradictions of liberal humanist ideals, he was also willing to align himself with groups that entered into negotiation with state agencies and which invoked decidedly

humanist values in doing so. Thus, in his work with the International Committee Against Piracy (Comité International Contre la Piraterie) in 1981 Foucault chose to collaborate with French humanitarian groups such as Médecins du Monde and Terre des Hommes to protest attacks on Vietnamese boat people in the Gulf of Thailand. Foucault drafted a statement of support at the time, later published by *Libération*, which began with a defense of fundamental human rights that would have no doubt dismayed Deleuze: “There exists an international citizenry, which has its rights, which has its duties, and which promises to raise itself up against every abuse of power, no matter who the author or the victims. After all, we are all governed and, to that extent, in solidarity.”<sup>18</sup> Rather than waiting in millennialist anticipation for the emergence of a sufficiently pure political discourse, Foucault suggests that this discourse can be shaped, and re-shaped, through concrete action. While existing forms of practice are inevitably informed by hegemonic power, they also have the capacity to transform subjectivity, generate insight, and catalyze new forms of solidarity.

As I’ve already noted, there is a significant level of interaction among and between activist groups, non-governmental organizations and associations, and artists in several of the projects under discussion here (and in contemporary collaborative art practice more generally). These interactions are characterized by moments of both correspondence and differentiation, both symmetry and resistance. They raise a number of relevant questions. How do practices grounded in a local context relate to, corroborate, or challenge the larger protocols of globalization? To what extent does any artist become complicit with the logic of neo-liberalism simply by working in conjunction with, or proximity to, NGOs or development agencies? And what is the broader political horizon for progressive social change today? Can we imagine a mode of resistance that operates outside the revolutionist paradigm advocated by Guattari and Negri, with its insistence on the “radical separation” of oppositional practice from virtually any form of social interaction or collective organization related to mechanisms of state power? This paradigm can lend itself to a reductive mode of thinking in which a properly chaste “revolutionary” desire (uncompromised by all external determination) is juxtaposed to a compromised “reformist” practice that enters into negotiation with existing power structures, thereby softening social contradictions and legitimating the deferral of a “real” revolutionary transformation in exchange for merely local or provisional change.<sup>19</sup>

Where do we look today for evidence of a global revolutionary movement, socialist, communist or

otherwise, against which the relative legitimacy of any local political action could be measured? Hugo Chávez, the leading exponent of (Bolivarian) socialism in the southern hemisphere, has actually increased foreign direct investment in the Venezuelan economy.<sup>20</sup> While Chávez, Evo Morales of Bolivia, and Luiz Inacio da Silva of Brazil, among other leaders, have done much to challenge neo-liberalism in South America, they’ve done so through critical engagement with, rather than separation from, the formal mechanisms of capital and the state (including the market systems of their own countries). Protests organized during periodic meetings of the International Monetary Fund, World Bank, World Trade Organization and other organizations, have led to the emergence of a vibrant international community of anti-globalization activists, but it has remained relatively de-centralized and informal.<sup>21</sup> We find today not a (unified) global revolutionary movement but a mosaic of local and regional struggles, from attempts to organize workers in the *maquiladoras* of northern Mexico, to efforts by the Maori to retain control over land, resources, and their own cultural identity in New Zealand, from squatters in Hamburg and São Paulo to activist monks in Tibet and Myanmar, and from the *assentamentos* of Brazil to the worker-run factories of Argentina.<sup>22</sup>

These movements share many common values, including a commitment to participatory democracy, a resistance to the arbitrary imposition of state power and the exploitation of the market system, and a defense of local and indigenous cultures and communities. At the same time, each site, each repertoire of oppositional practices, has been invented out of a distinct set of forces, conditions, and institutional structures (involving activist groups, NGOs, and private and governmental agencies that operate on the local, national and even international level). An analysis of artistic practices developed in this context requires a more nuanced understanding of the interactions of these various individuals, groups and institutions. While Doctors without Borders may well be “the most powerful pacific weapon of the new world order,” according to Hardt and Negri, it was also targeted by the US National Security Agency as part of its illegal “terrorist” surveillance program.<sup>23</sup> This doesn’t absolve Doctors without Borders from criticism, but it does suggest that the actual political function of a given NGO or non-profit organization relative to the state is somewhat more complex and contradictory than Hardt and Negri’s formulation would allow. It’s also important to recognize just how diverse the “non-governmental” world is, ranging from the extreme conservatism of groups such as the World Family Policy Center and the Population Research Institute (which oppose birth control as a means of preventing

the transmission of HIV/AIDS), to the Israeli Committee Against House Demolitions (which rebuilds Palestinian homes destroyed by the Israeli army) and the network of NGOs and associations that support the *Sem Terra* or “landless movement” in Brazil.<sup>24</sup>

Rather than a simplistic opposition between “authentic” social movements and a monolithic system of NGOs entirely subordinate to the capitalist state, it seems more accurate to describe the emerging global civil society as a site of conflict and contestation, in which local and international activist groups, social justice movements, and union organizations both challenge and collaborate with an equally disparate network of non-profits, aid organizations, public agencies and private foundations.<sup>25</sup> Given this diversity it’s necessary to establish the strategic relationship between a given project and the larger processes of globalization through a situational analysis of both the individual participants and the various institutional or organizational actors involved. As noted above, neo-liberal development is characterized by the privileging of the market, an often paternalistic or judgmental relationship to local cultures, forms of knowledge, and social patterns, and a tendency to impose *a priori* technical or economic “solutions” in a programmatic and hierarchical manner, with little regard for the conditions pertaining at a given site.

## 2. Dialogical and Teleological Action

Conventional NGOs and development agencies rely on a teleological orientation to site, entering into a given context with a pre-determined set of technical or administrative solutions. The knowledge that they gain about a site is useful only to the extent that it can facilitate the successful deployment of these existing techniques. As a result, the site itself can never be generative, nor can it act back on or transform the consciousness of the development agent or the underlying logic of the remedial program dictated by the formal development process. The experience of creative agency remains the singular province of the representatives of this process, while local communities are seldom in a position to renegotiate the parameters of the development paradigm being imposed upon them. It should be noted that there have been many efforts over the past decade or more to promote a “participatory” model of development (e.g., “Participatory Rural Appraisal” or PRA), in which local communities are encouraged to “present, share, analyze, and augment their knowledge” as part of the development process.<sup>26</sup> Participatory planning, however, has not been without its critics, who point to the significant discrepancy between its promise to return decision-making power and agency to the local level, and its application

in the field.<sup>27</sup> All too often “participation” functions in a primarily symbolic capacity, to legitimate decisions and plans that have already been made at a higher level of institutional authority. And the process of consultation itself often ignores the extent to which local differentials in power can work to suppress dissent, disagreement and critique, creating the illusion of consensus and reinforcing rather than challenging existing power relations.

Teleological action entails a certain flattening out of the conceptual and affective topography of a given site. In *The Creativity of Action*, philosopher Hans Joas contrasts teleological action with a non-teleological approach in which the site of practice is reciprocally productive. “It is not sufficient to consider human action as being contingent on the situation,” as Joas writes, “it should also be recognized that the situation is constitutive of action. [author’s italics]”. Drawing on the work of Dietrich Böhler, he outlines a “quasi-dialogical” understanding of action. “Situations,” he writes, “are not merely a neutral field of activity for intentions which were conceived outside that situation, but appear to call forth, to provoke, certain actions already in our perception.” As Joas describes it, quasi-dialogical action doesn’t imply the abandonment of agency or intentionality, nor does it cast site as the source of an originary plenitude of meaning that constrains or pre-determines all subsequent action. He merely suggests that teleological and quasi-dialogical orientations operate as “reciprocal preconditions of each other.”<sup>28</sup> The particular constellation of forces in place at a given site, brought into conjunction with the consciousness and predisposition of participants, are generative in ways that exceed both the conditions of site and the subjectivity of individual actors. Alejandro Meitinof Ala Plástica clarifies this difference:

We don’t define our activities under the term “projects”. *Proyectar* (which has the connotation of a “plan” in Spanish) presupposes having a knowledge beforehand of how things will finish. This implies as well a level of premeditation in terms of our relations and the results of our relations with the social groups with which we interact. We prefer to speak of “initiatives,” and within those, various “exercises,” that are multiplied and involve various persons and groups with which we construct a dialogue. We develop actions on the basis of this reciprocity.<sup>29</sup>

This is an important distinction with significant implications for the analysis of dialogical and collaborative art practices, while also suggesting some of the productive connections that exist

between these practices and relevant aspects of the pragmatist tradition (cf. John Dewey, George Herbert Mead). It can help, in particular, to bring some greater precision to debates around the question of agency in contemporary collaborative and site-specific art. It is typical in these debates for critics who are skeptical of collaborative or collective approaches to base their critique on a reductive opposition between an authentic avant-garde art practice, in which the artist retains complete creative mastery, and a reviled “community-based” practice, which insists on the debilitating surrender of “all claims to authority and authorship” on behalf of some naïve ideal of social unity.<sup>30</sup> Creative agency, in this analysis, only retains its generative power when it is consolidated in a singular individual; once it is shared, distributed, exchanged or negotiated within a larger social body, its critical acuity is dissipated. This persistent anxiety about the erosion of individual expressive autonomy stems in part from the belief that only a single monadic consciousness (epitomized by the figure of the radical artist or theorist) can originate a form of revolutionary insight capable of challenging habitual forms of thought and power. There is a tendency here as well to equate critique solely with conventional avant-garde notions of situational transcendence and distanciation, and to valorize a conative model of artistic identity in which an intrinsically passive viewer, public or site is subjected to the artist’s transformative intelligence.

I would argue that it’s possible for creative agency to be de-individuated without diminishing its critical or transformative power. In fact, I would contend that this capacity can actually be enhanced if the experience of creative agency itself is treated in a more reflective manner. The projects of groups such as Park Fiction in Germany, Ala Plástica in Argentina, Dialogue in India, NICA in Myanmar and Huit Facettes Interaction in Senegal, among many others, involve neither a proprietary relationship to agency, nor its absolute disavowal. Instead we encounter a process by which agency is left deliberately un-guarded—both claimed and relinquished—while retaining its ability to re-frame a given reality. It’s necessary here to recognize the productive materiality of the collaborative process itself. While some dialogical projects involve the de-materialization of the conventional art object (as painting, sculpture, etc.), this doesn’t mean that materiality as such is suspended in the aesthetic configuration of the work. Dialogical projects involve not the denial of materiality but its re-articulation. The material conditions of a given space, the physical orientation of Dialogue’s water pump sites in central India, the proximity of

bodies in Huit Facette’s craft workshops in Hamdallaye, play an absolutely central role in the capacity of site to articulate and inflect the dialogical process.

What we encounter in a number of recent projects is not a disembodyment of artistic practice, but a process of social interaction mediated by a physical and cognitive co-laboring. Site is understood here as a generative locus of individual and collective identities, actions, and histories, and the unfolding of artistic subjectivity awaits the specific insights generated by this singular coming-together. As I’ve already noted, this entails a movement between immersion in site and distanciation from it. Dialogical practice thus remains open to the transformative effects of site while resisting the tendency to romanticize “local knowledge as an almost mystical, uniform, good”.<sup>31</sup> It suggests, moreover, that it’s possible to acknowledge the problematics of a given context or community without sacrificing the ability to work productively within that community. Conventional NGOs and development agencies often view local culture as the static expression of some quaint or anachronistic folkway, peripheral to the “real” goals of economic or technical modernization, or even as an outright hindrance to the development process. Groups such as Dialogue, Ala Plástica, Huit Facettes and Park Fiction, on the other hand, understand cultural production as multivalent and generative; as something that can transform, rather than merely transmit, meaning and value. Moreover, this transformative process is intended to catalyze provisional forms of solidarity and collective action, rather than cultivate possessive individualism. In this respect, they challenge the imperatives of the development process, which seeks to “reform” the ostensibly damaged sensibilities of its client subjects with the gospel of entrepreneurial capitalism.

1. “An Exchange Between Åsa Nacking and Superflex” (*Afterall*, 1998) available at:  
<http://www.superflex.net/text/articles/>

2. Patrick Deegan, Unpublished interview with Amadou Kane Sy (Spring 2005).

3. The International Bank for Reconstruction and Development (now part of the World Bank Group) and the International Monetary Fund (IMF) were both established in 1944.

4. As the Swiss development scholar Gilbert Rist has observed, “From 1949 onwards, often without realizing it, more than two billion inhabitants of the planet found themselves changing their name, being ‘officially’ regarded as they appeared in the eyes of others, called upon to deepen their Westernization, by repudiating their own values. No longer African, Latin American, or Asian... they were now simply ‘underdeveloped’.” (Author’s italics) Gilbert Rist, *The History of Development: from Western Origins to Global Faith*, translated by Patrick Camiller (London: Zed Books, 1997), p.79.

5. Rist, *The History of Development: from Western Origins to Global Faith*, pp.109-114.

6. Neo-liberal economic theory originated in the work of Chicago School economists under the influence of Friedrich von Hayek. It provided an effective ideological template for expanding capital in the post-WWII period. It was mobilized in conjunction with certain strategic shifts in the projection of corporate power: the increasing centralization of control by trans-national financial and managerial elites, the spatial segregation of production, which works to dis-empower and disaggregate labor, and the ongoing erosion of the state's capacity to impose any significant regulatory limits on corporate interests. These processes have been germinating for decades, with offshore sourcing beginning in the late 1950s, and the contraction of the state's regulatory and ameliorative role in the US beginning with the backlash against Community Action Programs in the late 1960s, and continuing through Richard Nixon's "New Federalism" initiatives in the early '70s through Clinton's "welfare reforms" in the '90s.

7. Due in part to the negative publicity that the "Structural Adjustment Program" received it was renamed the "Poverty Reduction Strategy Initiative" in 2000. The fundamental structure of the program remained unchanged, however.

8. Interview with Margaret Thatcher by Douglas Keay, *Women's Own* (October 31, 1987), pp.8-10.

9. Rist, *The History of Development: from Western Origins to Global Faith*, p.173. For Rist the only possible motivation for humanitarian relief programs is to deflect criticisms of World Bank economic policies ("making people believe" that structural adjustment is harmless). But one can certainly acknowledge some degree of ideological calculation at the World Bank without dismissing the entire system of humanitarian assistance as a cynical ploy.

10. Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, translated by Daniel Heller-Roazen (Stanford, CA.: Stanford University Press, 1998), p.133. Michael Hardt and Antonio Negri, *Empire* (Cambridge, MA.: Harvard University Press, 2001), p.36.

11. Félix Guattari and Toni Negri, *Communists like Us: New Spaces of Liberty, New Lines of Alliance*, translated by Michael Ryan (New York: Semiotext, 1990), p.139.

12. This view complements Peter Starr's analysis of the "logics of failed revolt" in May '68. As Starr observes, "... the logics of failed revolt meticulously occult the incremental advance, that specifically historical remainder that makes a difference. That is to say, they are grounded in an essentialist tautology whereby failure is presumed to equal failure (and nothing else), whereby the social system that returns on the far side of a revolutionary episode is deemed the same as that against which revolution was brought." Paul Starr, *Logics of Failed Revolt: French Theory After May '68* (Stanford: Stanford University Press, 1995), p.21.

13. Michael Hardt and Antonio Negri, *Empire* (Cambridge: Harvard University Press, 2000), p.43.

14. This either implies too much (effectively ignoring the ongoing economic and political domination of a handful of countries and central banks and the increasing consolidation of major corporations, not to mention the unilateral military policies of post-9.11 America) or too little (who would deny that there is a complex reciprocity among key state players, banks and corporate boards at the global level?). For a contrasting perspective consider the comments of Vladislav Sukov, former Deputy Chief of Staff of the President of the Russian Federation in 2006, "For all globalization's benefits, all the talk of friendship, the Americans count their dividends at home, the British count theirs—and we count ours. The majority count their losses. So when they tell us that sovereignty is outdated, as is the nation-state, we should ask ourselves what they are up to."

Michael Specter, "Kremlin, Inc.," *The New Yorker*, January 29, 2007, p.59. It should be noted that Hardt and Negri would subsequently embrace the decidedly centralizing (and conventionally liberal) concept of an international "Magna Charta" in which "global aristocracies" (multinational corporations and nation states) would compel the global "monarch" (presumably the United States) to act more responsibly. Michael Hardt and Toni Negri, "Why We Need a Multilateral Magna Carta" (2004). Available at: <http://info.interactivist.net/node/3011>. Accessed on line February 7, 2009.

15. Hardt and Negri's analysis of political change owes a great deal, of course, to the influence of Gilles Deleuze. As this material has been taken up in contemporary art theory the result, as with the Marcus Steinweg passage cited above, can border on self-parody. Akseli Virtanen and Jussi Väähämäki, writing in *Framework: The Finnish Art Review*, #4 (December 2005), describe a Deleuzian utopia in which "People are set in motion, flow and spread without the limitations of direction, origin and meaning. Only such setting in motion, flowing and spreading unleashes movement and desire. Or, thinking can advance, move and touch only when it takes meaning to the point of collapse, far beyond society and its requirements." (p.31). Any possible external predication of the singular individual is forbidden. All that is left, then, is a kind of social physics of "attraction" and "rejection" in which "good relations" are those "that add power, extend and combine" and "bad relations" are those that take apart, isolate and suffocate . . . When we come across something that is right for us, we link to it, combine with it and devour it" (p.33).

16. Gilles Deleuze, "On Human Rights," in *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, with Claire Pernet, directed by Pierre-André Boutang (Paris: Video Éditions Montparnasse, 1996).

17. See Didier Eribon, *Michel Foucault*, translated by Betty Wing (Cambridge MA.: Harvard University Press, 1991), pp.258-262.

18. Tom Keenan, "The 'Paradox' of Knowledge and Power: Reading Foucault on a Bias," *Political Theory* 15:5 (1987), pp.20-21. Foucault's statement concludes:

We must reject the division of tasks that is all too often offered: individuals can get indignant and speak out, while it is governments that reflect and act. It is true that good governments like the hallowed indignation of the governed, provided it remains lyrical. I believe that we must realize how often, though, it is the rulers who speak, who can only and want only to speak. Experience shows that we can and must reject the theatrical role of pure and simple indignation that we are offered. Amnesty International, Terre des Hommes, [and] Médecins du Monde are initiatives which have created a new right: the right of private individuals actually to intervene in the order of politics and international strategies. The will of individuals must inscribe itself in a reality over which governments have wanted to reserve a monopoly for themselves—a monopoly that we must uproot little by little every day.

19. Some oppositional movements are currently engaged in armed conflict with state authorities (the Maoist Naxalites in central India, the Tamil Tigers in Sri Lanka), but they are primarily concerned with achieving political or territorial autonomy not in leading a global communist revolution. And in some cases their commitment to social justice for minority and indigenous communities is linked with a pattern of human rights abuses (the killing of civilians or the use of child soldiers and suicide bombers by the Tamil Tigers, for example). The Zapatista Army of National Liberation or EZLN in Mexico is a notable exception.

While they ceased formal armed resistance in 1994 they continue to suffer from ongoing military harassment in Chiapas.

20. It should also be noted that Chávez has instituted significant restrictions on the freedom of the press in Venezuela and ignored criticisms of human rights abuses within his government. In 2008 he expelled members of Human Rights Watch who released a report detailing his growing, punitive, control over the media and the judiciary in Venezuela. See: *A Decade Under Chávez: Political Intolerance and Lost Opportunities for Advancing Human Rights in Venezuela* (New York: Human Rights Watch, 2008). Also see: José Miguel Vivanco and Daniel Wilkinson, "Hugo Chávez Versus Human Rights," *New York Review of Books*, November 6, 2008, p.68.

21. There have been a series of important gatherings bringing together representatives from hundreds of activist groups, NGOs and other formal and informal organizations working against neoliberalism. Among the most well-organized were the "Encuentros for Humanity and Against Neoliberalism" during the 1990s (held in Chiapas in 1996, Barcelona in 1997 and Belem in 1999) and the (ongoing) annual World Social Forum.

22. See The Lavaca Collective, *Sin Patrón: Stories from Argentina's Worker-Run Factories*, forward by Naomi Klein and Avi Lewis (Chicago: Haymarket Books, 2007) and *Another Production is Possible: Beyond the Capitalist Canon*, edited by Boaventura de Sousa Santos (London: Verso, 2006). Sousa Santos's work is of particular importance. His "Reinventing Social Emancipation" project has involved the collaborative efforts of dozens of scholars, researchers and activists to develop case studies of alternatives to neo-liberalism in the global south (focusing specifically on Brazil, Columbia, India, Mozambique and South Africa). The first three volumes of a projected five-volume series have already been published. These include *Another Production is Possible* (cited above), *Democratizing Democracy: Beyond the Liberal Democratic Canon* (Verso 2005), and *Another Knowledge is Possible: Beyond Northern Epistemologies* (Verso 2007). They are an invaluable resource in coming to terms with contemporary challenges to neo-liberalism.

23. Michael Hardt and Antonio Negri, *Empire*, p.36. See James Bamford, *The Shadow Factory: The Ultra-Secret NSA from 9/11 to the Eavesdropping on America* (New York: Doubleday, 2008).

24. Of course even those movements that are often presented as exemplary models of organized resistance to neo-liberalism are not free of contradiction. See, for example, the extensive critical analysis of the Landless Peasant Worker's Movement in Brazil (*Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra or MST*) in *Another Production is Possible: Beyond the Capitalist Canon*, pp.146-240.

25. For a critical, but balanced, assessment of the politics of non-governmental organizations see *The Revolution will not be Funded: Beyond the Non-Profit Industrial Complex*, edited by Incite! Women of Color Against Violence (Boston: South End Press, 2007).

26. See Robert Chambers, "Participatory Rural Appraisal (PRA): Analysis and Experience," *World Development*, 22:9 (1994), p.1266.

27. See, for example, *Participation: The New Tyranny?*, edited by Bill Cooke and Uma Kothari (New York: Zed Books, 2001), *Participation: From Tyranny to Transformation?*, edited by Samuel Hickey and Giles Mohan (New York: Zed Books, 2004), Glyn Williams, "Evaluating Participatory Development: Tyranny, Power and (re) Politicization," *Third World Quarterly*, 25:3 (2004), pp.557-578, and Sheldon Gellar, "The Ratched-McMurphy Model Revisited: A Critique of Participatory Development Models, Strategies and Projects,"

*Issue: A Journal of Opinion*, Vol. 14 (1985), pp.25-28.

28. All quotes from Hans Joas, *The Creativity of Action*, translated by Jeremy Gaines and Paul Keast (Chicago: University of Chicago Press, 1996), p.160. In Joas's description site or situation can catalyze a movement between modes of intentionality and receptivity. In conventional artistic expression (and specifically in textual modes of production) cognition precedes and orients action (an idea or image is visualized and then brought into existence) and the relationship to site is primarily teleological and possessive (site is a resource from which an object or image will be extracted). In the work of Dialogue, Ala Plastica and others cognition occurs in and through action, not prior to it. Practice itself enables a process of reflection that further modifies the direction and nature of subsequent action. Expression is not mimetic (reproducing the artists *a priori* internal vision) but is itself generative.

29. Author's interview with Silvina Babich and Alejandro Meitin of Ala Plastica (November 8, 2007), translation by Annie Mendoza.

30. The passage below, from an essay by Marc Legér, is typical. Legér seeks to expose "the obscene underside of so-called dialogical collaboration," contrasting a reviled (but undefined) "community art" practice with the "critical," "agitational" work of Vitaly Komar and Alexander Melamid. As Legér writes: "In two of its most recent manifestations, Nicolas Bourriaud's 'relational aesthetics' and Grant Kester's 'dialogical aesthetics,' political claims and social protest are to be renounced in favor of dialogical interaction (a word entirely denuded of its basis in the class analysis of the Russian formalists) where the artist is expected to renounce all claims to authority and authorship." Marc Legér, "For the De-Incapacitation of Community Art Practice," in *The Journal of Aesthetics and Protest* #6 (2008), <http://www.joap.org/6/another/leger.html>.

31. Brian Christensen and Paul W. Speer, "Tyranny/Transformation: Power and Paradox in Participatory Development," *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* [On-line Journal], vol.7, no.2, Article 22 (March 2006), paragraph 20. Available at: <http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/2-06/06-2-22-e.htm>. Accessed on November 15, 2008.

---

#### Politics of the Specific: Collaborative Cultural Production and Modes of Organization<sup>1</sup>

---

Aida Sánchez de Serdio Martín

In Spain it has ceased to be a novelty to find the emergence and relative establishment, within the general precariousness, of projects that flexibly encompass the artistic, the political and the educational, to mention only a few of the areas they touch on. What is still urgently required is a theoretically informed reflexion on such projects, based on a committed, but nonetheless critical position, which in turn might serve to build up a corpus of documentation and debate necessary to consolidate this field of study and intervention. Only too often we find projects that open up

potentials and reach significant achievements, but of which hardly any material traces can be found outside their immediate context or word-of-mouth. It is not a question of prioritizing documentation over immateriality and transitoriness (we must remember that the document and the archive are also tools of monitoring and surveillance), but of discovering ways in which the circulation of such experiences can be multiplied.

This is why a project such as *Transductores* [*Transducers*] constitutes a framework in which to promote an encounter with international experiences of collective practice and education between art and intervention in a social context. *Transducers* offers us a vision of the chosen projects that is not restricted to the mere exhibition of a few productions or texts, but that considers the institutional frameworks and cultural politics in which they develop as one of their essential constituent parts. If, as I say, we have few mere descriptions, documentation and case studies, the lack of discussions on the political and institutional dimensions of this type of project is even more notorious. More specifically, and at the risk of polarizing a question that has many nuances, we can say that this theoretical reflexion is common, perhaps even connatural, among collectives more closely linked to highly politicized cultural activism, such as free universities and similar initiatives. On the other hand, organizations closer to the third sector are still weighed down by a rhetoric of lack of time, as well as a tradition of producing memoranda of celebratory activities and reports meant for public administration and other sources of financial subsidy. In this sense, the very projects brought together in *Transducers* in themselves show a broad diversity of political positions and strategies of reflexion and representation.

This article aims to take this as an invitation to discuss some fundamental aspects in order to understand the position of these projects in the framework of contemporary political configurations. The first question is to make a rudimentary sketch of what makes up the political dimension in culture and art. I shall then argue for the need to consider politics in art and in education, as in any other context, not as a postulate or a metaphor, but as a specific (and impure) manner of operating in the relations and organization of a space riddled with variable vectors of power. Finally, on this basis, I shall describe the modes of institutionality and the forms of political action developed in some of the examples found in *Transducers*, in order to explore the concretion and complexity of these projects, which, closely observed, fortunately resist triumphalist or any other type of generalisation.

### 1. Art and politics: between pacification of the social and internal antagonism

In recent years, culture has become a commonplace in discourses that attribute it with the most varied abilities, from personal growth to economic development by way of social cohesion (UNESCO, 1998, 2001; Porto Alegre Forum on Social Inclusion for Local Authorities, 2004; Centre for Creative Communities, 2005; Ajuntament de Barcelona, 2006a). As George Yúdice (2002) suggests, within a framework of governmentality, culture can no longer be conceived as a disinterested field where an autonomous subject is built, but it is more productive to understand it as a resource. This notion assumes that culture can never be dissociated from its use, as it is always included in networks of political and economic relations. However, the idea of culture as a resource does not only refer to its political or economic instrumentalisation, but also to the obtaining of social benefit, i.e., as a tool in the hands of the Administration when dealing with problems of urban development, social integration, education, etc., thus directing artists towards the manipulation of the social (Yúdice, 2002: 25-26). This use of so-called social or community art as social cure or prevention, which is not only inoffensive, but is also at the service of the regulating and pacifying interventions of social conflict, often under the rhetorical alibi of social cohesion, has been justifiably criticised for becoming a device in the hands of the governmental state in its implementation of policies of social risk management and the imposition of consensus, as well as neutralizing the potential of aesthetics to confront contradiction (Marchart, 1998; Bishop 2004, 2006). Such use of the social and such manners of appealing to art and culture come together in a fundamental negation of the political dimension of this type of projects.

Another approach to the relations between art, the public and the social has developed in the field of art theory and criticism with Nicolas Bourriaud's notion of relational aesthetics (1998). According to Bourriaud, artistic practice is a space for conviviality and the public's participation in the work, whose form would already assume such a relationship as one of its constituent parts. A relational art would thus represent an interstice of sociability, according to Bourriaud's adaptation of Marx:

The term *interstice* was used by Marx to designate the communities of exchange that escape from the framework of the capitalist economy because they stand outside the law of profit: bartering, sales with loss, autarchic production, etc. the interstice is a space in human relations which, despite being more or less harmoniously and openly

inserted into the global system, opens up possibilities of exchange other than those in use within that system. (Bourriaud, 1998:16)

Bourriaud's manner of extending an essentially economic concept to include human relations in general may have a critical purpose, but it is also true that it presents problems regarding the tendency to romanticise relations that imply such an application. Indeed, unlike these interstices that would be true spaces of relations and sociability, Bourriaud's view of human relations reified in the modern world seems to suggest the possibility that there are spaces exempt from reification – a sort of pre-modern stage to which we could supposedly return through the creation of these interstitial situations. His critics maintain that, when he first postulated this "authentic" sociability, it had already been colonised and converted into one of the main assets of post-Fordian capitalism (Kelly, 2005: 3-4; Holmes, 2003: 3). Moreover, the forms of relationality proposed are based on a prior consensus provided by the relative homogeneity of the art public and, more importantly, that excludes conflict and dissension to privilege a harmonic communion around the work of art and the artist (Bishop, 2004).

In view of these debates, what might constitute a recovery of the political with regard to the intersections between art, education and social intervention? In a very elementary way, this involves questioning the idea that the main aim of such processes is to reach consensus and "solve" problems, even though such things might occasionally happen. Jacques Rancière suggested a way of linking art and politics when he proposed that art:

is above all the configuration of a specific space, the circumscription of a particular sphere of experience, of objects meant to be shared and that respond to a common decision, of subjects considered capable of designating such objects and discussing them. [...] Politics [is] the very conflict about the existence of this space, about the designation of objects that shared something in common and about subjects with the capacity for a common language. (Rancière, 2005:18)

We can link this accent on conflict when understanding the political through the theories of radical democracy proposed by Laclau & Mouffe (1989), according to which the notion of antagonism is the foundation of democracy, since it keeps permanently open the need for negotiation, unlike a Habermassian view of a public sphere aspiring to achieve rational consensus. In fact, achievement of such a consensus would mean not only the end of democracy, but also of politics *per se*, since it

would eliminate the plurality on which it is based (Expósito, 1999). Democracy, then, is not achieved when a consensus is reached, but precisely when it is broken, and political action itself is what creates the public sphere and not the other way round.

In addition, Laclau & Mouffe also state that this antagonistic relationship does not emerge between complete entities, but arises out of the very impossibility of their constitution. It is not a case of opposition between particular, stable elements or subjects, but the antagonistic relationship prevents each of the organisms involved from achieving a full presence for itself. "Antagonism as the negation of a certain order is simply the limit of the said order and not the moment of a wider totality regarding which the two poles of antagonism constitute partial differential organisms" (1989: 146). However, although the elements cannot be added to an all-inclusive totality, this negation does not consist of an objectifiable difference that can be clearly defined: "The coexistence of its terms cannot be conceived as an objective relation of frontiers, but as a reciprocal subversion of its contents" (1989: 149). According to these authors, subversion consists in the fact that neither the conditions of total equivalence nor those of total objective difference are ever fully achieved. In other words, between the organisms involved in the antagonistic relationship there is no possibility of either full equality or full negation, because that would imply a plenitude of meaning in themselves.

It is precisely this impossibility of a unified, rational and complete subject that poses the key question for collectives carrying out artistic or political projects in a manner relatively independent of governmental agencies or businesses. I am referring to the tendency to present the conflict or antagonism as something directed outwards, towards an external agent against which one exists (be it public administration, governance, museums or Art), whereas an evidently impossible convergence of wills is proposed towards the inside of the movement. This even occurs in the case of collectives presenting themselves as antagonists, in line with more plural versions of political action, which in fact makes their attitude even more contradictory, because what is in operation is a sort of self-depoliticizing by cancelling our divergence within the group itself. However, "no social group can, in fact, enjoy its status in an open, democratic articulation without presupposing and operationalizing negativity in the heart of the identity" (Butler, Laclau & Zizek, 2004: 7); which means that the very identity is never concluded, but is permanently articulated as a political relation with other agents, which it

cannot antecede. However, this negativity and inconclusion also prevent the internal unanimity I referred to above, activating inner conflict as the motor (as the condition, really) of the collective's political character.

At this point we seem to be approaching a limit as regards how much of processes can actually be made visible, which therefore also constitutes a limit for those of us working with and learning from such projects. Although one can indeed argue that dissension is precisely what gives meaning to a process inasmuch as inflections that open up to transforming possibilities, it should be remembered that in a public context of presentation (*Transducers*, for example) these facts can or cannot become visible. First of all, this is the result of a fundamental freedom when a collective draws up its own strategies as an agent on a frequently highly complex playing field (the dream of total transparency is also the nightmare of the totalitarian state). Beyond deliberate choice, blind spots are inherent to the subject that relates the project – and we must not forget we are always dealing with representations and narrations – because we rarely find radically polyphonic versions of the facts, but rather the narrator is usually one of the promoters (artist, curator, critic, etc.) and consequently it is only their voice we hear praising the project. Ultimately, however, the problem of representing antagonism is based on the subject's fundamental opacity, so that even if a particular collective or individual wanted to make visible the processes of that "negativity in the heart of identity," because such negativity is a constitutional boundary of freedom, an element "outside the system", it cannot have a positive meaning and cannot be directly represented (Marchart, 2004). In this sense, representation is not something immediate, or even difficult although attainable with effort and good intentions, but becomes, as the very word (ant)agonism indicates, truly a struggle, where what is at stake is the very definition of those involved, the nature of their relations, the meaning of those relations in a broader framework of agents and institutions, etc. In other words, it is a question of politics itself. We therefore find ourselves in a referential framework according to which conflict constitutes the political condition for action, while we are also aware that the total expression of the said vacuum or negativity is ultimately impossible, or can be tactically invisibilised by those involved<sup>2</sup>.

## 2. Reality makes dirty: on the modes of political organization

In some recent reflexions on the nature of the institution, the influence of the contributions by Deleuze & Guattari and Negri & Hardt can be detected in the resource to concepts such as molar /

molecular, transversality or multitude (European Institute for Progressive Cultural Policies, 2008). This trend can also be found regarding cultural institutions and artistic creation, especially when based on collaboration (Negri, 2000; Babias, 2004; Rolnik, 2003a and b; Lazzarato, 2008). Such concepts are interesting inasmuch as they call attention to complex processes that fall outside pre-established orderings and even the awareness of the agents involved. For example, the molar / molecular relationship, which is especially productive if we do not understand it as dialectical nor as mutually exclusive poles, points towards the tensions existing between lines of flight, flows and transformations, and the stratifications and reference systems delimiting objects, subjects and representations (Guattari, 2004; Guattari y Rolnik, 2006: 149–158). For its part, the concept of transversality refers to a relationship – again, non-polarisable – between the verticality of a pyramidal organization and a horizontality that tends to fulfil itself when maximum communication between levels is reached, particularly between the different directions of an organization (Guattari, 1972: 72; Kelly, Ibid.). These are all concepts suitable for approaching the question in hand, but in reading the referents influenced by these theoretical trends, we find a twofold problem in some of its uses: on the one hand, one gets the impression that a characteristic vocabulary is reproduced, to an extent that only initiates in the same referents can understand it; on the other hand, it is not entirely clear how such concepts materialise in political practice and specific modes of organization, beyond the almost axiomatic (and therefore rhetorical) postulation that such a relationship exists. The same occurs with some of the frameworks we saw in the preceding section. Rancière's explanation of the political nature of art, while illuminating, does not indicate the ways in which this battle for meaning is carried out and much less how it is organized collectively. Likewise, the question must be raised of how antagonism is realized in specific situations and what are its forms of articulation and confrontation in political practice.

Marchart (2002) refers to this very question when he maintains that the problem of concepts such as *transversality* or *multitude* is that they operate as mere metaphors and are used as if they were the answer to the problem, when in fact what they do is to raise the question of organizational form. In his opinion, for political action to be considered as such, it must be collective and organized. But we must question this statement in a critical fashion. If, on the one hand, inasmuch as molecular movements and multitudes contain a strong unconscious, anti-organizational component, they find difficulties when attempting to reach partially sustainable

objectives and agreements, on the other hand, collectives organized in a structurally recognizable fashion can easily become the object of cooptation in the governmental state, because they are subject to the same regime of intelligibility as the state and fall completely within its field of vision. Without underestimating the importance of non-rationalisable or unforeseeable elements (desires, powers, etc., etc.), and distancing ourselves from the traditional form of party that Marchart seems to privilege at the end of his argument, I would suggest that the capacity for political action depends on the hybridity and "multi-dynamicity" of the organization, i.e., on the possibility of moving tactically and strategically in different regimes of rationality, mobilizing mutant capital and energy that are sometimes institutionally invisible or "under the radar", sometimes completely institutionalized.

To continue this discussion, it may be useful to return to Laclau's notion of constitutive negativity or exteriority, concerning the need for permanent tension between the stabilizing of processes and the dislocation of structures for the existence of social life (Marchart, 1998). We could relate this approach to the above mentioned tension between molar and molecular. If, as stated, we do not understand them as mutually exclusive terms, this tension opens up multiple positions for movements and groups, between the emergence of desires and organizational formalization, all necessary for their existence. Transversality can be understood as a challenge to institutionalized forms of organization, and also as a combination of disciplines and fields of action challenging those same categories to create non-predefined temporary alliances and intermediate spaces with the aim of realizing shared and contingent goals (Kelly, Ibid.: 2-3). In this sense, it is appropriate to introduce the manner in which the Nomad University (2008) refers to social centres as a new generation of institutions in motion and hybrid devices:

hybrid, because right from the start they make it necessary to create networks out of resources and initiatives that are very different and contradictory in nature, that appear strange and even seemingly incongruent among themselves; these resources and initiatives mix together public and private resources, institutional relations with relations of movement, non-institutional and informal models for action with forms of representation that may be formal and representative, and struggles and forms of social existence that some would accuse of being non-political or contaminated or useless or absurd but take on a strategic aspect because they directly give a political and subjectivity-producing

dimension to processes of allocation of resources and logistical elements that end up being crucial for bursting onto nationalised and/or privatised public spheres and transforming them.

Tension is therefore necessary between a plurality of emergences and a struggle in established political terms, or an "organizational structure in a state of becoming" (Kelly, Ibid: 2), in order to be able to transcend the state of pure utopia. The question of utopias would require a discussion all of its own, so I must limit my remarks to indicating that the potential for utopia is to be found in a conflictive and productive relationship with actual politics. The risk, of course, is that by entering into the already structured territory of institutionalized politics (whether representative or participative) we find ourselves practically following a script of forecast results. This is where opening up to unforeseen, non-precodified possibilities is essential when introducing unexpected movements in the development of the game. Although this position may seem accommodating and indulgent towards *real politik*, it should be remembered that the fetishization of the state of utopia is a luxury few of us can afford; the struggle for change in our material and spiritual conditions of existence is what is radically at stake. In short, the question is whether something real can be achieved that was not already on the agenda of established power and does not in fact represent a defeat.

The impossibility of determining clear divisions between established economic or state power and resistance to it within the framework of governmentality means that all political positions are necessarily imperfect and that impurity forms part of the nature of dialogical projects (Kester, 2004: 123). This is why philosophical clarities should be negotiated on a day to day basis, materialized in the prosaism and contradiction of the specific conditions of the relationship, in the complexity of networks of people, institutions and human, material and economic conditions. The projects considered in *Transducers* take on different positions between interstitial tactics and dialogue with public or private organisms and formal political organizations; between institutional subvention and financial autonomy; between a minimal hierarchical organization and the formal institution; between transitoriness and the long term. Their work involves the creation of multiple friction zones, whether through collaboration or conflict, between macro and micro institutions, bringing out the power relations existing between the agents involved, the divergence of projects and objectives, the unequal legitimisation of the respective languages and discourses, the uneven possibilities of

capitalizing the profits of the projects, etc. And it is in these friction zones where their specific, strategic intelligence is put into play to permanently modify their position between conflict and negotiation, without ever being able to place themselves in a virtuous position safe from criticism.

I shall therefore focus precisely on these aspects of the projects presented, stressing their material conditions of realization, their modes of organization and the tactics / strategies they implement in relation to other institutions. Of course, this is only a partial way of considering the politics of collaborative artistic and cultural projects. Specifically, it means declining to explore the relations with aesthetics and education, which are essential for this question.<sup>3</sup> Mainly for reasons of space, I have chosen for my discussion only a few of the cases presented in *Transducers* because of their especially relevant characteristics in the light of the arguments presented. Although some of these arguments are common to several experiences, each one exemplifies them in a different way, so that something is always lost by making a selection. To this limitation we must add the inevitable superficiality each case can be treated with. Nonetheless, I hope that this brief description helps to provide what has been said so far with sense.

### 3. Playing with clay: some examples

Temporary Services and Mess Hall in Chicago are two micro-projects (the first organized around three people and the second around approximately eight) that take advantage of the relatively stable reference of their locales, as well as the diffusion and reticulation possible through Internet to open up possibilities for production in which the course of action develops depending on the relations, rather than a predetermined plan. Physically, Temporary Services<sup>4</sup> avoids appearing as an entity dedicated to art so as not to contribute, as they say, to the gentrification of the neighbourhood where they have been active since 1998. As the name suggests, this organization aims to offer art as a service and attempts to keep itself in a territory that does not respond to the pre-established definitions of either the art institution or the underground movement, moving between these two as necessary. Instead of reproducing the competitive relations of the art world, they aim to generate precarious, but sufficiently sustainable infrastructure to facilitate the circulation of proposals for cultural intervention. As they say themselves, if there is no infrastructure available "they invent it or borrow it" (Temporary Services, no date). Their financing comes from lecture fees, prizes and occasional grants, and part of their work consists in the publication of books, fanzines and

other documentation on projects that explore alternative modes of cultural collaboration and activism. These publications are available without charge on their website. Among the projects and campaigns they are at present supporting, we find, for example, a plan to exchange frequent-flier miles that cannot be redeemed for aeroplane tickets for subscriptions to magazines for prisoners in solitary confinement. Before this, they carried out a public survey on the positioning of a sculpture in urban space with the aim of exploring more democratic ways of taking this type of decision. They also carried out a project with the Harold Washington Library Center consisting in the surreptitious placing (authorised by the library) of 100 new books on visual culture, alternative cultural interventions, popular culture and artist's books that users could borrow as normal with their corresponding library card as the books were camouflaged as library books. Finally, the books were incorporated into the library's stock and helped to create new categories and broader forms of access to books usually considered restricted.<sup>5</sup>

We could say that, given their modes of action, Temporary Services is close to what the Nomad University (2008) has called "political entrepreneurship", which consists in offering services in the form of cooperation and redistributive exchange with the aim of facilitating processes by other agents, thus overcoming the autarchic isolationism of some traditional models of political radicalism. In this sense, by deliberately occupying a space that can be neither identified with conventional art practice nor with radical activism, Temporary Services can set up temporary collaborations with all sorts of organizations with differing degrees of formalization, altering their mode of relation according to each case. Every collaboration, whether placed at the public's disposal on the collective's website or through public presentations, creates the conditions for a permanent redefinition of the related agents, that are neither classified nor excluded beforehand by their institutional character, and also, therefore, for the emergence of new frameworks of meaning and value, i.e., possibilities for action with no prior planning.

In a similar vein, Mess Hall<sup>6</sup> collaborates with different collectives, including Temporary Services, who were involved in Mess Hall's foundation in 2003, from their small premises in North Chicago, rented without charge by the owner. This is a space dedicated to visual culture, art, sustainable ecology and radical politics; it is open to exhibitions, performances, workshops, lectures, exchange of objects, etc. A recent

example of Mess Hall's activities was a programme of seminars, debates and workshops about the causes, consequences and possibilities for change in a context of capitalism in crisis. Within this framework, they collaborated with AREA (another project included in *Transducers*) on the extension by debate of their publication number 8 on the relation of money to work and life. They also proposed to set up a network of neighbourhood solidarity to resist the increased difficulties of social and economic conditions caused by the economic crisis.

Mess Hall have decided not to adopt a recognized administrative form and open their doors whenever an activity presents itself and those responsible are able to take charge of it. They have expressly rejected any type of economic benefit, whether in the form of collections, entrance fees or sale of articles, preferring to redistribute temporary material and personal surpluses and, like Temporary Services, to reinvest any fees for lectures, as well as any occasional donation. Apart from these activities, the organization's long-term project that defines their aims is the same permanent process of constituting a group of people (keyholders<sup>7</sup>) responsible for their work, their relations and also the way in which decisions are taken within the group and with their collaborators (Wang, no date). They propose an operational logic based on the connection between redistribution and relations, i.e., that instead of adopting a form of redistribution imposed by the hierarchy or bureaucratic coercion, they choose it to flow along lines defined by organic relations such as companionship, friendship, family relations, mentoring, loyalty, etc. Taking this initial definition, they develop the concept of redistribution in a more specific manner. When it occurs between agents located on the same level or in an equivalent position, we refer to horizontal redistribution, which is what takes place, for example, in free exchanges or fairs. When occurring between agents in a hierarchically unequal position of power, we refer to vertical redistribution, such as when a landlord cedes his property without charge. The former is a means of achieving the latter, which is the project's broader goal (Wang, Ibid.).

Negotiation about the aims and activities of the organisation which basically involve keyholders is always left deliberately open, with all types of proposals being possible, so that debate is frequent and, to a certain extent, implies constant reconsideration of the organization's purpose. Many questions have caused disagreement in the group, most of them centred on specific decisions, but they signal the principles on which Mess Hall is based, such as whether on some particular occasion objects

could be put up for sale, or how to confront people behaving disrespectfully on the premises without renouncing their open-doors policy (Bromberg, 2008). These debates are an example of the concretion of politics or, to be more exact, of how politics challenges macro and micro hierarchies because the overall implications are actively inserted into everyday decision making.

Consequently, there would be no way of carrying out a project on spatial and social justice such as Mess Hall without facing up to the same interrogatives internally on a day to day basis. However, since this is a group that has come together organically (Bromberg, Ibid.), it is likely that some of the frictions are debated on the basis of prior understandings built up over the sustained relations between the members. This does not mean that disagreement is any the less, but it does suggest the importance of a discursive framework and a regime of intelligibility when starting a debate. In this process the power relations articulated and materialized in language(s) (such as those causing the differences between laymen and experts, or between teachers and apprentices) are fundamental (Bourdieu, 2001). This is why, although there is ample margin for conflict, the very fact of sharing a framework of common meanings and references is a basis facilitating the achievement of provisional and relative consensus. We shall see how bringing disparate collectives into contact causes dilemmas to arise that are additional to the already complex nature of negotiation.

Both Temporary Services and Mess Hall are examples of minimalization of organizational structure and hierarchization. The choice of alternative economic and relational modes is based on relatively exceptional situations of resource availability and aims at proliferation of these modes of redistribution. To go back to the criticism of the notion of the interstice, we could argue that Temporary Services and Mess Hall both attempt to coordinate an interstitial, relational economy in a global economic system by seeking maximum autonomy from the established sources of finance, by basing themselves on a relational redistribution, by obtaining funds from other sources to finance the projects, or by refusing to obtain profit in a conventional manner. But none of this guarantees protection from appropriation and reification. On the contrary, by their activities they also give value and produce symbolic capital for the city of Chicago, which can easily instrumentalise these values in processes of urban revaluation and competition for a distinctive branding of the city, all without cost (Kwon, 1997; Yúdice, 2002: 35). Again we come across the need to tactically rethink every move in order to redefine one's own position and its implications in the broader context.

Intermittence and variability in temporal development are also an integral part of their modes of operation, adapting to the requirements and emergences of both the organization itself and its surroundings. In addition, these organizational practices are variable in scale, expanding or contracting in networks of transitory partnerships, but that can leave a trace of social capital after their use for a specific project, as we saw in the case of the Temporary Services project with the Harold Washington Library Center. It is important to note that these partnerships allow collaboration with both informal institutions (artists and activist collectives) and formal ones (prisons, libraries, universities), or with specific agents in such institutions that are open to dialogue, and in this manner the categories and contrasts required for operation as a network of complicities adapt to each specific project. As we saw when looking at the possible ways of understanding the notion of transversality, one way of challenging political neutralization consists in transgressing pre-ordained categories, whether by setting up partnerships across real or imagined dividing lines, or by generating practices that are hard to classify as belonging to a single sphere or that flow easily between several. In this sense, from the relative, precarious freedom provided by their respective premises and capital management, Temporary Services and Mess Hall set up a network of associations with sometimes improbable partners, including the academy, art, activism, neighbourhood organizations, etc. This does not mean that large scale, radical transformations are going to happen, but multiplying effects and hybrid proliferations of their practices take place that are hard to place fully within the field of visibility (and intelligibility) of a single institution.

To change continent, the Atelier d'Architecture Autogérée (AAA)<sup>8</sup> in Paris constitutes another example of a relatively autonomous space in the city, whose activity points up the varying relations between urban space and public space as one of the most contested contexts in contemporary societies. This collective shares with Temporary Services and Mess Hall a mode of work that starts with the local and focuses on the creation of autonomously managed, "anomalous" spaces intended to produce transformations at the intersection between space and politics in the contemporary city. More specifically, AAA's experience consists of a radical criticism of the myth of scarcity found in capitalist (ir)rationality through claiming the surplus spaces of an overexploited city to create the "excess" of a self-managed garden. In 2001, AAA, which is essentially made up of several architects living in La Chapelle, in association with the University of Sheffield and the collaboration of several neighbours and a local school, took over the

interstitial spaces left by different railway lines and stations in the area to create a transformable modular garden using recycled materials that they called ECObox<sup>9</sup>. Neighbours, students, artists, architects, theoreticians and activists came together in this space to develop a diversity of projects throughout the various spaces making up the garden (library, medialab, kitchen, etc.). These spaces and the activities carried out in them were based on self-management by small groups, so that AAA was more involved with general coordination than decision making. The persons or collectives could propose an activity or modification of the space and the decision was taken according to what the collective and the wider neighbourhood thought best, after which they were to be responsible for the realization.<sup>10</sup> Many of these proposals involved the creation of spaces lacking in the neighbourhood, and also bringing into the public eye everyday activities that present-day ways of life have privatized, such as cooking. ECObox represented the concretion of urban proposals and alternative collective management, as opposed to the standard solutions of the machinery of real estate and the state through the virtuous opportunism of appropriating whatever had no specific function, but whose potential had already begun to excite the interest of the powers that be (and in this case the idea of "appropriation" has the very material sense of getting hold of something by not necessarily orthodox methods).

As I said above, utopia must be articulated through modes of opposition / negotiation that make possible a certain degree of materialization. Thus, from the outset ECObox negotiated with the Administration legal forms of temporary usage of the land they occupied in order to avoid any negative effects of precariousness on the possibility of setting up cooperation with the agents involved, and also to carry out lasting negotiations that allowed them to go beyond unilateral decision making. In particular, AAA wanted to distance itself from occupation formats that would probably have attracted more politically radical collectives. Their aim was rather to involve neighbours of all sorts and obtain the collaboration of different collectives in a relatively stable space that allowed a somewhat more lasting temporary development of these relations and manners of living together. In addition, they sought to bring together everyday understanding and specialized knowledge, not in a hierarchical arrangement, but as vectors that crossed and recrossed, able to mutate from one to the other by being activated in shared, transversal projects. The interstitial dimension of the project here took on a new meaning in addition to its location in the urban network and relational, opportunistic economics: these were processes in

which what happened "between" was more important than what happened "inside", i.e., the collaborative spaces between all types of heterogeneities (knowledges, agents, wills) produced more collective capital than a supposed linear development by any one standard, specialized agent / knowledge.

Unlike governmental forms of participative politics, which are aimed at a population thought to be homogeneous and seek corroboration rather than any basic questioning of their proposals, AAA set out to relate the multiple social and cultural fragmentations making up La Chapelle in order to generate forms of urban life from bottom to top and in real time. But when we speak of collective proposals, such as those the members of ECObox share with Mess Hall, it is not easy to actually open up to dissension and divergent possibilities, i.e., how to "build something shared with all the attempts of individual appropriation", while also respecting the singularity of each participant (Petcou & Petrescu, 2006), especially when there are no tacit discursive agreements, as in the case of projects made up of organically formed groups. In this process the politics of spatiality and temporality are decisive. The pragmatic materiality implicit in a space open and accessible to all with no filtering of participants or users invites them to take part in the constantly emerging exchanges. Likewise, long-term development provides time to build up complicities, negotiate collaboration and bring positions closer. This micro-political, relational activity is perhaps the most important, as well as the most fragile aspect of collaborative projects, because it is precisely here where the above mentioned outer limit of the interiority of identity operates.

The Docklands Community Poster Project (DCPP)<sup>11</sup>, which was active in London from 1981 to 1991, was a case of artistic work being combined with political and citizens' organizations to deal with urban struggles regarding transformations in ways of life and the social fabric brought about by the interests of financial capital. The DCPP arose out of collaboration between artists, neighbourhood collectives and associations in the Docklands area of London just before the construction of the financial quarter of Canary Wharf. By the time the project took off, the economic activity of the area had been in decline for a number of years. The government then set up the London Docklands Development Corporation (LDDC), which, from 1981 to 1998, took on some of the key attributes of the boroughs affected by urban development, with the aim of accelerating the process, making it more effective and carrying out a unified project for the area. At the beginning of this article, I said that representations are fundamental when offering one

view or another on the phenomena with which we are concerned. In this case, the official reports of the process were based on the conventional narrative that the area required large-scale strategic intervention because of the gradual obsolescence of the port and the physical decay of the surroundings (London Docklands Development Corporation, 2009)<sup>12</sup>. It is also interesting to note the insistence on the lack of private property and initiative in the area as a problem to be solved through the massive injection of capital by private investors and constructors in the future development programme. Among the causes described, there is little, if any representation of the inhabitants of the area as anything more than victims of the collapse of industry (Canary Wharf Group, no date) or as an asset just as obsolete as the economic sector in which they worked, because "the skills of the local population, directed at blue collar work, were inappropriate for many of the growth areas of the London economy" (London Docklands Development Corporation, *Ibid.*). The requirements and interests of this "inappropriate" population did not seem to have any place in the government's projects for change, focused as they were on attracting financial capital and on the creation of residential and commercial areas. Of course, hardly any attention was paid to the intense political activity of the inhabitants, not to mention their resistance to the plans. It was not clear what was going to happen to this population once the change had taken place, because their capital types would continue to be inappropriate and their bodies were not going to vanish into thin air.<sup>13</sup>

At that strategic moment, just before the town-planning intervention, aware of the importance of having media and communicative presence, the trade-union movement and the neighbourhood associations had to invent strategies by which to make known to the inhabitants of the area the political, economic and town-planning manoeuvres being carried out. Although not against the transformation of the area, they did fear that the projects of government and private capital would not bring any benefit to the local population (Leeson, 2005: 18). With this aim, they turned to Loraine Leeson and Peter Dunn, two artists with whom they had already cooperated in the previous decade in a campaign on health and health care in East London. The artists mainly provided their knowledge of visual strategies of representation, but also their previous experience of activist cooperation. In an agreed fashion, they decided to use aesthetic modes similar to those of the historic avant-garde, such as poster and collage, creating large billboards consecutively illustrating the history of social struggle in East London, linking it to the present struggles involving urban change that they were going through. This connection was not an act of romantic

nostalgia for a lost, earlier community that was much more close knitted and genuine than the present one, as we can find in some attempts to reevaluate historical urban capital with an aim to exploiting it symbolically (Muñoz, 2002). Even if it were in the shape of tradition or the historical past, in this case it was a question of building up a genealogy of the political struggles in the docklands area with a view to reactivating it as regards a new, pressing situation, making a movement exactly the opposite to reification.

We also find that in this case not only the aesthetic modulations had avant-garde echoes, but what we might call "classic" political agents (trade unions, neighbourhood associations) were what started the mobilisation. However, after this first push, new organisational practices were created in a search for different partnerships to drive a media and cultural struggle that was so particularly contemporary. The awareness that traditional "propaganda" had to acquire another appearance seems to have prefigured present forms of transversal cooperation between artistic, intellectual, political and other agents. Moreover, the project took strategic advantage of the counterbalance of Conservative and Labour forces at different levels of government in order to finance their initiatives with public funding, since the Greater London Council was under the control of Labour, unlike central government. In addition, a steering group was set up consisting of the artists and representatives of trade unions and neighbourhood organizations, in which the latter were in a majority and cooperation took place beyond the boundaries between artists and activists. The group soon became a cooperative in order to gain capacity for self-management, to create resources and contract personnel. One of the actions that drew most media attention was their chartering a group of river boats, *The People's Armada*, and sailing to Parliament where, before the attentive TV cameras, MPs were obliged to give their opinions on the situation in the Docklands. This disembarkation was held every year between 1984 and 1986 (Leeson, *Ibid*: 24). Later they toured with the material produced in order to explain the collective struggle they were engaged in. They thereby achieved some changes in the overall project, such as the inclusion of affordable rented housing, the rerouting of a road in Wapping and preservation of an urban farm on the Isle of Dogs (Leeson, *Ibid*). The DCPP is an example of the organizational capacity of long-term sustained projects carried out using political support. However, the existence of the glass skyscrapers, financial headquarters, concrete squares and commercial centres that have radically transformed Canary Wharf is a very solid reminder that macro-political struggles can be resisted but not

necessarily won on their own terms. Moreover, since the conclusion of the project, we have seen how so-called New Labour has taken over the creative strategies of opposition to change them into a resource for new creative industries or tools for social cohesion (otherwise known as pacification), as I argued in the first section above (Panos, no date; Mayerhofer, 2005: 154). Given this new scenario, the position of artist-activists is faced with contradictions they cannot avoid.

The last example of a long-term project closely related to political institutions is Tower Songs<sup>14</sup>, which arose in 2005 out of the collaboration between CityArts (an organization dedicated to investigating and developing public and community art projects) and the neighbours of Fatima Mansions in Dublin. The project was proposed as a reflexion on the processes of urban regeneration being undergone for some time already by several mid-20th century tower blocks built in the city to house a large number of working-class families and now in a state of urban and social decay. It is a project based essentially on collective music making, but also including performance and installations. The Fatima Mansions case is noteworthy because of both the positive, sustained development of the project, as well as the political reflexivity demonstrated and the documentation produced about it for use by other collectives. Through years of collective negotiation and struggle with City Hall, the neighbourhood organization Fatima Groups United<sup>15</sup> grew strong as a collective agent in its urban social territory, thanks to the control it achieved over the process. Accepting to enter fully into dialogue with the municipal authorities and construction companies, but at the same time articulating and reinforcing its opposition to them through far-reaching alliances with different spheres (neighbours, politicians, academics, artists and activists), Fatima Groups United managed to have the neighbours' requests accepted as part of the final project for transformation of the area, including two fundamental demands, that the area would not become gentrified through displacement of the inhabitants, but that they would be rehoused in the new buildings, and also that funding would be made available not only for new building, but also for social and cultural projects. This was a long process beginning with actions undertaken by the neighbours themselves in the 1970s to improve the quality of life in the area, specifically taking on the problem of drug trafficking and consumption, and unemployment. By including in the neighbourhood organizations new members chosen in local elections and drawing up their own agenda for lines of transformation, a negotiating body was set up that the local authorities could not ignore in their interventions in the area. Nonetheless, they had to gain respect

at the negotiating table and vigorously argue for each of the proposals made by the local community. To this end they began by agreeing the manner of negotiation, naming an independent chairperson for the committee, setting up a technical advisory committee parallel to the negotiating committee, etc. Fatima Groups United chose to take part in the established political game as that was the way they saw most chances of achieving their goals. The obvious risk of this manner of action is ultimately to be co-opted or to drift unawares towards the same basic positions as the authorities with whom one is dealing and to end up merely negotiating details of no real importance. Ability to always keep open a line of dialogue, power of conviction, the creation of alliances with other communities in similar position, and persistence in demanding their own initiatives were keys to the relative success of the process.<sup>16</sup>

In this political context, the musical project Tower Songs fitted into the project's cultural agenda of social transformation for the area, taking as its starting point the sound experience of everyday life, the sounds made and experienced by the neighbours sharing a small space in the tower blocks and, specifically, the way in which they called to each other from their balconies. Following this metaphor, the idea was to extend the project to other neighbourhoods, such as Ballymun, that were undergoing similar social and urban change, as a way of building up political alliances and giving recognition to life in the tower blocks as part of the narrative of life in Dublin. The idea of the musical experience became wider, coordinating the work of several artists involved in musical production through workshops and collaborations with several generations of neighbours. Since conclusion of the project itself, reflexion on urban regeneration in Fatima Mansions has remained active through Fatima Groups United, which, as we have seen, is a formal organization that has become considerably structured and complex and that must necessarily move between various shades of representative and participative democracy, with strong emphasis on the structural. However, this is also what allows them to build up relatively permanent frameworks for local action and, therefore, a degree of autonomy and dialogue with government offices. Among their several lines of action at present there is, for example, the artistic training of the community, at a professional level also, as a means of creating employment for the youth of the area, as well as the will to make available installations that allow for continuity of this training, so that the regular collaborations with artists gradually consolidate a local cultural capital. To this end, they propose to negotiate with universities, public cultural organizations and other cultural

and neighbourhood organizations. As we can see, then, Fatima Groups United is seeking to channel part of the capital generated by the new cultural economy towards the community itself. Rather than aiming at destroying or resisting this cultural economy, their struggle consists in pushing aside some of the more negative aspects, such as competitiveness, exploitation or commercialization, to retrain sectors of the population that have suffered chronic unemployment until not long ago and reinvest the benefits in the inhabitants of the neighbourhood.

#### 4. ... And wipe your hands on your sweater: by way of conclusion

This last example has brought us almost to the opposite extreme of the projects presented at the start of the last section as regards organizational formalization and political integration in institutionalized structures. This transition has the aim of understanding that collaborative projects' manners of political action are not restricted to any single modality and that none are more virtuous than others by definition. Nor is it necessarily true that the initiatives that last are more adequate than those that fade out or fail, which would be an excessively utilitarian interpretation of the cases. Each one makes use of ways of knowing that are located and efficient in their context, as well as swinging from one to the other depending on the occasion and the dialogue established. We should not, therefore, draw (too many) comparative conclusions from the discussion of these examples, as each one responds to different agents, goals and contexts. On the other hand, I would suggest they be taken as possibilities, whose potential does not reside in copying what those agents did, but in the manners of reappropriation and transformation we can use according to our specific configurations of desires, material conditions, agents and allies. If there is any value in taking the time to draw conclusions from what has been discussed above, it lies in recovering general dilemmas that we all share here and now.

We find ourselves, for example, in the interesting, risky situation that cultural projects and collectives such as those described here are beginning to be of great interest for the sphere of institutionalized culture. It would be contradictory to the arguments I have set out in this article to suggest that there is a polarization between the latter type of culture and a so-called autonomous culture, but there are certainly institutional mechanisms that can reabsorb any interstitiality so that it becomes a perfect bio-political lubricant for governmental machinery. Once again, it is more a question of positioning, rather than the intrinsic nature of

the projects. Remaining in a liminal position is not easy, especially when the world of art and culture has developed a commendable interest in the very experiences that question its hegemonic definition. This interest has opened art centres, museums and even, although less often, funding from culture departments to practices and collectives that, whether deliberately or through incapacity, had remained on the sidelines of these areas.<sup>17</sup> Art has thus annexed the territory of "the real", that new strain of critical avant-garde (Foster, 2001a, 2001b), and has given institutional recognition to proposals that would otherwise not have been heard of on the predominant cultural circuit. The contradiction is clear: although it may form part of the transversal politics between spheres and disciplines, this very recognition also helps to deactivate the interstitial potential of the projects. If this relation is to bear fruit, the question of the narrative, languages and modes of representation is key and requires resistance to the inertia of the hegemonic museum machinery. There is no point in taking the most antagonistic discourse in order to convert it into an object of contemplation, no matter how admirable it may be. And we should also go beyond a debate among converts that has no echo outside the physical and discursive walls of the institution. The idea would be to activate, i.e., to set in movement projects so that they address and question other collectives and open up their questioning to also incorporate their contradictions and limits. Antagonism here would be a modal question, rather than a reference to contents, since it is in the forms and processes adopted by this representation that the limits of discourse can be broken by promoting a non-aestheticizing, but militant relationality.

Less obvious, and perhaps for that reason more dangerous, is the risk of co-opting that occurs when these collectives are called for consultation or deliberation by the powers of government (now in the form of agents aware of and akin to the critique of cultural politics, who keep a low institutional profile and display an apparently receptive disposition) in order to develop new cultural policies or centres. In this case, their participation provides a legitimizing alibi for the administration to continue developing its established plans, or to appropriate the proposals it considers most suitable and least annoying, without causing a structural transformation in the manners of conducting cultural policies. Given this governmental framework, the erosion of the autonomous figure of the artist down to that of a collaborator along with other agents is a welcome crisis, but one that can have its sinister side in the political or commercial flexibilization and instrumentalization of its role.

In this relatively new arrangement of forces, modes of organization, institutional relations and negotiations and mediations, in short, the political dimension of collaborative work becomes a fundamental part of the work of these collectives. The option of avoiding risky institutional contacts is in fact a political mistake, because, as we have said, it is precisely in these antagonistic processes of permanent, radical questioning of the agents in contact that we find the contingent identifications that make up the very possibility of these agents' existence. Therefore, it is essential to develop strategies / tactics in order to build links, heterodox collaborations, anti-natural hybrids, or unrestricted disputes between institutional agents as disparate as is possible and necessary. In this sense, *Transducers*, in its multiple dimensions of research, curatorship and production, offers us a framework for dialogue so that we, as other agents concerned, can disrespectfully and creatively interrogate these cases. As the educational device that it is, its value does not reside in what it shows, catalogues or describes, but rather in what we can do with it in our own practice, according to our own circumstances.

1. The discussions I had over time with Isaac Marrero have been fundamental to the composition of this article, especially thanks to his close critical reading of the manuscript in preparation; likewise the collaboration and continuous negotiations, suggestions and complicities with Javier Rodrigo, as well as the encouragement and support of Antonio Collados.
2. I do not wish to be understood in any way as saying that the representation of internal and/or relational conflict is an *a priori* impossibility and that, as a result, it does not matter whether one attempts it or not. On the contrary, it is important to accept this challenge as a responsibility that is all the greater for being the space in which we can touch the limits of our own position. We can find an example of struggle for this representation in the film *Nímax presenta [Numax Presents]* (1979) by Joaquín Jordà, where the director, together with a group of workers, jointly narrates the process of occupying and self-managing the factory where they worked as employees. The core of the film consists of the discussions and occasionally irreconcilable attitudes taken by the workers regarding their goals, political convictions, aims in life and the practical day to day decisions of self-management. What we see, therefore, are prolonged assemblies, discussions in breaks from work, committee meetings, etc., rather than a mythical representation of unanimous workers struggling as one against capitalist oppression. Regarding this case and others in Joaquín Jordà's filmography, see the monographic edition of *Nosferatu* dedicated to him (Nº 52, April 2006).
3. Some of these dimensions will be treated in this volume by Grant Kester and Javier Rodrigo.
4. <http://www.temporaryservices.org>
5. [http://www.temporaryservices.org/library\\_project\\_essay.html](http://www.temporaryservices.org/library_project_essay.html)
6. <http://www.messhall.org>
7. Keyholders are literally the ten or so people holding keys to the premises, who open and close, clean and pay the bills.
8. <http://www.urbantactics.org>

9. See <http://www.urbantactics.org/projects/ecobox/ecobox.html> for the project started by AAA, and <http://www.jardin-ecobox.net/?lang=fr> for its continuation after setting up the ECObox Association in 2005.
  10. Here again we find the figure of the keyholders, who are responsible for the spaces and activities and have more regular access to the various spaces. The recurrence with the case of Mess Hall suggests that in these cases the figure of the key becomes a highly pragmatic metaphor of opening (distribution of access) and at the same time regulation (limitation and literally closure) of the collective projects. The use of a key implies decision making about who has a right to it and why, what their responsibilities are and to whom they must be responsible. This can create friction, negligence, complaints, etc. Studying the use of these keys, which I cannot do for obvious reasons, might provide an unusually revealing view of the politics of collaborative projects (the ones with doors, of course).
  11. [http://www.cspace.org.uk/cspace/archive/docklands/dock\\_arch.htm](http://www.cspace.org.uk/cspace/archive/docklands/dock_arch.htm)
  12. We can classify this argument as conventional, almost a narrative *topos*, because we find it recurring in other similar cases. We need look no further than the reconstruction of part of Barcelona's Poble Nou, whose conversion into the present 22@ was argued along the same lines (Ajuntament de Barcelona, 2006b).
  13. It is highly significant and clearly reflects this ignoring of "on the ground" social processes, that Michael Heseltine, the Secretary of State responsible for creating the London Docklands Development Corporation, explained how the need for a radical transformation of the area became apparent to him as he flew over it in an aeroplane (London Docklands Development Corporation, *Ibid.*).
  14. <http://www.cityarts.ie/programme/towersongs.html>
  15. <http://www.fatimagroupsunited.com>
  16. For a more detailed description see *Things Can Be Different*, available at [http://www.fatimagroupsunited.com/Fatima\\_Body\\_Final\\_1\\_.pdf](http://www.fatimagroupsunited.com/Fatima_Body_Final_1_.pdf)
  17. One of the examples of this type of relations that has had most repercussions recently in Spain was the *Desacuerdos [Disagreements]* project, organized by Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, the Museo d'Art Contemporani in Barcelona, the Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento, and the Centro José Guerrero of Granada-Diputación de Granada in 2005, which has continued to develop through a series of publications under the title *Desacuerdos* and its web page (<http://www.desacuerdos.org>). *Transducers* itself could be considered an example of what I have just described.
- ## References
- Ajuntament de Barcelona (2006a) *Plan estratégico de la cultura* [Online] <[http://www.bcn.cat/plaestrategicdecultura/pdf/Plan\\_Estrategico\\_CulturaBCN.pdf](http://www.bcn.cat/plaestrategicdecultura/pdf/Plan_Estrategico_CulturaBCN.pdf)> [Accessed 17/03/2008]
- ⌘ (2006b) Innovación urbana. *22@Barcelona. El distrito de la innovación* [Online] <<http://www.22barcelona.com/content/blogcategory/50/281/lang,es>> [Accessed 18/09/2008]
- Babias, Marius (2004) Reconquistar la subjetividad. El proyecto Kokerei Zollverein / Crítica y arte contemporáneos. *Republicart*. [Online] <[http://www.republicart.net/disc/institution/babias01\\_es.pdf](http://www.republicart.net/disc/institution/babias01_es.pdf)> [Accessed 21/05/2005]
- Bishop, Claire (2004) Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, nº 110, otoño (pp. 51-80)
- ⌘ (2006) The Social Turn: Collaboration and Its Discontents. *Art Forum*. XLVI, Nº6, febrero [Online] <<http://www.artforum.com>> [Accessed 20/08/2007]
- Bourdieu, Pierre (2001) *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios simbólicos*. Madrid: Akal. (1ª ed. 1985)
- Bourriaud, Nicolas (1998) *Esthétique Relationnelle*. Paris: Les Presses du Réel.
- Bromberg, Ava (2008) Interrogating Public Space. *Creative Time*. [Online] <<http://www.creativetime.org/programs/archive/public-space/bromberg.html>> [Accessed 08/02/2009]
- Butler, Judith; Ernesto Laclau y Slavoj Žižek (2004) *Continencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Canary Wharf Group (s/a) History. *Canary Wharf Group* [Online] <<http://www.canarywharf.com/mainFrm1.asp?strSelectedArea=History>> [Accessed 25/08/2009]
- Centre For Creative Communities (2005) Who We Are. *Centre for Creative Communities*. [Online] <<http://www.creativecommunities.org.uk/aboutus/index.html>> [Accessed 05/08/2005]
- European Institute for Progressive Cultural Policies (ed.) (2008) *Instituciones monstruo* [Online] <<http://eipop.net/transversal/0508>> [Accessed 24/02/2009]
- Expósito, Marcelo (1999) Pluralismo artístico y democracia radical. Un breve intercambio con Chantal Mouffe alrededor de las actividades culturales, las prácticas artísticas y la democracia radical. *Acción paralela #4* [Online] <<http://www.accpar.org/numero4/mouffe.htm>> [Accessed 27/06/2005]
- Foster, Hal (2001a) Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo. En Paloma Blanco; Jesús Carrillo; Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (comps.) (2001) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. (1ª ed. 1985)
- (2001b) El artista como etnógrafo. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal. (1ª ed. 1996)
- Foro de autoridades locales de Porto Alegre para la inclusión social (2004) *Agenda 21 de la Cultura. Un compromiso de las ciudades y gobiernos locales para el desarrollo cultural*. [Online] <[http://www.barcelona2004.org/esp/banco\\_del\\_conocimiento/docs/t\\_portoalegreesp.pdf](http://www.barcelona2004.org/esp/banco_del_conocimiento/docs/t_portoalegreesp.pdf)> [Accessed 15/12/2005]
- Guattari, Félix (1972) *Psychanalyse et transversalité*. Paris: Minuit.
- ⌘ (2004) *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Guattari, Félix y Suey Rolnik (2006) *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Holmes, Brian (2003) Revoluciones intermitentes. *Zehar 51*. [Online] <<http://arteleku.net/4.1/zehar/51/BrianHolmes.pdf>> [Accessed 28/04/2005]
- Kester, Grant (2004) *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press.
- Kelly, Susan (2005) The Transversal and the Invisible: How Do You really Make a Work of Art That Is Not a Work of Art? *Republicart* [Online] <[http://www.republicart.net/disc/mundial/kelly01\\_en.htm](http://www.republicart.net/disc/mundial/kelly01_en.htm)> [Accessed 13/02/2009]
- Kwon, Miwon (1997) Public Art and Urban Identities. *European Institute for Progressive Cultural Policy* [Online] <[http://www.eipop.net/diskurs/d07/text/kwon\\_prepublie\\_en.htm](http://www.eipop.net/diskurs/d07/text/kwon_prepublie_en.htm)> [Accessed 20/02/2005]
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe (1989) *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. México y Madrid: Siglo XXI.

Lazzarato, Maurizio (2008) Conferencia pronunciada en el marco de las jornadas *Musée d'art ancien, département d'art moderne. ¿Cómo repensar las organizaciones culturales ante las nuevas relaciones entre artes y economía?*, organizadas por el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, del 12 al 14 de junio de 2008.

Leeson, Loraine (2005) Exploding the Frame. Projects and Context 1975-2005. En Neue Gesellschaft für bildene Künste, *Art For Change – Loraine Leeson. Works from 1975-2005*. Berlin: Neue Gesellschaft für bildene Künste. (pp. 10-43)

London Docklands Development Corporation (2009) About LDCC. London Docklands Development Corporation [Online] <<http://www.lddc-history.org.uk/lddcachieve/index.html>> [Accessed 25/08/2009]

Marchart, Olivier (1998) Art, Space and the Public Sphere(s). Some Basic Observations on the Difficult Relation of Public Art, Urbanism and Political Theory. European Institute for Progressive Cultural Policy. [Online] <[http://www.eipcp.net/diskurs/007/text/marchart\\_prepublie\\_en.html](http://www.eipcp.net/diskurs/007/text/marchart_prepublie_en.html)> [Accessed 02/06/2005]

– (2002) The Crossed Place of the Political Party. European Institute for Progressive Cultural Policies. [Online] <<http://eipcp.net/transversal/0603/marchart/en>> [Accessed 21/01/2009]

Mayerhofer, Elisabeth (2005) Visual Empowerment. An Overview of the Work from Loraine Leeson. En Neue Gesellschaft für bildene Künste, *Art For Change – Loraine Leeson. Works from 1975-2005*. Berlin: Neue Gesellschaft für bildene Künste. (pp. 150-158)

Muñoz, Francesc (2002) UrBANALització. Benvinguts a la societat de l'espèctacle. *Espais Reals*, nº 1 (pp. 15-23).

Negri, Antonio (2000) *Arte y multitud*. Madrid: Trotta.

Panos, David (s/a) *Conglomerados culturales* [Online] <[http://www.ypsite.net/recursos/biblioteca/documentos/creative\\_clusters.pdf](http://www.ypsite.net/recursos/biblioteca/documentos/creative_clusters.pdf)> [Accessed 25/10/2007]

Petcou, Constantin y Diana PETRESCU (2006) Au rez de chaussée de la ville. *Multitudes* [Online] <<http://multitudes.samizdat.net/Au-rez-de-chaussee-de-la-ville>> [Accessed 18/02/2009]

Rancière, Jacques (2005) *Sobre políticas estéticas*. Barcelona. Macba y Servei de publicacions de la Universitat Autònoma.

Rolnik, Suely (2003a) El ocaso de la víctima: la creación se libra del rufián y se reencuentra con la resistencia. *Zehar 51*. [Online] <<http://arteleku.net/4.1/zehar/51/Rolnik.pdf>> [Accessed 30/07/2005]

– (2003b) Alteridad a cielo abierto. El laboratorio poético-político de Mauricio Dias y Walter Riedweg. En Macba, Dias & Riedweg. *Possiblemente hablemos de lo mismo*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Actar. (pp. 210-245)

Temporary Services (s/a) *Contact* [Online] <<http://www.temperaryservices.org/contact.html>> [Accessed 15/01/2009]

UNESCO (1998) *Informe Mundial de la cultura. Cultura, creativitat i mercats*. Barcelona: Centre UNESCO de Catalunya.

– (2001) *Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural*. [Online] <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160m.pdf>> [Accessed 15/12/2005]

Universidad Nómada (2008) Prototipos mentales e instituciones monstruo. Algunas notas a modo de introducción. *Instituciones monstruo* [Online] <<http://eipcp.net/transversal/0508/universidadnomada/es>> [Accessed 24/02/2009]

Wang, Dan S. (s/a) *Mess Hall: What It Is (After the First Year)*. [Online] <<http://www.messhall.org/wimh.html>> [Accessed 03/02/2009]

Yúdice, George (2002) *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

---

### Collective Pedagogies as Networked Activity: Possible Itineraries

---

Javier Rodrigo Montero

In this text I shall attempt to examine the projects included in TRANSDUCERS as networked pedagogies. To this end, I propose to revise the meaning of pedagogy in the light of collective pedagogies, so that we can approach some of the practices contained in this book from various analytical viewpoints. My aim is not to make a detailed analysis, or describe structural elements as a prescriptive catalogue of good practice. It is rather a question of understanding which aspects we can learn when working collectively, of collaborating and interacting politically on projects of collective pedagogies such as those described here.

My approach to the projects will attempt to cover practically the whole spectrum of practices collected in TRANSDUCERS, with the exception of some directly described by Aida Sánchez de Serdio in her text<sup>2</sup>. The elements I analyse in each section are the result of an approach to a specific dimension of the projects, although I understand that the order of the projects described here in no case progresses from lower to higher complexity according to the dimensions I examine. On the contrary, during the course of my argument, I shall attempt to approach specific elements of the projects described taking into account that practically all of them could be considered under any of these dimensions as a result of their high degree of complexity and articulation.

I would like to point out that the elements considered in each dimension have been put forward as itineraries or potential elements, not merely as paradigms or typical recipes. Their description seeks to reshape a new playing field of relations on which to rethink the ways in which we act politically and pedagogically. Simultaneously, the scenario I present here may help us in extracting critical elements of reflexion in order to rethink the dimensionality of our day to day pedagogical practices.

#### 1. On collective pedagogies: multiple facets of cultural production

By collective pedagogies we mean a number of practices in which the task of education is undertaken by means of various agents, media, institutions and politics. In collective pedagogies there is always multiple interweaving of heterogeneous knowledge from several disciplines (town-planning, ecology, social sciences such as sociology or anthropology, visual culture, etc.), operating with very varied means of communication

and cultural production, such as the design of spaces, graphic design, advertising and counter-advertising, information and communication technologies (ICTs), documentaries, participative town-planning, videos, the construction of maps, actions, etc. This multiplicity also allows the pedagogies put into motion to work with several interconnected dimensions, so that knowledge shared among individuals, groups and institutions tends to be constituted in a more horizontal fashion<sup>3</sup>. The production of social, technological or cultural knowledge arising out of collective pedagogies is therefore multiple, since it affects the modes of doing of individuals, groups, sets of actions and institutions. This multiplicity makes the pedagogies flow and reverberate throughout the social and political construct that the projects set in motion. We can thus understand these pedagogies as being inside a network of agents and actors.<sup>4</sup> By taking this multiplicity into consideration we can understand that collective pedagogies are set up as a network operation. From this viewpoint I would like to emphasise that pedagogical and political work arises at several relational nodes within a network of collectives, agents, institutions, relational spaces, etc., and therefore has various dimensions of operation. In this manner the circulation of information, the decentralisation of knowledge and its interconnectivity with very specific political goals nourishes, feeds back, and makes the network more disperse. In fact, this network pedagogy implies collective operation, understood here as the work structure or network that is set in motion. This network is continuous and polydimensional, as it links together formal, informal, intangible, subjugated or minoritized knowledge<sup>5</sup>, and thus establishes other power or economy relations between the agents involved.

Consequently, if we take this viewpoint as the central axis of debate, pedagogy is no longer a complementary or secondary part of cultural production, but appears as a structural part of the work of groups and collectives. As a result, the pedagogical event is not restricted to transmission of knowledge, i.e., the pedagogical cannot be reduced to passing on knowledge or undertaking isolated educational activities, e.g., "workshops with children." On the contrary, collective pedagogies are a response to the work of cultural conversations or negotiations<sup>6</sup> where collective knowledge is produced that is structured and circulates throughout the network. Groups of artists are not only collectors of information, nor are critical ethnographers in the field, nor dissident cartographers or experimental scientists, but they are all workers in a network. They make up a number of relations and nodes by means of various collaborative dimensions – between

people and their relational spaces, between networks and the institutions where they are located formally or informally, between their desire and their limitations, between their times and their spaces, i.e., throughout the entire complex of social actors. Therefore, the groups that are set up work in diverse relation with individuals, institutions, media or knowledge producing agents, often with no clear definition as a group of artists, but rather as a set of collectives, or cultural workers of very different origins, which we often identify with interdisciplinary groups or collectives, such as teachers, scientists, educators, students, trade unions, ecologists, farmers, etc. These groups act as a network inside this polydimensionality, setting up new work procedures and culturally producing knowledge: their networking is based on a continuous assemblage of workshops, local expert committees, cooperatives or other types of platforms or interfaces, combining formal and informal frameworks.

From this point of view, pedagogy can be seen as a means of cultural production, for it not only produces new knowledge, but also experiments and produces new ways of collectively communicating, imagining and constructing, i.e., of collaborating and coordinating in social networks. Pedagogical space is not relegated to the school space, and even less is it reduced to a mere workshop situation. On the contrary, we might observe how the resulting pedagogies emerge and are structured in different dimensions on the individual, group and institutional levels of the active actors and activated network nodes. This involves assuming that the pedagogical arises in the most unsuspected places, be they the experimental spaces of local groups or collectives, or spaces of exchange, appropriation and identity production. The pedagogical space is therefore unpredictable, and unstable (it can expand or contract like a micro-universe or organism). This pedagogical space is organised in the spaces of social networks, where individuals interact, desire and configure ourselves every day: youth cultures, visual culture, the city and town-planning, popular arts, cultural institutions, spaces of exchange or social relations, etc. All these locations are also potential spaces for networked pedagogies, for they are where we configure and work out our cultural identities and produce forms of cultural production and resistance. The spaces of a collective pedagogy therefore correspond to both the places where formally or informally structured forms of collectivity flourish, and also to the modes in which knowledge is produced and is interwoven, groups are organised and specific situations are acted out. In conclusion, the pedagogical space has to do with a dynamic, organic space and, I insist,

one that is sometimes unpredictable, where different social networks are nourished and develop. I shall now consider some examples of the collectives and practices included in TRANSDUCERS in the light of this model of networked pedagogy, paying particular attention, as I said at the beginning, to some dimensions of their practices.

## 2. Collective pedagogies as a network: collective productions of knowledge through participative research

We can understand the operation of collective pedagogies as a network by approaching pedagogical practice as a continuous process of research and participative action with the aim of transforming society. From this viewpoint, pedagogical projects suggest themes based on situated knowledge. This is knowledge that is produced in the projects, that is contextual, partial and complex, since it is based on understanding where the work groups involved are located, their interest and knowledges, and how they relate with other groups and knowledges. To this end, projects are usually driven by globalising, comprehensive subjects. These subjects create complex scenarios for the agents involved and the various aspect of local work, but without thereby losing their relations with other more global dimensions, so that they always produce a two-way path between the local and the global.<sup>7</sup> This multidimensionality of the subject matter tackled produce a complex intersection with other global dimensions, but runs the risk of overdimensioning the subject to the point of disconnecting it from the group or moving away from the specific struggles and interests of the group. Nor do these complex matters imply a simplification of the work theme, reducing complexity to populism under the excuse of working with the local and negating or minimising other interactions of local networks with other networks. Sometimes the seduction of the popular or the familiar, or starting from centres of interest and motivations of the groups of participants seems to block out more complex relations and interactions that relocate local problems with regard to global ones and resizes them. Bearing these dangers in mind, we can understand the political functionality of a subject that is globalising (as regards the complexity of the dimensions involved) and at the same time comprehensive (as regards the internal complexity and closeness of the participants' interests). It is along this line of tension between the relation of local and global that we find a collective production of knowledge by situating them on the same level of work.

Another important aspect to be noted on this point is the proposed reformulation of the expert or legitimised knowledge. The research producing these practices is not lead by a group of academic

experts. On the contrary, these projects coordinate processes of exchange and workshops with several networks where the aims to be achieved and the situations of dominance to be transformed are identified and where knowledge and actions are brought together. In this collective process a complex relationality is woven between the various agents and institutions involved by exchanging modes of doing, distributing and learning together. These networks are mobilised by their synergies, in which working together goes beyond the sum of the parts, thus building a collective knowledge. This potential implies that this networked knowledge occurs through various entries and flows of collective production, which exponentially multiplies the knowledge and capacities of each constituent part or actor, thus making up a networked pedagogical politics. Collective pedagogies are driven by interdisciplinary groups of experts (both local and from different disciplines). These committees are built up as learning communities in which each individual contributes their knowledge and skills, without thereby losing their singularity and legitimisation. As a result, spaces of collective learning are built, where there is no attempt to establish hierarchies, categories or to take a position as valid. On the contrary, collective work is dynamised on the basis of the problematisation of a given situation and the reflexion in workshops and actions that complexify social conditions, visibilise the dimensions of the contexts of intervention, bring together different minoritised and invisibilised agents and knowledges and attempt to go into action and transform social structures. The greater the complexity and difference between agents and collectives, the greater is the heterogeneity and multiplicity of lines of work and, therefore, the greater the enrichment of the network. From this point of view, nothing is taken for granted, controlled or contained by any agents or institutions. On the contrary, by means of the processes of participative research, knowledge appears as partially situated and is produced and distributed socially, analysing the power situations that block or dominate certain subjugated knowledges, and making up new forms of producing collective knowledge that intervenes in the reality of those affected.

In order to understand this pedagogical labour, we might consider several projects set up by these learning communities. We shall begin with the Austrian group Wochenklausur<sup>8</sup> that was invited by a University School of Design and Applied Art to reform the spatial design of two classrooms at a secondary school in Vienna in 1995 and 1996. Wochenklausur works with institutional structures by means of artistic strategies. Rather than object art, they use an artistic practice with objectives

as a research and intervention process. Their methodology is based on the exchange of knowledge and information, setting up work committees for each context, which do not determine an a priori categorisation of the collaborators as rookies, ignorant pupils or cultural incompetents. Their manner of acting inside the system recognises all the interlocutors in the context as local experts and, therefore, as valid agents for political action<sup>9</sup>. In this case, both teachers and pupils as well as their parents took part in the process. Using a participative design project, problems, contradictions and uses of classroom space were detected. The question of the design of school space was tackled in all its complexity as a problem of educational democracy, which had laboured for centuries under rules for classroom design corresponding to out-of-date concepts of quality and efficiency originating in normative conceptions rooted in the 17<sup>th</sup> century. On the basis of this research, two refurbishing projects were carried out, involving arduous negotiations with the older students.<sup>10</sup> However, this ultimately was translated into an exercise in democratic education, by which collective, situated, active knowledge was put into action with the result of the remodelling of the two classrooms.

Another project associated with interdisciplinary groups was *Circulation* by REPOhistory,<sup>11</sup> carried out in New York between 1996 and 2000. *Circulation* stands at the crossroads between art, activism and education, consisting of a network of cultural workers linking the flows and relations of the exchange of blood on the island of Manhattan through various social, cultural or racial problematics. As its driving force, REPOhistory activated various interdisciplinary groups (artists, activists, educators and teachers) to present their results in different media (postcards, stickers, web pages, etc.), challenging conventionalisms and the cultural representations of blood and exhibiting them in public on streets, billboards, street furniture, social centres and health information points. Other actions included a public installation informing about the project in Printed Matter<sup>12</sup> and consisting in the creation of an alternative map of the city taking the economy of blood as a sub-plot to all the research going on in New York.

This production of knowledge was also carried out through student projects arising in collaboration with two alternative teaching centres and one university, including a web page in the form of a multilingual fanzine (*The Bleeding Edge*),<sup>13</sup> which looked into the everyday, informal uses of blood among primary school children,<sup>14</sup> and a video made with the participation of young people (*The Blood Work*)<sup>15</sup> on the use of blood and the cultural

representation of the disease. The video contained interviews with members of the Health and Hospital Union, blood donors, patients of operations, syringe sharers and AIDS activists. Another project gave rise to a collaborative activity by students of the St. Cloud State University of Minnesota inside the Art Department's programme called Open Design Studio in collaboration with the artist Keith Christensen. The work group made posters associating race and blood based on interviews with other students on the campus. All this material was represented and directly related to that made by artists and activists, so that the educational projects took on direct legitimisation inside the networked activity.

Finally, the project set in action an interactive web platform where the various postcards, projects and posters could be seen. The web acted as the heart of the project by representing the collective knowledge generated. The entire *Circulation* project created a plot where blood appeared as a theme generating contents for research and discovery of the various power relations of the market in blood by means of a dialogic methodology that multiplied and split the various knowledges produced into different formats. It thereby attempted to make more complex the power relations and various socio-cultural strata on the island of Manhattan under the prism of the circulation of blood. The research theme examined the city as an organism in motion analysed by the various collectives that structured another way of seeing, relating to one another and interpreting the city.

I shall conclude this section on the desire to examine urban life by describing the practice of the Center for Urban Pedagogy (CUP)<sup>16</sup> and their 2002 project *Garbage City* in New York. In collaboration with the Alternative City-as-School Institute, this group of town-planners, designers and cultural workers making up CUP carried out a participative research project on rubbish in the city. The process was to lead to the production of a video, a model of a city-rubbish tip, a number of posters and a pedagogical notebook of the research process and collaborative effort.<sup>17</sup> The main driving force consisted of CUP members, students and their teacher. This learning community collectively investigated the power relations affecting the movement and commerce of garbage in the city of New York through interviews with the network of actors involved in the social web of garbage. The pedagogy developed was aimed at a collective research that interwove and reread the various power relations and invisible discourses on a subject such as rubbish that turned out to be highly complex: the group research centred on the multiple dimensions of the production, transport and elimination of rubbish as a cultural, social and even racial

problem on both the local and global levels. In this example, collective pedagogy was activated by the work of the various networks in the context. The driving group called on and mediated with the local experts and institutions to activate their knowledge in practice, and, simultaneously, learned and fed off the complex of knowledges put into action. Therefore, collective pedagogy here took on importance as a complex cultural conversation on the basis of a research process promoting exchange, attention and reflexion in collaboration with the various members of the group, the institutions and the social agents interviewed. The multiplicity of viewpoints was finally represented in the network of actors and spaces where the project was presented: various exhibitions, posters, roundtables and debates in social institutions, forums, universities, cultural centres or others related to town-planning, public debates and broadcasts on community television channels.<sup>18</sup>

In all these actions we can see there is a driving group acting as a learning community and moving among several networks, collectives and institutions as a research-action group using various techniques, workshops and production devices. The cultural workers make up or locate themselves in these action groups in reciprocal relations of exchange. The projects present complex scenarios for the various social networks, so that they are directed not only to a specific community or grouping, but also intervene in the multiplicity of social and institutional relations and networks where the projects are coordinated. The goal of these work groups is neither single nor unequivocal, nor do they aim to seek paradigms, but rather to generate collective knowledges from complex themes that are always situated and related. The pedagogical process resides in this complex cultural negotiation that feeds and structures the emergence of the projects.

From this viewpoint we can see that the committees of local experts and learning communities provide a notion that does not dichotomise the spheres of politics and education, but coordinates the political and pedagogical media. It is important to emphasise here that in all these collective research processes we can glimpse emerging pedagogical processes consisting in learning to "be with and work with" and which are the product of the collaborative process. Rather than popularising these subjects, simplifying them or making them more accessible to a supposed third party, these projects recognise the other (the collectives involved or the social networks of the context) as legitimate agents and carriers of knowledge, as local experts even more valid than the cultural agent, and therefore producers of new cultural knowledge. The collective pedagogies presented in

this section act through metaphors ("the economy of blood" or "the circulation of residues") and participative mechanisms of design and exchange among various local experts. The networks they set in motion in this sense remind us that knowledge is built up in action and always in a social, relational fashion. Consequently, pedagogical processes are presented as active research in an interdisciplinary field that allows us to repoliticise everyday life.

### 3. Collective pedagogies as a network: redistribution and feedback of knowledge

Taking these initial reflexions, we can now focus on another important aspect of collective pedagogies – the distribution and feedback of knowledge. As we have seen, the formation of work groups as learning communities or committees of local experts requires a complex construction of spaces of negotiation and collective production of knowledge. However, it also requires as a final step the production of a network of continuous collaboration with other bodies or groups. These knowledges are not, therefore, only demarcated as independent productions of one group, but in addition they are distributed and related in other collectives or groups and so in other spaces and territories. This circulation of collective knowledge helps to redistribute and feedback to the knowledges produced in any given situation.

From this viewpoint, my interest lies in understanding how the projects disperse or ramify their knowledges with other networks by coming into contact with other actors because of the multiplying capacity of the work groups. This multiplication occurs when the driving groups mediate and incorporate other nodes into the network and make it more polyvalent, complex and, in consequence, richer. In this sense, pedagogy becomes not just a manner of cultural production, but also of distribution and redistribution of networked cultural knowledge. As I stated in my introduction, networked pedagogy is activated when the collectivity simultaneously constructs a multiplicity of modes of circulation, i.e., when there is diversity and polyvalence of channels, media, platforms and spaces through which knowledge circulates.

From this viewpoint, it is important to highlight the fact that these spatial politics of the groups described here are not only defined by their framework or space of action, but also by the continual territorialities generated by their operative networks. The territory is thus not determined by a sense of physical space, but by networked spatial politics, which introduces into every project new agents and knowledges because of the incorporation of new actors into the urban

network. The projects in TRANSDUCERS help us to rethink the space (urban, of the city, of a district, of a rubbish tip, of a park or a residential complex) rather as a set of relations and multiple sub-plots coming into play, than as a flat, neutral, patriarchal and heteronormative physical space. The space is thus understood as a set of multiple public spheres where the social, the affective, the corporal, the human, the material, the economic, the cultural, etc., are inserted. This redefinition of the spatial comes into being by rethinking the space lived and shared by the various collectives as an initial form of intervention and by distributing these reflexions to other networks as pedagogical models of urban resistance. Using this approach, we find that a collective pedagogy working with spatial politics represents a practical example of a real or symbolic polydimensional space for production and distribution of knowledges, where we are invited to rethink and thereby jointly reinvent urban space as an interwoven set of tensions, plots and sub-plots on the same level.

In these terms we can rethink AREA (Art/Education/Research/Activism), a pedagogical-political and activist project in the field of culture that is reminiscent of the influence of cooperativism, the New School or the principles of critical pedagogy as research and collective action spaces.<sup>19</sup> Rather than locating itself in direct action, AREA proposes a task of collaborative reflexion on the city of Chicago from a network including an assemblage of frameworks eloquently combined in its own name: education, art, research and activism. Although the project itself is basically materialised as a publishing project (at present eight quarterly numbers), what is interesting is precisely its political mechanism of networked operation. On the basis of an independent publisher and using an advisory committee, it casts complexities onto the city of Chicago from the reflexions of its active nodes: the articles, maps, photos and essays found in its pages. At the same time, this network archives, connects and disperses all this knowledge as a sort of collective pedagogy on a city. Each number is structured around a particular theme proposed by the advisory committee and the contributions are composed polyphonically, including a whole series of social actors operating in the city that reflect on their practices. In this way the day-to-day life of the citizens of Chicago is linked to global problems and we are shown the city as a network of territories with their experiments and resistances. For example, the June 2008 number was structured under the title *City as Lab: A Local Reader on Experimental Policies on the Ground in Chicago*.<sup>20</sup> This polydimensional concept included a variety of contributions, ranging from notion of post-Fordism, to educational projects,

alternative historiographies of Chicago, or the privatisation of public schools. A single number thus brings together a set of social actors that construct a pedagogical and political knowledge of their city and, above all, place it as the disposal of other networks. Every number is distributed free of charge among the magazine's collaborating networks and other agglutinating centres proposed by the project's coordination (an advisory group). The various numbers of AREA reveal the framework of action and rules of play on the urban chessboard on which they are situated. In addition to the editorial orientation, AREA always proposes a number of events and workshops that multiply their knowledges<sup>21</sup>, whether by drawing up a map of Chicago as a surface in continuous conflict where everyone can reconfigure their own map and upload it to the weblog (*Notes for a People's Atlas of Chicago*)<sup>22</sup>; establishing alternative historiographies of the city's development from the standpoint of pedagogy and social movements (the chronology-map illustrating *AREA Chicago Number 7*); or generating an educational programme in the Pedagogical Factory exhibition organised by the Stockyard Institute.<sup>23</sup> This programme structured a range of workshops with various groups of activists, cultural workers and educators under the slogan *How We Learn*, which gave rise to the seventh number of the magazine.

This collective publishing for others can also be found in the work of Learning Site, a project with just two members – Rikke Luther and Cecilia Wendt – based in Copenhagen and Malmö and developed as a conglomerate of collaborative projects combining participative design, industrial development and ecologism. Learning Site has collaborated with all sorts of collectives and associations (kindergartens, NGOs, universities, activists, ecologists, designers, etc.) using a methodology based on research and workshops with local agents. I would like to mention their initial series of projects entitled *Collecting Systems* in collaboration with Julio Castro and Brett Bloom (in turn also a member of Temporary Services). Under the name of Learning Group they carried out projects in Monterrey (México), where, starting with recycling systems for used plastic bottles, they managed to build dwellings or spaces for other uses. An interesting aspect of all these projects is that they have all been carried out on the basis of a system of research, follow-up and documentation culminating, among other manifestations, in their so-called *Learning Posters*. These visual productions combined a number of explanatory posters of the projects of set measurements for downloading from their web for free use. The poster synthesises and shows the entire pedagogical process with very accessible language and design, so that the various public spaces are shown and redistributed to communicate with other networks

and potential nodes. Learning Site has also published their *Learning Books* which bring all these experiences together in very detailed form, acting as a pedagogical device retaining local, collectivised knowledge with a clearly communicative strategy and, once again, downloadable from their web page.

As we can see by the examples of AREA or Learning Site, we are dealing with a whole range of agents, media, spaces and situations that make up complex networks on the basis of a broad constellation of local knowledges and practices that are published and distributed in the urban fabric. These relations help us to understand their networked politics as pedagogies in action that produce their knowledges and make them circulate. The more fluid this circulation, the more interrelation and nodes are activated and, therefore, the more efficient is the knowledge produced. In this way the value of their knowledges lies in the efficacy of the circulation through the networks and their interconnectivity. On the other hand, these networks of knowledge are set in motion in their continuous redistribution in the context, inasmuch as they weave a public, accessible fabric of knowledges that are local, global, academic, corporal, cultural, social, educational, informal, affective, haptic,<sup>24</sup> and a long et cetera. All of this common fabric creates other places to jointly unlearn, learn and relearn about urban space and the networks that inhabit it. Moreover, this set of knowledge is available online or through distribution devices accessible to the public (magazine, fanzines, explanatory posters, etc.). Collective knowledge at this stage is redistributed, circulated and made possible as a pedagogical platform which, in the manner of small bookshops or practical manuals, teach manners of networked resistance that make up a critical urban fabric or counter-cartography in action.<sup>25</sup>

#### 4. Collective pedagogies as a network: ecologies of articulation

As mentioned above, the question of redistribution implies a different consideration of the projects as regards their time and space. The sense of collective pedagogies cannot be limited to defining the collective merely as groupings or sets of people, but must understand collectivity as the multiplicity of coordinated dimensions. In other words, as Villasante (2002; 2006) reminds us, participative work is a practice of synergies. This implies, first, that the sum of the parts is more than the whole and, second, that collective work reveals greater complexities and interrelated processes. For this reason we must move on to understand another type of more complex ecological factors that give shape to networking and involve a redefinition of the elements in play in a collective

learning process. These elements include factors of time, space and relations, emerging, situations, feelings, desires and interests, resistances and frustrations, production and even weariness, boredom and non-production.

All these elements make up the various ecologies of the projects and represent a subversion of the technocratic and neo-liberal dictates of the planning of daily and social life. These ecologies disperse practical knowledge as knowledge circulating through the nodes that make up the networks with very different timing and rhythms – long, semi-hidden, tactical, tacit, rhizomatic, etc. For this reason their multiple forking, dispersions and reappropriations constitute new, alternative models of production and mediation of knowledge that are consolidated in their constant coordination by other collectives or groups. In other words, the production of knowledges consists in their coordination, appropriation and constitution in new situations and with new networks. The extent of their intervention stays alive in the context by a clear politics of constant articulation. This articulation implies other ways of managing the times, spaces and rhythms of the networks, i.e., other possible ecologies. I shall now examine three cases producing long-term projects, with various articulations, and that are based on ecologies of resistance.

The first case is Ala Plástica (*Plastic Wing*), located in Ciudad de La Plata, Argentina. Ala Plástica is an interdisciplinary group set up as a learning community expanded into a network, so that its practices are seen as a living organism impregnated with the complexity of the knowledges and dimensions it activates. Its manner of operation affects both collectives and various experts, as well as the coordination of its practices in various densely interrelated spheres (social, cultural, economic, ecological and anthropological dimensions always appear in its projects). In this fashion its projects do not only build up platforms for recovery of local knowledge (indigenous crafts or ecological manners of agricultural production), or environmental activist interventions (recovery of river basins, protected species, local economies of fishermen or winegrowers), but in their continuous dispersion their practices directly and simultaneously affect the spheres of labour, society and the economy, creating the means by which to coordinate their work as cooperatives, cultural or community centres and other projects extending autonomously and rhizomatically throughout the estuary region of the River Plate. As a result of these articulations, the collective has developed a long-term programme of research and intervention on sustainability in the bioregion of this estuary (*Iniciativa Bioregional*,

active since 1996). This macro-project includes various emerging practices with committees and delegations of experts for environmental protection with specific campaigns against the construction of large dams or bridges resulting from globalisation (*Iniciativa Bioregional/Puente*, 1997). The continuity of these practices in the various contexts of intervention involves the construction of local community cultural centres, interdisciplinary lobbies, collaborations with cooperatives and alternative economic strategies for the region. In this framework, Ala Plástica always begins with what is local, and its possible multiple ramifications opening up in the area. This strategy allows them to work on a microeconomic level, linking networks and alternative cultural and ecological knowledges, which ultimately expand and become concrete in, for example, the establishment of wine cooperatives or projects for craft pavilions in gardens as works of public art (*Iniciativa Bioregional-Junco/especies emergentes*, 1995 and *Fibras*, 1994). These initiatives are joined by their so-called *emergent exercises*<sup>26</sup> consisting in participative and qualitative evaluations of the ecological repercussions of oil spills and their possible mitigation by local, sustainable means (*Derrame-Shell*, 1991). This exercise specifically lasted a particularly long time, giving rise to the construction of new platforms and alliances with other collectives on a global level against the crude oil policies of large companies. This process of 10 years of expanded operation eventually brought the Shell company to trial.

We can also observe this type of ecology that promotes the articulation of the collective in the Oda Projesi group from Istanbul, whose continual dispersions and productions have helped the collective's relation as a conglomerate of individuals, practices and means of collaboration, starting with the open management of an apartment in a building in the Galata district. These relations are based on the geographical location in a particular district, in a space they managed in a block of flats with the activation of several neighbours and users, and developed in various collaborations with multiplying agents in other districts and spaces. The projects thus interconnected the space of the building with the dynamics of the district and, more broadly, with global metropolitan dynamics, but always respecting local ecologies marked by the work rhythms of the neighbourhood with which they were in constant collaboration. The group's practice thus took on the form of collaborations with architects, community radio stations, newspaper designs and communiqués, work with schools, meetings with various collectives, fanzine design, posters, etc. Oda Projesi has also carried out projects in other

cities, invariably promoting collaboration with multiplying agents at a local level. A significant example is their 2003 project *Metsastaa, Puu, Tytö*, which consisted in the design and handmade production of a language teaching book between two schools, one in Istanbul and the other in Finland. This text / exercise book compiled studies on the city, the children's imagery of urban life and various dictionaries prepared by students in both cities. The same number of copies were made as students involved, so that the project attempted to be aware of the scale and context of the project. Collaboration was therefore not only based on intervention in workshops with the students, but on the construction of educational resources and elements that could be coordinated in the classroom thanks to close collaboration with the teaching staff.

To move now to Wandsworth (England), and as last example the articulation described in this section, we come to PLATFORM and its projects *Delta* (1993) and *Tides and Tributes* (1995). These were long-term projects in which a micro-hydro turbine was installed to provide electricity to St. Joseph's RC Primary School and later an educational project with artists was carried out at the same school. This involved research of the River Wandle delta by revisiting the economies and ecologies subjugated by the disproportionate growth of the metropolitan area. Nonetheless, the work in the school and around the delta should not just be understood at first sight as a series of results of the collective's intervention: the recovery of sustainable economies by installing a hydroelectric turbine providing energy for the school, the collective street performance with the school children, the exploratory work of the place's ecological memory or the collaborative video presenting the situation in the work area. We should above all understand PLATFORM's work as a complex, long-term process of activation/relation with the participative and social fabric of the region, projecting itself in fruitful articulation. This intervention in context gave rise to the founding of RENUE in 1995, an NGO on ecological development and environmental design. In its reformulation as SEA-Renue, this same organization extended to another context and is at present active as Carbon Descent,<sup>27</sup> an independent social company promoting the use of clean energy and plans for sustainability among local authorities, schools and communities, as well as ecological policies at a state level. It is also important to point out that the local project continued with a number of artists' residences at the school (*River Detectives*), and above all it established a global link by connecting its actions on the Wandle delta with the Niger delta in Africa. This extension led to a global political campaign which, starting with the local, gave rise to the *Remember Saro-Wiwa*

project on the activist and writer Saro-Wiwa, developing a battery of anti-globalisation projects against large corporations and the colonial exploitation of resources by oil companies. It should also be mentioned that this accumulative knowledge took the form of a post-graduate course entitled *The Body Politic: Social and Ecological Justice, Art, Activism*, in its fourth edition in 2008 at Birkbeck College, University of London, collecting, exhibiting and working on the close to 25 years of projects and multiple references brought together by the group.<sup>28</sup>

All the nodes emerging in the projects described here are not only spaces of collaboration between networks, but also between networks with different times and spaces, means, resources and forms of management. In this way they exponentially multiply knowledges and actions and thereby re-coordinate their practices in expanded contexts of action, actually creating new autonomous networks. The social networks are thus disseminated and disperse the collective work, experiencing new ecologies of the social, political, personal, affective and economic at the same time, on both local and global scales. This whole fabric of actors and institutions constitutes new territorialities, which actually spill over the frontiers of the local and of countries, whether this be from the River Plate basin and the strict location of Ala Plástica into reed-like growth (to use their own metaphor for their work model) throughout the region of the Paraná Delta; or the Galata district with Oda Projesi as urban catalysts for other districts and parts of the city of Istanbul; or PLATFORM, making topographical jumps between deltas (England and Nigeria), related globally through the use of fossil fuels and oil companies. All these connections or transferences of knowledge and practices between the nodes connect with another type of relations in a series of overflows suggesting a pedagogical model that crosses frontiers, identities and territories (Giroux, 2005).

The ecologies described here therefore demonstrate an open, polyvalent logic of collective work, beyond a rational or technocratic logic of project design. This viewpoint could help us to approach the practices in this text as a series of alternative ecologies experienced by collectives that feed off their continual articulation in the contexts of action. We could think that these ecologies break away or bring tension to the systems of rules or efficiency that measure and quantify time, spaces and social relations. They therefore dissociate themselves from the management of projects along neo-liberal lines that evaluate them according to criteria of excellence and optimisation of resources inside a management system of capitalism

extended to all spheres of life. Here is where we find pedagogy in this very ecological dimension, which implies being open to a new challenge. It is not enough to generate projects that come into contradiction with predominant neo-liberal ecologies, rather we must allow the multiple dispersion and appropriation of practices beyond one's own initiative and control. This networked pedagogy I am attempting to describe here exists in its continual articulation of the nodes set in motion with other times, spaces, relations and desires, causing such spilling over and dispersions of the projects.

#### 5. Collective pedagogies as a network: sustainability and enactive models

To complement the question of the ecologies and articulations brought into play in these projects, we must now attempt to distinguish which type of sustainability is produced and its importance within a model of networked pedagogy. The projects described here are all technically and politically viable to a certain extent, as a method of operation and planning that ultimately implies an example of politics in action. This activation occurs when the practices tackle a sustainability that not only affects the elements creating the devices, but also the manners of networked organisation and cooperation, i.e., the political structures on which they are based. Sustainability here refers not so much to the projects' initial efficiency and viability in a given context, but rather to questions of long-term structural organisation and management shaped during the various collectives' work.

Concerning sustainability, networked pedagogy is structured as an experimental cultural programme that is neither predesigned nor imposed, but rather comes into being in the project's very emergence, learning from the constant reformulation of the aims, methods and manners of association in the context. This constant variation on the ground represents an enactive model. This means an operational model or know-how based on the very capacities and rhythms of the context and the networks and which, in process, shapes complex contextual practices.<sup>29</sup> This knowledge or enactment is simultaneously an operational model and an itinerary or open, active potential, but never a ready made recipe. It is neither pre-established nor pre-designed, but as it emerges and is structured it is tested and learned from.

Enactive models contain elements that help us to rethink the political work of groups according to a particular mode of sustainability that evolves inseparably from the context and the actions that open up before them. We can find examples of this model in the various projects acting as experimental laboratories of continually

effervescent networked politics. These are collective laboratories constructed by the activation of instruments in different situations (workshops, publishing, means of cultural production, manners of distribution, different visualities, etc.). From this viewpoint, we might rethink the various collectives involved in the TRANSDUCERS project as a box of tools or media generating networks in a continuous activity of political learning, that experience their organisational methods and goals, at the same time as they establish them, acting in parallel to action and reflexion and depending on the actors and ecologies with which they are structured.

Let us take, for example, the case of atelier d'architecture autogérée (aaa) and its ECObox project in La Chapelle in the suburbs of Paris. ECObox cannot be understood simply as the construction of a collective space by transforming a community garden. Seen from the viewpoint of sustainability and enactment, what we find is an experimental mode of participative town-planning or direct democracy that organises various local agents (neighbours, activists, families, architects, craftsmen, artists, etc.) as a network to build the garden together. This process implies an enactive mode based on experimental action on a collectively managed space and acting as a factual model of experiencing the city, structuring other politics for the space and public collaboration and, at the same time, producing new networks of social and spatial organisation. This approach would then allow us to analyse it as an assemblage of devices in action (a garden, a kitchen, a mobile bookshop, a radio kit, parties, events or dinners). Nonetheless, as an assemblage it implies experimental structuring, which to some degree requires experimenting with a particular mode of political organisation. This complex viewpoint allows us not only to determine the technical viability of the construction (the devices built, such as the kitchen, the radio or the garden), but also of its use (networked distribution and transmission), i.e., its sustainability. The devices are nodes of action that activate and create new relations between people – cookery workshops, radio broadcasts, etc. It can thus be inferred that, by means of ECObox, the aaa collective became as sort of collective, social laboratory for town-planning. This laboratory was sustainable thanks to the network of constant articulation of the collectives involved (neighbours, activists, educators, architects), its mechanisms of presentation (videos, posters, actions) and the different coalitions it has interwoven as enactive politics (aaa is structured as a cultural association under the leadership of European projects on town-planning or as a platform of transcultural work).

In the Spanish national context, we can consider this type of political laboratory work through the example of Aulagarden, located in the Fine Arts Faculty of Granada University. This project, presented/camouflaged as an innovative teaching project for several faculties and subjects, takes the form of a networked extension to green the area adjacent to the self-built space of Aulabierta. Its political strategy of using teaching innovation at the university reveals a complete experimental laboratory of collective pedagogies and town-planning of university space through a self-managed experience of an expanding garden. Its enactment shows us that Aulagarden is not just a garden, but that it constitutes another type of programme for university education, or an alternative educational politics within the university itself by activating various student groups to build and manage their own knowledge. In this sense, Aulagarden represents a complex extension of the work of Aulabierta, as a long-term project allowing the incursion and coordination of various agents and knowledges.

The Docklands Community Poster Project (DCPP) in London can be seen as another form of enactive model – one that lasted a decade. Structured as an artistic cooperative within the complex network of the Docklands Community Joint Action Group,<sup>30</sup> it worked out its proposal for cultural action inside a political assemblage of resistance involving various action groups, trade unions and local boroughs, all opposing the gentrification of the Thames docks. Its very structure experienced and established other forms of work with collectives and other cultural politics about regeneration. An example of the enactive practice it activated are the Roadshows organised at the end of the political campaign. The Roadshow basically attempted to accumulate all the knowledges collected in local struggles carried out by DCCP, with reproductions of community posters, political campaigns and designs made for demonstrations, as well as pamphlets, small posters, banners or family trees of urban struggle on the docks. These productions were exhibited together with local alternative proposals for urban regeneration, with maps, studies, posters and other urban development plans also presented in explanatory magazines.<sup>31</sup> The exhibitions, held in several cities where similar policies to those of the London docklands could have been implemented, attempted to explain the consequences and how to react constructively against large-scale town planning projects. Various experts were also invited to give their opinions and debate the subject. These spaces of knowledge distribution through activist exhibitions were understood as a programme of political pedagogy, which attempted to combine social criticism with plans of action in spaces potentially at risk of likewise undergoing processes of urban

gentrification. In this way the DCPP operated as a programme of politics for urban regeneration; a socially active programme that reacted and activated other viable forms of planning urban territory. This aspect was shown and communicated in other contexts in an enactive manner, so that even at the end of its life as a project, its effects continued and activated other networks as an experimental example.

In view of the examples discussed above, we can state that this dimension of sustainability and enaction is invariably proactive, i.e., it is critically constructive inasmuch as it opens up active possibilities of work in the future. In the cases of *ECObox*, *Aulagarden* or the *Roadshows* of *DCPP* (as well as other collectives included in *TRANSDUCERS*<sup>32</sup>), other possible models for the politics and configuration of social and physical space will always be proposed. Together with these enactive models emerge other forms of networked collaboration and work beyond the frustration of the eternal failure of local resistances, or the narratives and historical or merely descriptive representations of social struggle.

By way of conclusion, we can say that the examples described here as enactive practices cannot be extrapolated as operational methods without relating them to the organisation, networks and ecologies by which they emerged. In other words, we must consider them as networked collective pedagogies that promote participative research, the collective construction of knowledge and its nodal relations, as well as the sustainable ecologies and politics they set up. From this viewpoint we can understand these collective pedagogies as enactive practices and as probable models for networking, interwoven with the times, spaces, rhythms, desires, contradictions and goals of what is local, but therefore immersing themselves in continual reflexion and experimentation on their own collective work.

The projects included in *TRANSDUCERS* are examples that emerge out of the enactive. These models structure another type of space and relationship among people and thereby establish other forms of collective work. As we have seen in the examples, these practices do not negate the relationship with the institution, but rather reformulate and renegotiate it by combining their methods and organisation with their political practice and context of action, without dissolving these elements into different planes or hierarchised spheres, but rather discovering their singularity in the set of operational devices and constructed and applied instruments. These projects constitute not only processes of collaboration, but also unfinished, open and collective experiments in

emerging networks. They thereby represent laboratories in action for certain modes of networked politics and pedagogies. The challenge consists in continuing to learn enactively from them.

#### References

- Ellsworth, Elizabeth (1997) *Teaching Positions: Difference, Pedagogy and the Power of Address*. Nueva York: Teachers College Press.
- Foucault, Michel (1990) *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión*. México DF: Ediciones Siglo XXI.
- Freire, Paulo (1974) *Pedagogía del oprimido*. México DF: Ediciones Siglo XXI.
- Giroux, Henry (2005) *Border Crossings: Cultural Workers and the Politics of Education*. New York: Routledge.
- Hernández, Fernando (2007) *Espigadoras de la Cultura Visual. Otra narrativa para la educación de las artes visuales*. Barcelona: Octaedro.
- Latour, Bruno (2008) *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manatí.
- Marrero, Isaac (2008) *La fábrica del conflicto. Terciarización, lucha social y patrimonio en Can Ricart*, Barcelona. Thesis presented in the Departamento de Antropología Cultural e Historia de América y África, Universidad de Barcelona.
- Available on-line: <http://www.tesisenxarxa.net/TDX-0430109-110459/>
- Villasante, Tomás (2002) *Sujetos en movimiento. Redes y procesos creativos en la complejidad social*. Montevideo: Nordan-Comunidad .
- Villasante, Tomás (2006) *Desbordes creativos. Estilos y estrategias para la transformación social*. Madrid: Los libros de la catarata.
1. I should like to express my gratitude to both Aida Sánchez de Serdio and Antonio Collados for their comments and opinions that have helped to shape this text.
2. We have also attempted to avoid any overlapping in our texts and to describe different aspects of what was of interest to each of us. At times, therefore, my description could well lead to a discussion or link with operative elements of her text, as politics and pedagogies are not easily separable, but rather are indissolubly structured.
3. We could never speak of a pure horizontal structure of exchange and production of knowledge, but rather of a continuous negotiation and mediation of such knowledge. This is because no dialogue is ever completely symmetrical, but implies power relations and modes of mediating and projecting discourses and imageries on the other. This relation is more broadly formulated in its pedagogical aspect by Elizabeth Ellsworth (1999).
4. By social agents or actors I basically mean all those involved in a project and who collaborate in it (producers as well as participants, collaborators and intermediaries). Nonetheless, we might also think of an expanded definition of actor that incorporates spaces, actions, documents and other types of material that interact as instruments (magazines, maps, web pages, etc.). This viewpoint takes us back to the actor-network theory and its symmetrical treatment of human and non-human objects. For an introduction to the debate, see Latour (2008), for a sample of its challenges and possibilities in a case of social conflict, see Marrero (2008).
5. Following Foucault's thesis (1990), by the term subjugated or minoritised knowledges I refer to those knowledges that are put to one side or invisibilised when modern disciplines are constructed and, therefore, are not legitimised and are excluded from institutional practices, where dominant, official knowledges are imposed. Foucault analysed these power relations on the basis of the birth of the prison, the hospital and the school.
6. I here apply the concept of cultural conversation that understands education as a continual cultural dialogue, as set out by Freire (1974) when conceiving pedagogy as a dialogic process or exchange, or as Fernando Hernández (2007) has suggested when it comes to structuring work projects in educational centres. I add the notion of negotiation to emphasise the work of continual restructuring and mediation implied by an educational policy with subjects or positions that are constantly (dis)agreed / negotiated.
7. Here there is a clear reference to the critical pedagogy of Freire (1974) and his work on globalising affairs. These are questions or problematics that attempt to link people's everyday culture with the world. Education through generator themes connects people to other social problems with a view to more complex action. We can also find a clear reference to social creativity workshops (Villasante, 2002) as instruments for participative diagnoses and social transformation.
8. <http://www.wochenklausur.at>
9. This work method is based on a conversational format or one of *dialogical aesthetics*, following the term coined by Grant Kester (2003).
10. The reference to conflict and negotiation can be found in the section of the descriptor referring to the methodology and work in the context.
11. <http://www.rephistory.org/circulation>
12. Printed Matter is a bookshop managed by an independent non-profit organisation of artists in Manhattan.
13. [http://www.teachersnetwork.org/teachnetnyc/mmeisler/bleeding\\_edge.htm](http://www.teachersnetwork.org/teachnetnyc/mmeisler/bleeding_edge.htm)
14. The project was carried out in relation to The Institute for Collaborative Education coordinated by the digital art teacher Meryl Meister.
15. With artist Oscar Tuazon and teacher Andre Knight in City-as-School.
16. <http://www.anothercupdevelopment.org>
17. Available on the group's web page:  
<http://www.anothercupdevelopment.org/projects/detail/23>
18. Concerning work in a multiple network, the thread of relations built by the project can be found on the last page of the notebook mentioned in note 17. This explains the project as a diagram with the various nodes or points of union of the project with the other collaborating networks or institutions, marking out their connections and the antagonisms implicit in them.
19. I would like to point out the need for further research on the modes of cooperativism and collective work in the New School and the pedagogical proposals of civilian society in the Second Spanish Republic and first years of the Transition. We can find examples of these practices in the Institución Libre de Enseñanza, the Residencia de Estudiantes, the Universidades Populares, the Misiones Pedagógicas, the cooperative of the first Ikastolas or the Catalan language schools, the first youth centres (*casales*) or popular atheneums such as the Ateneu Nou Barris, to mention just a few examples. These practices give us another genealogy of critical pedagogy, located in our most recent history, by combining social movements, workers' struggles, alternative schools and the first community movements of civil action. This approach allows us to revisit these experiences as spaces of collective critical pedagogy and as spatial practices of resistance.
20. <http://www.areachicago.org/p/issues/6>
21. To consult the series of lectures or infrastructures, as they themselves call them, see the AREA collective's map in this publication.
22. <http://chicagoatlas.areaprojects.com>
23. <http://www.stockyardinstitute.org/PedagogicalFac-tory.html>
24. By "haptic" I am referring to the set of relations concerning contact between bodies that do not include visual or sound relations. In this sense, this is an active attitude of recognition of the contact between bodies and the collective body, as a form of producing other experiential and affective knowledges.
25. It should be emphasised that Internet is an important source of information, archiving and centre of resources in collective pedagogy projects, from Oda Projesi, to PLATFORM to Wochenklausur. We might also mention the examples of Aulabierta and AREA, which directly conceive their webs as pedagogical space or devices of the projects coordination. In the case of REPOhistory, this is crucial in the Circulation project, which was indeed presented as an interactive web platform in 1999.
26. A description of the term *emergent exercise* can be found in the introduction to the descriptor of Ala Plástica.
27. <http://www.carbondescent.org.uk>
28. The course's web page is located in the group's education section:  
<http://www.platformlondon.org/bodypolitic.asp>
29. Basing himself on the considerations of the scientist Francisco Varela, Villasante (2006: 133-136) describes enaction and enactive models as those that are activated in social background and emerge as situated, complex creative styles in continuous evolution and co-determination with elements of social practice. An enactive endeavour can therefore not be predefined according to a single model of logic, but drives "the creativity that makes new shared and socially viable contributions emerge from the common background" (Villasante, 2006: 135).
30. The operative organigram of DCPP can be understood from the sections on its origin and work methodology in its descriptor.
31. This magazine was sponsored by local boroughs, with the artists' designs coordinated with the development of contents by the local resistance networks.
32. For example, together with other networks, Temporary Services founded Mess Hall, which is an independent, experimental cultural centre; or Ala Plástica at present works as an NGO with designers of bioregional plans.

---

**Docklands Community Poster Project**  
- Peter Dunn and Loraine Lesson<sup>1</sup>

*Community photo-murals, People's Armada to Parliament and Roadshows*  
London, 1981 -1991  
[www.cspace.org.uk/](http://www.cspace.org.uk/)  
[www.arte-ofchange.com](http://www.arte-ofchange.com)

**Community photo-murals, People's Armada to Parliament and Roadshows**

In 1981 the Docklands Community Poster Project carried out a political and visual campaign in defence of London's dockland, using various projects and cultural media (community photo-murals, posters, radical actions, party-demonstrations, travelling exhibitions, etc.). The aim of this campaign was to visualize and communicate the problems of the communities in the area as regards the overall process of urban development that had marked out the docklands as new territory for neo-liberal speculation and exploitation. All the projects and actions carried out were an instrument at the disposal of the various communities in East London that worked in close collaboration with a committee representing them, trade unions and local groups from five London districts affected by the closure and reshaping of the docks.

**Docklands Community Poster Project - Peter Dunn and Loraine Lesson**

This is a community cooperative founded in 1981 by the artists Peter Dunn and Loraine Leeson, with the aim of organizing a local resistance campaign in East London using various media. The DCPP carried on from the founders' experience working with trade unions in the late 1970s to prevent closure of public hospitals. The artists were contracted by a committee representing all the workers' communities, after regular exchange meetings with the local initiative committee, local action groups, activists, tenants, and local administration. The project was active for ten years, working constantly on negotiation and dialogue with numerous local agents and experts forming various work groups. Art was understood as a process of dialogue and collaboration with the various local networks, adapting and testing different media and representational devices, and simultaneously as a manner of visualizing, making aware and opening up new possibilities of collective action inside the framework of cultural activism as part of social movements and networks.

**Origin of the project and its evolution**

During the late 1970s the Labour party was following a mild socialist agenda, trades unions were a force protecting workers' rights and there was a great

deal of 'grass roots' activism. The international Oil Crisis, and Government proposals to nationalise the 'impending bonanza of North Sea Oil and Gas', created a run on the pound and the International Monetary Fund made deep cuts to public spending part of the conditions of their loan. This put the Government and Labour movement in direct confrontation, leading to the 'Winter of Discontent' (78/9). This laid the ground for a Conservative Party victory headed by Margaret

Thatcher in the following election. Recognising the market potential of the land surrounding the partly disused London docks, the first Enterprise zone and Urban Development Corporation were designated to take over this area, effectively removing the local democratic control of land across five London (Labour controlled) boroughs, with the aim of transferring it into private ownership. There were enormous implications for the local population. The kind of homes, services and jobs that would benefit these mainly working class communities, would not only fail to receive urgent improvements, but were in danger of disappearing altogether.

At that time we had already been collaborating for a number of years with East London trades unions on posters and exhibitions to support campaigns against cuts in the National Health Service. We were now invited by the local trades council to produce a poster alerting local people to the re-development about to take place in the Docklands. Consultation with the highly organised tenants and action groups that characterised these boroughs followed, revealing a scenario much more extensive than initially envisaged. Over time, and with support from the local boroughs, regional arts association and finally the Greater London Council, we were able to develop a community co-op led by a steering group of local people to create not just a poster, but eventually a decade of cultural production to address the sigues. The *Docklands Community Poster Project* involved six paid part-time staff: ourselves as artist/coordinators, supported by a designer, administrator and support workers who assisted with photo-mural production and installation.

**Methodology and results**

The effectiveness of the *Docklands Community Poster Project* as an activist cultural strategy was largely due to the dialogic process at its heart. Not only did we attend the meetings of docklands groups, but representatives of these local action groups also formed a 'steering group' for the organisation, which initially came together on a monthly basis. Meetings would commence with a report back from each neighbourhood, followed by consideration of the cultural approaches that could be employed around different issues. The steering group did not however comment on the aesthetics, visuals were discussed in terms of their meanings

and representation. Each member of the group was considered an expert in their field, and it would have been similarly inappropriate for us to promote personal views on the issues.

The project steering group met regularly to feed back on current issues of the campaigning and identify where action was needed. Sitting of the photo-mural structures plus the messages to be conveyed and were decided at its monthly meetings. As artists we then worked to represent these themes, bringing imagery back to the group to check how well it conveyed its meaning, and visual styles might be discussed in terms of how it might represent a period of history (in the *Housing Sequence* for example). In this way the *Docklands Community Poster Project* was able to build on the model of the steering group developed for the *East London Health Project*, which had allowed each member of the collaborative team to use their best skills and avoided a 'lowest common denominator' approach. This process of decision-making and co-operation enabled a multiplication of skills and experience to be focused on the work. It provided a hub of creative energy that sustained the project throughout its ten-year duration and laid the foundations for all our subsequent collaborative work.

**Links, networks and dissemination**

Loraine Leeson (L.L.): This project continued for ten years while the campaigning lasted. However lessons learned from the experience extended much further. Processes of negotiation, collaboration across difference, production of artwork through collective input as well as the power of propositional campaigning have continued to underpin my practice to the present day. Peter Dunn (P.D.): During that ten years the networking transformed from a number of isolated tenants organizations, confined to the localised territories, to a system that extended across the whole area - eight square miles in total - with Docklands Wide organizations such as the Joint Docklands Action Group, Democracy For Docklands and Docklands Forum, as well as our steering group. Through the Roadshow the work was shown in many other towns where docklands developments were about to happen and abroad in Amsterdam. That extended even wider through articles in publications over the years and events like this - the learning continues.

**References and learning**

L.L.: Lucy Lippard's 1973 book *Dematerialisation of the Art Object* marked a growing interest in artistic processes. At that time the role of the artist and individual authorship was also being called into question, and Marxist theory as understood by Gramsci was very important for activist art. Owen Nelly's *Community, Art and the State* and its relation with socially committed art

work was also significant. The practical side of the theory was exemplified by such as Conrad Atkinson in his *Strike at Brannans* exhibition at the London ICA in 1972, or Hans Haacke, Klaus Staech and above all Joseph Beuys and the constitution of the Free University, which brought together education, social action and art, sweeping away traditional boundaries. These practices were decisively affected by the concept of "cultural democracy" and particularly the emergence of so-called "community art" in the 1970s in England, with the assistance of the Association of Community Artists. We can mention here the influence of key lectures in the UK, such as *Friends and Allies* (Salisbury, 1983) and *Another Standard* (Sheffield, 1986), in parallel with *ImaginAction* (Boston, 1986) in the USA. The emergence of left-wing Labour in the 1980s was also very important as a political movement directly promoting local artists and community work. Finally, there was decisive input from formerly oppressed, voiceless groups from the 1960s and 1970s (collectives of gays, lesbians, young or coloured people), transformed into organised groups, together with feminist thinking and the new forms of art and technology we experienced in the 1990s.

P. D.: From roughly the mid 1970s to mid 80s there was an enormous surge of critical, visual and intellectual creativity. Seminal work around the politics of representation and identities - issues of class, race, gender and sexuality were put squarely on agenda to challenge the artworld and its institutions and lay them bare. It is however a 'forgotten decade' in the mainstream chronicles. The evidence of this surge of creativity may be fragmented but it exists. On the theoretical end of the spectrum were Journals such as *Art and Language*, *Frameworks*, *Control Magazine*, *Radical Philosophy*, *Black Phoenix*, *Third Text*, *Block*, *AND magazine*. Critical theory in the UK that had a major impact were exemplified by: Birmingham's Cultural Studies Unit, led by Stuart Hall; John Berger; Raymond Williams, Terry Eagleton, E.P. Thompson, John Tag and Laura Mulvey; Griselda Pollock; or Rashid Aareen. There were also a series of shows and related conferences and seminars: *Art in Revolution* was exhibited at The Hayward Gallery in 1971, Heartfield and Rodchenko's work was also shown around the same time. The debates were taken up by *Art into Society*, *Society into Art*, ICA London (1974); *Art and Politics*, Air Gallery London (1977); *Art for Whom?*, Serpentine Gallery, London (1978); *Art For Society*, Whitechapel Art Gallery London and Ulster Museum Belfast (1978) and *Who's Art, What Society*, Art & Research Exchange Belfast, (1979) The early eighties saw a push by Black and Asian artists, initially in small and regional galleries until the seminal *Thin Black Line*, at the ICA London, 1985.

### **Challenges and difficulties**

L.L. The greatest weakness of this practice is the unsustainable nature of the financial and institutional support that it is currently possible to access. This means that the practice follows my own survival, which is always on a knife-edge and could collapse at any moment. The finance for projects usually has to be raised incrementally which means that we rarely know for certain if we can finish what we have started.

P.D. That's true and also it demonstrates the limitations of what Manuel Castells has called "Resistance Identity", in that it is formed and can only exist in relation to the 'Legitimising Identity' of the dominant authority. It is essentially reactive, and unless it can develop into 'Project Identity' – to be proactive in capturing the agenda for change – then it will remain a moment of protest while the juggernaut of history rumbles on. Some of the community organisations began that process and we took that approach into the creation of The Art of Change. I have endeavoured to push this further in my Global Town Square projects, *Futuretown and Beyond* and *Poplar Futures*, where the communities set the agenda before the developers come up with their proposals.

### **Noteworthy aspects – weak and strong points**

L.L. That the work takes place at all, develops and gets better! In terms of the content of the work, it is at its best when all the different factors come together, for example as they did at the launch of the *Young Person's Guide to East London* – where all the individuals, groups and institutions come together and found themselves supporting each other.

P.D. The critical mass too was amazing – over 2000 people taking to boats in the *People's Armada to Parliament* – and direct action against luxury building projects that were on land designated for re-housing the poor. There were some stunning victories on a local level. But ultimately because there was no change in government, the forces were too overwhelming and relentless – it was after all, the extension of the financial centre to make London 'Globalisation-Ready'. We weren't just fighting government we were also fighting the tide of international capital. We weren't ready for that at the time but lessons were learned and are still being learned.

1. This description is based on the replies of Peter Dunn and Loraine Leeson. In some sections the authors' answers are specified.

### **REPOhistory<sup>1</sup>**

*Circulation*  
New York, 1996–2000  
[www.repohistory.org](http://www.repohistory.org)

#### ***Circulation***

In 2000, the REPOhistory collective (1989–2000) produced its final public mapping project entitled *Circulation*. This last group undertaking approached the entire city (NYC) as one enormous organism and site of investigation. To accomplish this project, REPOhistory members focused upon one of the least known aspects of urban anatomy: the daily processing and distribution of human blood products from donors to blood banks, to hospitals and clinics. Effectively this routine forms an invisible circulatory system that in the case of New York stretches from the island of Manhattan outward to multiple points in the boroughs, local states and ultimately even on a global scale. *Circulation* seeks to excavate the social history of this singular human organ. The material economy of blood also has a discursive dimension that is both complex and at times paradoxical. In contemporary society blood is invoked both as a medium of health as well as a source of deadly pathogens. It is both a symbol of human fraternity and of racial segregation. Anger and violence can accompany symbolic threats to blood's "purity". Blood is also the subject, and occasionally the medium, of contemporary artists, as well as the activist collective Gran Fury which confronted government neglect of the AIDS crisis. Finally, and ominously, blood cells and the circulatory system are the portal through which powerful new technologies of commerce and control are being developed, tested and refined.

### **REPOhistory**

REPOhistory was a New York City based collective of visual artists, educators, academics, performers, and media activists. Our common ground was an interest in the intersection of public space, unknown, often radical histories, and using culture to support political activism. Over a hundred women and men of diverse backgrounds, as well as several high school classes, collaborated with REPOhistory between 1989 and 2000. Some individuals participated in a single project; others remained active over a longer period of time. The working core of the group hovered around a dozen, committed members. The name REPOhistory refers to the 1984 indie film *Repo Man*, but it was also meant to say that our goal as a group was to retrieve, or repossess lost, forgotten, or repressed historical knowledge by publicly re-representing and re-mapping these unheralded narratives at specific locations linked with each overlooked subject.

### **Origin and development of the project**

*Circulation*'s unlikely inception began with the televised proceedings of the O. J. Simpson criminal trial in 1995. At the time I was living in San Diego California and I was searching for new ideas that REPOhistory might want to explore once I returned to New York City later that year. During the Simpson trial I was struck by the way one key piece of evidence, Simpson's blood, was used by both the defence and prosecution. The blood had been discovered at the crime scene, where it was dropped into test tubes by police investigators, and then processed to disclose its DNA signature. In a sense, Simpson's blood also stood trial. Throughout the trial this seemingly neutral bodily fluid revealed itself to be a highly charged symbolic site. There was even a sort of trial within a trial that took place regarding the truth-claims of the then still emerging field of DNA testing. Far more than an oxygen-carrying organ filled with genetic information, Simpson's blood (and in a sense blood in general), emerged as an historical character or spectre that was haunting the entwined histories of African and European Americans.

The proposal of *Circulation* called on artists to map this indispensable fluid along two axes: one material, the other metaphorical. The first, material axis would follow the economy of human blood as a regulated, public resource and multi-billion dollar global industry. This part of the mapping project was meant to disclose the urban pathways blood travels through Manhattan from donors, to processing centre, and then to hospitals, clinics, and finally waste sites. The other axis of the proposed *Circulation* project sought to explore the multiple, social meanings of human blood including its aesthetics, folklore, technology, and politics. It took several years for the group to realize the project (from 1996 to 2000), but in the end a group of over thirty artists, activists, and teachers participated in what turned out to be REPOhistory's last group undertaking, *Circulation*.

### **Relation to the context, to other people and other collaborators**

As with all of REPOhistory's projects *Circulation* incorporated the work of numerous artists, educators and activists into its overall distribution system. The project also dispensed with REPOhistory's customary street signs, substituting instead art that literally circulated in actual public spaces around New York City and beyond. This included primarily artist-designed postcards, as well as small objects, images, magnets, and stickers distributed through the mail, as well as in subway cars, art galleries, needle exchange programs, and local health care facilities. As with all our projects an overall map was created, printed, and distributed for free. The

map, designed by Janet Koenig, was made available free at numerous city locations in February and March of 2000. In addition, a window installation at Printed Matter bookstore in SoHo (Lower Manhattan), was used to convey aspects of the Project. Finally, several public high school art collaborations, a street performance, and a specially-designed interactive website (<http://REPOhistory.org>) rounded out the entire *Circulation* program. (Thanks to New York University this website is still online.) According to artist and website director Jim Costanzo the online project functioned like a digital "heart", pumping ideas and images in and out of its inter-active matrix. Viewers become participants as they loged-in, uplinked artwork or texts, or downloaded images and information.

### **Methodology and results**

Each REPOhistory project participant was responsible for researching and developing her or his own contribution for *Circulation*. Those artists producing visual works were asked to design a postcard following specific guidelines and using a digital file format compatible with Macintosh computer software. All of these designs were then collected, checked for accuracy, and sent to a local printer. A few thousand postcards were eventually printed with *Circulation* artwork on them. These were then distributed through the normal postal system so that *Circulation* literally circulated through its networks. Bundles of cards were sent to people so that they could then mail those forwards to others, thus increasing the range of the project's "circulation."

Each postcard told a different story about the history of human blood. For example, among the works in *Circulation* were cards consisted of black and white portraits linking two modern chemical processes: photography and blood typing, by photographs of individuals in a documentary style identified solely by their blood types (Tom Klem); the issue of racial contagion displaying a human heart transformed to a battlefield of racial tension (Miguelangel Ruiz and Leela Ramotar); images of the compendium of terms for people who are so-called "mixed blood." (Carola Burroughs); or the politics of the blood-banking system looking at issues of discrimination and blood safety (Jeni Sorkin). Not all of the projects in *Circulation* were postcards. Drawings of human pharmaceutical subjects and enlarged blood cells were printed on magnetic material and attached to the outside of medical research facilities around the city (Kevin Pyle); miniature sculptures of pharmaceutical products were secretly distributed outside drugstores, hospitals, clinics, and the corporate headquarters of drug corporations (George Spencer). A series of wallpaper patterns based on blood cells were part of a window installation at Printed Matter Bookstore (Lisa Hecht) and there was

a street performance entitled *Flow* by Trebor Scholtz, in which seven-foot helium balloons attract passers-by to a sidewalk parley involving issues ranging from blood and nationalism to the state of art and health care, among others pieces of works.

#### Links, networks and dissemination

As mentioned above the website produced for *Circulation* (and that also documents much of REPOhistory's other projects) remains online thanks to the Fales Library at New York University where the group's papers are archived. REPOhistory has had an influence on other projects that I know about (and probably others I do not know about), including a guerrilla style street sign installation in Pittsburgh Pennsylvania by the *Howling Mob Society* that recalls the great Railroad Strike of 1877 (<http://howlingmobscociety.org/>) and the "Black Panther History Marker" in Oakland California by the *Center for Tactical Magic* in collaboration with artist Jeremy Deller, and activist David Hilliard (<http://www.tacticalmagic.org/CTM/project%20page%20s/BPP.htm>)

#### References and learning

REPOhistory drew on scholarly, artistic, and academic sources for its work. Among these influences included the writings of Walter Benjamin, Edward Galeano, Michael Wallace (author of *Gotham*, a history of NYC), Howard Zinn, and Guy Debord; the artistic works of Hans Haacke, Suzanne Lacy, Dennis Adams, Ilona Granit, Political Art Documentation /Distribution, Group Material, Guerrilla Girls, and Gran Fury; and the political and community activism of groups such as Act Up, the New York Lawyers for the Public Interest, the Puerto-Rican Defence and Education Fund, and City As School (one of the alternative public high schools we worked with in the *Circulation* project).

#### Challenges and difficulties

The group REPOhistory came to an end as an organization in 2000, after completing the project *Circulation*, but our work is still visible online and has been archived for future research. What brought about the dispersal of the group is complex. Several key members had moved out of the city, others were simply moving on with their lives, and some of us felt the mission of REPOhistory was no longer as valid as it had once been. In retrospect, I think we had a great eleven years at a moment when New York City was going through an intensive process of gentrification and police enforcement under the reign of Mayor Rudolph Giuliani and his so-called "quality of life" campaign. I like to think that REPOhistory kept alive a different memory of the city, just for a short while, before it was totally erased by a rampant neoliberal real estate boom that

has displaced many poor and working class people from New York.

1. REPOhistory Circulation project text, NYC (2000) prepared by Gregory Sholette, November 1, 2008

#### Temporary Services

Various projects + Audio relay  
Chicago, 1998-ongoing  
[www.temporaryservices.org](http://www.temporaryservices.org)

#### Temporary Services

Temporary Services is Brett Bloom, Salem Collo-Julin and Marc Fischer. We are based in Illinois (USA) and have existed, with several changes in membership and structure, since 1998. We produce exhibitions, events, projects, and publications. The distinction between art practice and other creative human endeavors is irrelevant to us. Temporary Services started as an experimental exhibition space in a working class neighborhood of Chicago. Our name directly reflects the desire to provide art as a service to others. It is a way for us to pay attention to the social context in which art is produced and received. Having "Temporary Services" displayed on our window helped us to blend in with the cheap restaurants, dollar stores, currency exchanges, and temporary employment agencies on our street. We were not immediately recognizable as an art space. This was partly to stave off the stereotypical role we might have played in the gentrification of our neighborhood. We weren't interested in making art for sale. Within the boundaries of "what sells," artists often carve out tiny aesthetic niches to protect, peddle, and repeat indefinitely, rather than opening themselves up to new possibilities.

#### Group mission

The best way of testing our ideas has been to do them without waiting for permission or invitation. We invent infrastructure or borrow it when necessary. We were not taught this in school. We try a variety of approaches to find solutions. We are inspired by others who were and are equally frustrated by the systems they inherited and created their own methods for getting work into the public. Experiencing art in the places we inhabit on a daily basis remains a critical concern for us. It helps us move art from a privileged experience to one more directly related to how we live our lives. A variety of people should decide how art is seen and interpreted, rather than continuing to strictly rely on those in power. We move in and out of officially sanctioned spaces for art, keeping one foot on the ground and the other in the institution. Staying too long in one place or the other isn't

healthy. We are interested in art that takes engaging and empowering forms. We collaborate amongst ourselves and with others, even though this may destabilize how people understand our work. Temporary Services offers art and our activities as a service to others. This means that we aren't focused on the production of objects or traditional forms of art expression, but rather that we are more concerned with the social contexts within which art is and can be embedded, and additionally how art can be used to open up all kinds of situations to new thinking and possibilities. We are also interested in compelling human creativity wherever we find it.

#### Methodologies of Temporary Services and results

Temporary Services work is based in three components that are basic to its practices.

##### - Against competition

Much of the art world is structured to favor competition. Grants are competitive. Students compete for funding. Hundreds compete for a single teaching position. Artists compete with artists - stealing ideas instead of sharing them, or using copyright laws to prohibit thoughtful re-use.

Artists compete for shows in a limited number of exhibition spaces instead of finding their own ways to exhibit outside of these venues. Artists conceal opportunities from their friends as a way of getting an edge up in this speculative capital-driven frenzy. Gallerists compete with other gallerists and curators compete with curators. Artists who sell their work compete for the attention of a limited number of collectors. Collectors compete with other collectors to acquire the work of artists.

Temporary Services seeks to create and participate in ethical relationships that are not competitive and are mutually beneficial. We develop strategies for harnessing the ideas and energies of people who may have never participated in an art project before, or who may feel excluded from the art community. We mobilize the generosity of many people to produce projects on a scale that none of us could achieve in isolation. We strive towards aesthetic experiences built upon trust and unlimited experimentation.

##### - Group work & working with others

Working together in a group gives us both the ability to do multiple projects at once and the flexibility to use each other's experiences to our collective advantage. We like collaboration because of the inherent challenges and incredible possibilities that come from working with others. We utilize each other's skill sets and trust in each other's ideas because we have worked together for so long.

We are dedicated to finding ways of working together while still maintaining our own individual voices. A group is only healthy when the individuals are

healthy. The reverse is equally true. Each of our viewpoints has room to breathe without the necessities of group speak. We do write together, and often speak in public together, but we don't feel the need to dress or think alike. We sometimes work outside of the group and bring those experiences back to Temporary Services. Learning and working together, and with others, enriches each of our lives.

There has been a noted rise in the number of people making work in groups in the past decade. We document some of this activity at [www.groupsandspaces.net](http://www.groupsandspaces.net), initiated as a research tool and to make groups more visible to one another. We took advantage of an offer from a sympathetic building owner in 2003 and worked with like-minded Chicago residents to co-found *Mess Hall*. *Mess Hall (MH)* is a neighborhood experimental cultural center in Chicago. It is run by "keyholders", an ever changing group of five to fifteen people who are caretakers of the culture that is created within its walls. We are proud to acknowledge that *Mess Hall* is now serving its seventh year as an experimental venue.

*MH* fosters dialogue among groups of thinkers, makers, doers that rarely intersect with the hope that more interesting practices, ideas, and forms of resistance can emerge. *MH* seeks to establish alternate forms of exchange and is actively building a culture of generosity. *MH* is a place informed by visual culture, but is not a gallery. We have multiple constituencies interested in a wide range of topics and issues from food democracy and experimental urban planning, to radical cartography and sustainable design and ecology.

##### - Building long-term infrastructure for supporting work similar to ours

We represent ourselves and maintain the greatest degree of control over our work. When we get opportunities, we often try to extend them to others – particularly those who might not get the same chances we have, perhaps because they are more difficult to communicate with, don't adhere to conventional social graces, or are severely marginalized.

We are starting to contend with the complexities of having a more autonomous sustainable practice. We're aided by lectures, workshops, honorariums and the occasional grant or award, but there isn't nearly enough money coming from these opportunities for three people to live on.

The forms our work takes rarely generate sellable objects, and when they do, the results are hard to distribute. Many other artists are in the same boat. We created an online store and a publishing company, *Half Letter Press*, to better circulate our own published work and to begin highlighting and distributing the work of our peers. None of this will create a financial windfall but the history of our practice has been to work and experiment at our

own pace, with people we care about on terms we can live with.

#### Origin of the project *Audio Relay* and its evolution

The *Audio Relay* is a project we realized in collaboration with Brennan McGaffey (there are two versions 2003, 2005). The *Audio Relay* (AR) is a mobile, solar-powered, radio station and audio archive. Both members of Temporary Services and Brennan McGaffey were working independently with pirate radio. TS members were doing anarchist community programming and broadcasting with a larger organization, and Brennan was making really amazing experimental projects using radio in untraditional ways. We met and realized a set of common interests. Brennan designed and built the *Audio Relay*. We invite people to contribute audio and sound and plan the *Audio Relay*'s trajectory which includes a variety of destinations. This project realizes that there are a lot of radio frequencies that go unused and that they can easily be occupied for short periods of time. The work we present doesn't get airplay on commercial radio stations, which completely dominate the FM dial. The airwaves belong to all of us and our government has given them to private interests with a lot of money. We find this situation stifling and unacceptable. The *Audio Relay* is a small effort to refuse participation in this system of control and exclusion.

The *Audio Relay* really became activated when we handed one unit over to a small group of artists and musicians in Lafayette, IN, called Radio Chiguirro. This small group used the AR in some experimental ways, broadcasting their live shows from venues around town, running a regular pirate radio station, and more.

#### Relation to the context, to other people and other collaborators in the project *Audio Relay*

The AR is meant to be highly flexible and mobile and to adapt to a variety of situations. It is available for people to borrow and use, to become active producers of micro-radio. For two years, Radio Chiguirro used the AR in regular way to build community, to broadcast their music and art, and to create a subculture that was fun and defiant.

#### Methodology or way of developing the project of *Audio Relay*

A big part of understanding what the AR could do was in depth research we undertook into all the various ways in which people make human activities mobile. Some of this research can be found in our *Mobile Structures Resources Archives*:  
[http://www.temporaryservices.org/mobile\\_struct\\_rsrce.html](http://www.temporaryservices.org/mobile_struct_rsrce.html)

#### References and learning

In general terms: The Ex, HaHa, Group Material, General Idea, The Weathermen, MOVE, The Experimental Station, N55, WHW, Wochenklausur, The Jane Network, Axe Street Arena, PAD/D, Up against the wall motherfucker, Solvognen, The Situationists, Can Masdeu, The Steelyard, Fort Thunder, Sonic Youth, Funkadelic/Parliament, The Diggers, The Resource Center (Chicago), The Mad Housers, The Landless Movement of Brazil (MST), Free Radio Berkeley, The Empty Vessel Project, Women on Waves, The Farm, The Whole Earth Catalog, Zapatistas, Boing Boing,...

In relation to the *Audio Relay*:

Brennan McGaffey

(<http://www.intermodseries.org/>) Mobile Structures Resources Archives: [http://www.temporaryservices.org/mobile\\_struct\\_rsrce.html](http://www.temporaryservices.org/mobile_struct_rsrce.html);  
Radio Chiguirro: <http://chiguirro.org/> ;  
Beyond Green: [smartmuseum.uchicago.edu/publications/Beyond\\_Green\\_CatalogueWEB.pdf](http://smartmuseum.uchicago.edu/publications/Beyond_Green_CatalogueWEB.pdf)

#### Challenges and difficulties

This project really relies on us actively programming it. It is fairly weak in this regard. Handing it over to Radio Chiguirro was a wonderful expansion of the project, probably the most successful use of it yet. We are currently integrating the AR into a larger structure where it can continue to be activated in new ways, which we haven't thought of yet. We hope to keep experimenting with it.

In reference to Temporary Services, we want to continue to build up our practice and its impact on others and our own lives. It is hard to maintain this kind of non-commercial, anti-authoritarian practice in the U.S. Having the strength to continue is often the most important thing. In general the larger challenge is to ensure space for practices like the ones of TS or MH. This still needs a lot more work on deepening the infrastructures of support and pulling in more people, young and old, to these ways of working.

---

#### Learning Site

---

*Underground Mushroom Gardens*  
Singapore, 2006  
[www.learningsite.info](http://www.learningsite.info)

#### *Underground Mushroom Gardens*

*Underground Mushroom Gardens* was undertaken in Singapore. It looked at how systems can be connected with other systems and what happens when you transfer knowledge from one place to another. *Underground Mushroom Gardens* was a part of an ongoing exchange between Suraya Saidon, director of PCF Kreta Ayer-Kim Seng (a children's kindergarten

school), Dr. Atomic Leow from the Biotechnology Department, Temasek Polytechnic, HDB, Learning Site and others. The exchange started in March 2006. In November 2005, Suraya Saidon had started a *Mini Farm* project close to the school. The *Mini Farm* is sited on public land outside the kindergarten and operates as part of PCF's education. *Underground Mushroom Gardens* was a proposed underground construction for farming mushrooms. It was planned to be built beneath the *Mini Farm* in the fall of 2006. And, was intended to extend the hands-on education offered at PCF.

#### Learning Site

We are not sure what Learning Site is, and that uncertainty is part of Learning Site. Cecilia Wendt and Rikke Luther are the core members. Our usual practice is to enter into exchanges with a variety of other persons. We will not say we have a "mission", but we can say that the Learning Site focuses on the local conditions in which its art practice is located. This entails a critical examination of the material resources and economies available within specific situations. For example, a given situation may entail examination of economic and environmental factors, but also labor rights, property rights and the production and distribution of knowledge, and we would work with those factors from a variety of different critical perspectives. So, in the Singapore project, we were attempting to connect bodies of knowledge from different situations, in ways that they do not normally play out.

#### Origin and development of the project

Learning Site was invited to participate to the Singapore Biennale and we were offered a site where there is a lot of what they call "public housing". 86% of the housing in Singapore is "public". But it isn't public in the sense we use the term in Europe. This "public housing" is built by private developers, and sold to the public – either on a lease or in its entire freehold. There are certain state regulations that cover this market. You have to 'eligible', and there are tight regulations over who is allowed to buy or rent "public housing". This contrasts with a normal private housing market, where anyone can buy and sell real estate without any restrictions. Ironically, the price of some of the smallest "public housing" is often higher than privately housing. That was not the case on the site we were offered. We were directed to work in this particular site, which made us slightly hesitant. But, on our first visit there we met Suraya Saidon at PCF and visited the *Mini Farm*. The farm was interesting to us because it is situated between a housing complex and the street. We were also interested in the status of the land, which is locally called "Possible Future Reclamation Land."

After we had started to exchange with PCF we proposed the *Underground Mushroom Garden* as a project. The original plan was excavate beneath the farm and build rooms for a mushroom garden. Unfortunately – though it is very common – there was little communication and support from the administrators of the Biennale. As the time got eaten up, we decided to move to 'Plan B'. One of our working methods is to always develop a 'Plan B' as exhibition administrators often promise far more than they can deliver, but you don't know if they can deliver until its too late. So, before hand we had made an agreement with PCF to engage with a new *Experimental Room* they were setting up. Our 'Plan B' was to build a 1:1 scale model of the *Underground Mushroom Garden* and this was how the work was eventually realized.

Within the period of the exhibition the model had a dual function; it was used as a part of the biennale and at the same time the kindergarten used it in their teaching. They also maintained it, harvested the mushrooms and used it in the daily life. Dr. Atomic Leow participated by providing a lot of knowledge about fungi in general and he advised on which mushrooms should be farmed in the *Experimental Room*.

#### Methodology and results

The PCF's own pedagogical tool is hands-on experience. For instance the *Mini Farm* is used to give children an experience of, and understanding of, farming and what this implies more generally about society. Generally, the kindergarten's approach is a kind of John Dewey's type approach to learning – the idea of learning as critical inquiry in opposition to authoritarian methods of teaching. In terms of 'hands on experience', while we were there, the children were taught to plant, nurse and harvest the mushrooms – but they did not make the compost themselves. We were told that they made soups from the mushrooms. Unfortunately, we don't know exactly how the farm was used after we left. The pedagogy is understood by Saidon as a process, where learning is always in focus, and failure is part of the process. In our case, we regard our work process as an act of learning. We do not know what that learning will be before hand. That is we don't try to define it. But learning is always situated in particular contexts and the situation is part of learning. Those situations are always subject to power, regulations and ideologies, and the learning that takes place in any situation is therefore always has some particular relation to those factors. Practically, this involves us going to a place and staying there, meeting people, talking, researching the situation in as many ways as possible, both formally and informally. From that process we develop particular works. So, in a given situation the work will tell others what we have done and what we have learned. And we try to make the

observations, and the arrangement of them, as clear as possible. Most importantly, what we do must relate to the particular site. For example we work with everyday language and use it in order to describe and re-describe situations and structures, a sort of mapping or montage. For distribution and re-distribution we use posters, website, books, exhibitions. We see learning as a process, and by insisting on this, we can begin to question how learning more generally has become instrumentalized – it is so often seen as an object that you can simply possess, which is rather limiting. For the Singapore project, we researched farming in that particular context. We learned a lot about city farming there. Singapore is an island city state. In the 1970s around 73% of food was grown locally. But in 2006, that has fallen to 3%. At the same time, the authorities there have actually been producing land by leveling mountains and using imported materials. This means that the island has actually increased about 20% in size. This has been paralleled by a lot of industrialization – including the building of Special Economy Zones by Singapore in other countries. So, with this background – farming, industrialization, scarcity of land etc – and the already existing exchanges with Suraya Saidon at PCF we had the conceptual context for the project. In the actualization of the Underground Mushroom Gardens, we stressed the notion that knowledge is something that is in continual process of being performed between persons.

The construction *Mushroom Underground Gardens* displayed in the school was made in cardboard, velcro and sticky paper tape. The form of the construction was designed to be strong and stable for use underground (where obviously it would have been made from a different material). For the version in the school experiment room we wanted to use recycled cardboard as we have done in earlier works such as *Collecting System*, *Walking City*,

## References and learning

Oh, that is a long answer. This is really implicit in our earlier answers above. But more generally, there is too much. From our individual-inspiration-list we can mention; the sun, different national constitutions, the history of landscape paintings, production of unused materials, Sylvia Plath, the land production of the Kingdom of Denmark, the changing political situation since the closing down of the cold war – the privatizations of public assets where we come from...

## Challenges and difficulties

The greatest difficulty is working with the administrators. In this situation the conditions of the Biennale were very dominating. We had to go with Plan B, and therefore we didn't get the possibility to continue the work as we wanted to. That means we left the work.

#### **AREA (Art/Research/Education/Activism)**

*AREA Chicago*  
Chicago, 2005-ongoing  
[www.areachicago.org](http://www.areachicago.org)

AREA Chicago

Founded in 2005, *AREA Chicago* comprises both a biannual magazine and a series of sponsored events. Its publications and events serve the double mission of researching art, education, and activist practices within the city of Chicago and producing and strengthening networks among grassroots practitioners. In its first two and a half years, *AREA Chicago* has published five magazine issues and organized 50 events. *AREA Chicago* is dedicated to gathering and sharing information and histories about local social movements, political and cultural organizations. Through this practice, it seeks to create an independent network for organizations and individuals committed to social justice through cultural and educational practices within the city.

#### From the Initial Announcement:

*AREA's focus is on documenting the intersections of arts, education, and activist concerns and practice in the city of Chicago. Chicago is a nexus point where people pass through and people settle. As a locally focused publication we aim to identify the influences and activities of people working and living in Chicago. As a critical publication, AREA will focus on projects/texts that represent or embody alternatives to the dominant social and political systems available in Chicago and the world. Changing conditions in Chicago and the world require new ways of interacting, communicating, resisting and living.*

*Interacting, communicating, resisting and living.* AREA is made of 30 advisory group members. There are also four part-time staff members: Daniel Tucker,

Rebecca Zorach, Rachel Wallis and Jerome Grand. As of the fourth year of operating, there have been over 300 contributors to the publication and 100 presenters at our various public events which have taken place all over the city. Our organizational structure is nimble and flexible, allowing for people to come and go based on time availability and interest in a particular project.

## Origin and development of the collective

*AREA Chicago* Started in the spring of 2005 when an advisory group of people gathered to talk about starting a magazine that would serve our work and the communities we interact with as well as the communities we want to interact with. The original meeting took place at the offices of the youth media organization Video Machete's offices, and included participants who came as individuals and also from a diverse range of Chicago activist-cultural organizations (Video Machete, Street Level Youth Media, Pilot TV, Temporary Services, Mess Hall, Journal of Ordinary Thought, HaHa, Chicago Drag Kings). Many of these relationships had been established or cultivated previously in public cultural events and actions.

At that gathering several basic conceptual parameters were established: that *AREA* would be local because Chicago needed something local; that it would try to present writing for multiple literacy levels in the same pages; that it would be about practices (what people were actually doing); and that it would use these means to examine complex political and cultural topics.

Relation to the context, to other people  
and other collaborators

After this gathering, a Call For Participation went out:

*Call For Submissions for Issue #1 May, 05:  
Starting with basic questions, we start to  
imagine what the first issue of AREA might look  
like. Please give us feedback, ideas and get  
involved in shaping this project.*

- What is the contemporary experience of living in Chicago?
- Local Stake-holders: Who gets to define culture and who is enabled to produce it?
- How are overall trends of privatization in the City (Chicago Transit Authority, Chicago Housing Authority, Chicago Public Schools, etc) connected and how could those links be made more visible?

*visible? What kinds of relationships exist or could be stronger in the city wide constellation of radical culture and education? What links need to be made that are not being made?*

A Mapping Chicago event was held that summer at Mess Hall (an independent cultural space) before issue #1 came out for people who expressed

interest in contributing to this project. It was part information session about AREA and part participatory workshop: people were invited to write together on a huge map of the city which current and historical sites of "struggle" and "autonomy" they were inspired by in the city. They were also encouraged to mark on the map "hubs of community" where AREA should be distributed once the first issue was produced. This event also initiated the consistent emphasis on looking at the city as a whole, looking at geography and using maps as tools for illustrating events/history/analysis. It also reflected the magazine's efforts at bringing people and ideas from different parts of the city together outside the center of the city. This has been continued through our collection of Chicagoans' maps in the *Notes for a People's Atlas of Chicago* project.

#### **Methodology and result**

#### **AREA #2 Call for Participation**

At its core, AREA seeks to facilitate introductions: between one local project and another in our pages, between one individual and another at our public events, between a group of projects in the magazine and a similar group of project initiators internationally reading the AREA website.

And so this method of inquiry was gradually developed: documenting the social/cultural/political movements working in Chicago today and in recent history through the lens of provocative questions that develop a theory of this place and help us to articulate where we want to go together...or, (as Daniel Tucker has described it elsewhere) - getting to know your city and the social movements that call it home.

<http://mispicprojects.com/2008/05/29/getting-to-know-your-city/>

Links, networks and dissemination

**LINKS, NETWORKS and Dissemination**  
AREA Chicago circulates in the world in two primary ways: we have distribution sites throughout the city which are located at the various hubs of activity that resonates with the themes of the magazine. This helps us achieve a broad circulation to engaged citizens in the city. The website also achieves an even wider and more random distribution/access and preserves the content after it can no longer be found in print form. Then we have targeted distribution based on the themes of a given issue of the publication: contributors to that issue circulate the publication to their constituencies and we give it out at events specifically related to the theme of the magazine (such as distributing Issue #1, on prisons, at a conference about prison reform).

This approach to distribution and finding contributors to match our diverse range of thematic publications means that AREA has developed a very

functional network for spreading the word about our events, about our publications and for promoting a range of political and cultural events in the city in our monthly events email newsletter called *Another Chicago*.

#### References and learning

There are a number of international publication and curatorial projects which have had significant influence on the approach used in AREA's work - most notably the curatorial work of "What, How and For Whom?", and the research/publishing efforts of: Colectivo Situaciones (Buenos Aires), Derive (Vienna), Ephemera (online), Green Pepper (Amsterdam), Journal of Aesthetics and Protest (Los Angeles), Indypendent (New York), Indypendent Reader (Baltimore), Left Turn (US), LiP (San Francisco), Mute (England), Next American City (US), Republic Art/Transform (Pan-Europe), Rethinking Schools (US), Spacing (Toronto), U-Tangente.org (online), What Is To Be Done (St. Petersburg). There are a number of local publications in Chicago which have inspired and charted a path of making sense of this city: The Baffler Magazine, Charles H Kerr Publishing, ChicagoIndymedia, Chicago Reporter, Chicago Seed, Contra Tiempo, Heartland Journal, In These Times, Journal of Ordinary Thought, Lawndale News, Lumpen, New Art Examiner, Nitty Gritty News, Platypus, Prickly Paradigm Press, Residents' Journal/We The People Media, Say What/Young Chicago Authors, Whitewalls, View From The Ground, Skeleton News, and others... Our work is primarily influenced and inspired by the projects we choose to document in our pages - work that attempts to articulate, refine and enact a more livable Chicago everyday. We hope that AREA will in turn shape the ways we and our collaborators think about our city and the kinds of projects that seem possible there. To generate further exchange AREA also organizes events, hosting presentations, conversations, performances and the occasional party to continue to share ideas in a variety of ways.

#### Challenges and difficulties

In a recent conversation with our advisory group in January 2009, when discussing strengths we should build on for the future of AREA - people listed these features of the project which have worked well:

Lifelong learning for local leftists.

History Writing: Creates 'paper trail' of information, tactics, strategies...offers a snapshot collection (prints, documents etc..) of resources, historical documents, and thinking Highlights ways that our practices interrelate through a broad topic.

Sense of place: validates what's happening in Chicago.

Opens up interactions between differing political perspectives and cultural backgrounds.

Very diverse groups of people contributing - more diverse than most gatherings in the city.  
Productive point of entry/Solidarity for movement outsiders/people new to town so they can learn and participate in what is happening in the city by contributing to the publication.  
Creates common ground for people's disparate stories about the city.  
Is a differently paced media outlet for activist and others because it comes out only twice per year. Lets people talk and think about their work in a way which is not simply trying to summarize complex ambitions into "news"-media-friendly sound-bites.  
Deals with diverse categories of thoughts as a whole.  
Helps participants to build concrete skills.  
Events allow physical engagement between contributors and community.  
Focusing on these strengths is useful in order to find what we should build on and continue. There are aspects of the project that we have continued questions about that we need to consider more critically. At the top of that list are:  
- The approach currently has been mainly pluralistic with an acceptance of diverging and sometimes contradictory thought. Often these contradictions are implicit, not explicit. This is partially intentional because there needs to be a shared space across precise ideologies and perspectives where people can see themselves in relationship to one another. While this approach is productive in terms of building a sense of community, it somehow obscures the differences or inconsistencies between these practices which either need to be resolved or which are irreconcilable. This might be because we maintain no strict editorial policy about how much authors should aim for a reporter's "objective" viewpoint or rather cultivate strong opinions. These approaches often stand side by side or are intermingled in a single piece. We don't impose views in the editorial process, though we do make suggestions and critiques as we try to cultivate the author's own goals for each piece. Does this mean that divergences of opinion and ideology are not brought forward explicitly enough? We don't know how to address this at this point.  
- The difference between the people who write the texts, who engage in the practices that are the subjects of the texts, and who advise and edit AREA is sometimes blurry. This is fine. Sometimes it occurs to us that this needs to be made more clear to our audiences and participants. How to do this in a manner which acknowledges the blurriness but also is honest about the division of labor which is perpetuated in our pages - who documents movements and who does the daily labor to produce radical transformation? Who and what is AREA's community, and how diverse, or how specialized, is it as a

community of "interest"? Who has the leisure time to become a devoted AREA contributor and volunteer? What different benefits might different people derive from it?  
- In the future AREA will continue to do what it does, but hopefully better and with higher levels of reflexivity and consciousness. The pedagogical potential of having such a vast network of people, who all have great skills and who generally speaking want to learn new things and be challenged has great potential. AREA could certainly be a space for the further self-actualization of people who engage in the production of ideas, activism and culture that produces this place we all share.

1. These responses are developed by the founder and one of the editors of AREA Chicago, Daniel Tucker, with contributions from the other consistent editor, Rebecca Zorach. These perspectives are by no means representative of the wide range of collaborators this project has connected to our occasional guest editors, advisory group of 25 people, and our 200 contributors.

#### Oda Projesi

*Various projects*  
Istanbul, 1997-ongoing  
[www.odaprojesi.org](http://www.odaprojesi.org)

#### Oda Projesi

Oda Projesi is an artist collective based in Istanbul. It is composed of three members; Özge Açıkkol, Güne Sava and Seçil Yersele who turned their collaboration into an art project in 2000. The project members had met in 1997 and decided to rent and share an apartment as a private studio in Galata. After 3 years, when their flat was sold and they needed to leave, their neighbors told them about the empty flat in the courtyard, they moved there in 2000. Although not intendedly, the new apartment they rented in Galata started to be evolved into a multi-purpose, and public space, with a shift in the usual role of the audience in the contemporary art scene. Özge Açıkkol was the first to open the privacy of the apartment to the public, with her project *About a Useless Space*. She emptied out the middle room with the text of Georges Perec and turned it into a space open to intervention. Hence Oda Projesi space opened on January 22nd, 2000. Soon after the first project, the apartment became a gathering place not only for other artists, architects, sociologists, musicians, but mainly for the neighbors. This 45 square-meters space in Galata functioned as a non-profit space with zero budgets, hosting nearly 30 projects, up until 2005, when Oda Projesi was evicted from the apartment due to the process of gentrification increasingly penetrating the neighborhood.

#### Group mission

Oda has the aim of experimenting with alternative ways of using and producing space, by either creating "the collective game" or trying to find it in the already existent daily life. In addition to the production of space, there is the production of another language, or rather, a set of new languages. This is all intentional: an intention to be present in a neighborhood and in a city, and to be aware of the fact that all of us are "neighbors".

#### Origin and development of the group

The city of Istanbul has always been the starting point, the primary source of motivation for our projects. Oda Projesi is influenced and constantly transformed by the methods of survival that Istanbulers invent each and every day through the course of their daily lives. It reflects on urban life and the daily routines that this life style imposes to people in cities, adopts some of these routines, repeats and changes them. Through these repetitions, Oda Projesi always aims a rupture in usual ways of thinking and behaving, and tries to extract a new and practical methodology from this rupture. Prior to every project, we first try to learn the daily routines, the rhythm, the neighbors and the surroundings of the specific place where the project is carried out. Based on these, we then try to establish a new perspective and positioning, step by step and in collaboration with the neighbors. If the project takes place somewhere other than Istanbul, we also surely make use of the experience we have gained in Istanbul.

#### Relation to the context, to other people and other collaborators

Oda Projesi is basically composed of three people, but in most projects we search for collaborators and try to be more. We usually contact a local artist or someone relevant who knows the place where the project will be carried out and try to define a common project. The contact person is not necessarily to be an artist (may be someone working on a different field, such as an architect, designer, musician, academician or educator.) This local collaborator also acts as an interpreter in our efforts to get into relationship with the place, sometimes as a language translator and sometimes contributing to our understanding of the place and its environment in a broader sense. In that respect, both institutional and ordinary (residential) neighbours are very important to us. We often try to establish a three-fold relationship, with a local artist or an art initiative (educators, architects, designers, etc.), with our next-door neighbours and with the institutional neighbors around (NGOs, local administration, local newspapers, etc.).

## **Methodology and results**

It is the structure of this three-fold relationship that guides Oda Projesi to develop a project. Oda Projesi favours participation and active involvement during the course of project work, rather than some passive audience. In the projects of Oda Projesi the outcomes are very varied, from libraries, participative book designs of stories, books of didactics, competitions of architecture with the neighbors like the final jury, several programs of radio, newspapers, postcards and maps of the city of Istanbul tracking green spaces, documentaries that collects spaces of zones of emergent urbanism in the city, or postcards showing structures of survival of self-build annexes to family prefabricated houses, collective edition publications, or other collective practices like for example the participative management of cultural spaces jointly by the neighbors and other social or artistic nets.

## **Links; nets and disseminations**

Every project that Oda Projesi has worked on so far has formed itself in the course of actions and has created its own network of relationships. Oda Projesi intends to focus on the possibility of creating a long-run entity that could last on its own even long after a project has terminated. This entity could for example involve new friendships, a library for exchange of books, or the experience of having been able to exploit, in various different ways, a room allocated by the local administration for the use of the residents in the neighborhood. These entities left behind often evolve independently from Oda Projesi and carry in themselves both the potential of change and growth and the risk of disappearing. Experiences acquired in every project form a basis for the next one. It is indeed possible to say that, each of our projects, especially of those carried out in our own place in ahkulu neighborhood at Galata, triggered one other, and every collaboration was an opportunity to get to know unfamiliar areas and to make acquaintance with different people.

## **References and learning**

Oda Projesi learned a lot from its collaborators. The very good side of collaborating is that you meet people performing different practices than yours and you gain a different knowledge about things that can function as a tool for your project. Like for the first time we learned how to make radio and edit sounds in our radio project (2005). But the very first inspiration came from the city of Istanbul that offers different types of public space usages of and we learned a lot from our neighbours, living next to each other. We were also quite inspired from the question we ask: how is it to be an artist in Istanbul? And the small discussions we had with the curator Vasif Kortun at the period where the space

idea of the art and the artist was quite new and full fill with energy; at the year of 1996.

Books: Henri Lefebvre – *The production of space*, Michel de Certeau – *l’Invention du quotidien Arts de faire*; Yona Friedmann – *L’architecture de survie – Une philosophie de la pauvreté*; Marc Augé – *Non-lieux*; Georges Perec – *Espèces d’Espaces*; *But Is It Art? The spirit of art as activism* – ed. by Nina Felshin; Franco Moretti “Graphics”, “Trees”, “Maps” (three articles published in *New Left Review* 2004–2005); Paulo Freire- *Pedagogy of the Oppressed*; Michael Bull – *Sounding out the city*; Lucy R. Lippard – *The lure of the local*; Orhan Pamuk- *Istanbul*; Gaston Bachelard – *The Poetics of Space*; Sevim Burak – *Everest My Lord*; *Writings of Mika Hannula*.

## **Challenges and difficulties**

Oda Projesi is a kind of flexible project that can grow by the number of the people who participates or can get smaller in case of specific projects. It also doesn’t need to produce all the time like a factory; the relationships between people require good timing and appropriate space, so the project is not limited with time and with three people, many others can join. The difficult think is mostly that when you are crowded, you have to find a common time to meet. It is a very practical thing. From the intellectual side, it is not “difficult” but “tricky” to gather all the different thoughts together in one project. But also this is the part we enjoy a lot.

The weakness can be that we don’t generally plan about the future of Oda Projesi and we live quite daily. So who knows what the day will bring? The expectation in the future is about being more active in Istanbul rather than moving all the time only around West and North of Europe and to have a space again in Istanbul that we can activate with many new projects we already have now, and create another kind of energy around us.

## **Noteworthy aspects**

There are several legs into the project; there are “social” projects creating meeting points for groups of people sharing the same space (like neighbours), and one leg is the works dealing directly with Istanbul, with the city and third leg is the practice we carry abroad when we are having projects in different parts of the world. So that means that we can either make them at the same time or practice them differently.

---

### **Fatima Group United + CityArts**

---

*Tower Songs: a long term city-wide collaborative arts project*  
Dublin, 2003-ongoing  
[www.cityarts.ie/programme/Tower Songs.html](http://www.cityarts.ie/programme/Tower%20Songs.html)

## **Tower Songs: a long term city-wide collaborative arts project**

*Tower Songs* is a project which is concerned with the dynamics of a changing city amplified in the demise of tower block estates across Dublin. *Tower Songs* is conceived of as a series of temporary manifestations that create points of connection between those public housing communities making the transition from tower block living in the context of extensive regeneration programmes in Dublin. The project explores the projection of voice, song and the soundscapes of these flat complexes as they uniquely embody and transmit the lived collective experience of these communities and their various collective historical and personal narratives of place. *Tower Songs* seeks to act as a strategic cultural disruption to the predominantly a-historical and economically driven narrative of change currently applied to the transformation of the cities public housing stock. Led by CityArts in partnership with a number of youth and community development projects in the city, *Tower Songs* seeks to connect and celebrate the distinctly multi-layered historical narratives and contemporary experience of the geographically dispersed tower communities at this time of profound change in Dublin.

## **CityArts and Tower Songs**

*Tower Songs* is a project which draws together a core team from the field of community development and collaborative arts practice to develop the conceptual and practical framework required to deliver this cross community, city-wide arts project. Since 2005 *Tower Songs* has been a lead project of CityArts, an arts organisation which has created a significant matrix of relationships and critical explorations aimed at negotiating, improved arts provision for those sections of society traditionally excluded from the mainstream of cultural life within the city. CityArts supports a *Tower Songs* project leader and a dedicated artist team. CityArts extensive collaborations with youth organisations, community development partners and artists over a thirty year period, has yielded a strong network of practitioners and organizations which includes the Rialto Youth Project and Fatima Groups United based in Dublin’s south west inner city. CityArts / *Tower Songs* works very closely with both these organisations. Each believes in the centrality of collaborative, community-based arts practice as a means by which a community of place can explore, describe and celebrate its particular identity, culture and experience of change.

## **Origin and development of the project**

*Tower Songs* was initiated in 2003 by Dublin-based artist Ailbhe Murphy as a project that sought to explore how artists, arts organisations, community development leaders and their constituencies might collaborate together in the context of a changing

city. Given the projected long term nature of the project it was very important to establish a sustainable organisational base. From 2002 to 2004 CityArts initiated a critical review of its role as an arts centre in a changing city. Entitled The Civil Arts Inquiry, that process of civic critical reflection held out the promise of a potentially rich conceptual fit with the goals of a project like *Tower Songs* and in early 2005 *Tower Songs* became a key project in CityArts community programme. Also at that time the Rialto Youth Project and Fatima Groups United became key community development partners in the project. This process was supported by the negotiation of a Cultural Contract between CityArts and Fatima Groups United. The Cultural Contract was a shared agreement to jointly support a range of creative and educational initiatives for artists and youth and community development workers in the Fatima / Rialto area over a five year period. *Tower Songs* was one of the projects supported through the Cultural Contract.

## **Relation to the context, to other people and other collaborators**

*Tower Songs* was developed in Fatima/ Rialto through the combined efforts of the Arts Manager of Fatima Groups United, the Team Leader and youth workers of the Rialto Youth Project, the CityArts Community Programmer and the *Tower Songs* artist team. It began with the orientation of the artist team to the particular youth and community development milieu of the Rialto area and their work in the context of the extensive regeneration of both the Dolphin House and Fatima Mansions flat complexes. Residents who engaged in *Tower Songs* were involved in or connected to a range of educational, cultural, and training programmes within the existing framework of youth and community development groups in the Fatima/Rialto area. The invitation to become involved in *Tower Songs* was extended to residents directly through that youth and community development network, which in turn supported their ongoing engagement in the project. This principle of creating a project framework between CityArts/*Tower Songs* and locally-based youth and community development networks has continued as a key engagement strategy in other parts of the city.

## **Methodology and results**

Phase One: *Local Ecologies of Sound* (2005–2007) *Local Ecologies of Sound* was an interdisciplinary arts process designed to explore the potential of sound, voice and song through regular workshops with residents of flat complexes. From 2005 the *Tower Songs* artist team worked closely with residents of Dolphin House and Fatima Mansions. Two community-based performances involving fifty residents were realised in the context of Dolphin House and Fatima Mansions 2005 summer festivals. A third was held in the Fatima Mansions flat complex

in 2006 in the week preceding the final demolition of the two remaining blocks. Fatima Groups United invited CityArts / *Tower Songs* to contribute to a community-led arts process to mark this critical moment in the history of Fatima Mansions. There followed an intensive twelve week workshop process between members of the *Tower Songs* artist team, close to thirty residents of Fatima Mansions, youth workers and young people from the Rialto Youth Project supported by extensive planning between the community development team of Fatima Groups United, the Fatima Residents Group, the CityArts Community Programmer and the *Tower Songs* artist team. This process culminated in a promenade event through the last two remaining H and J blocks for a series of performances by residents supported by the *Tower Songs* artist team. For two and a half hours close to three hundred residents of Fatima and a small number of invited guests journeyed through the space to bid a poignant and final goodbye. The last two remaining blocks were demolished a number of days later.

#### Links, networks and dissemination

Phase two *City Song Lines* (2005 onwards) This phase reflects the citywide and international connections with other communities where the experience of regeneration resonates. CityArts /*Tower Songs* continues to engage across the city, most recently in Ballymun on Dublin's northside. Collaborations, research and exchange visits with international partners are a key aspect of the work of both CityArts and Fatima Groups United. Through *Tower Songs*, international links have been made with cultural initiatives also preoccupied with regeneration and urban change such as Artibarri in Barcelona and TenantSpin in Liverpool. Exchange visits between members of TenantSpin and residents of Fatima took place in 2006 and 2007, and in 2009 *Tower Songs* has been invited to work with local organisations in Kaunas, Lithuania as part of the Kaunas Biennial.

CityArts places significant emphasis on the role of memory building and archiving to support and validate collaborative, socio-cultural and politically engaged work, drawing attention to how such work may perform as a catalyst for change in the city. *Tower Songs* is being documented and archived as a major research area for CityArts and the wider arts and community sector.

#### References and learning

*Tower Songs* looks to individual practitioners, writers, critics and art collectives engaging in projects which critically address issues at the intersection of urban change, spatial politics and collaborative practice. Important reference points in the earliest formulations of the project include Group Material's *Democracy Project*, Susanne Lacy, Rick Lowe, Martha Rosler, Krzysztof Wodiczko, Irish

artist Marie Barrett and Rosalyn Deutsche in particular for her work on the uneasy relationship between public art and processes of gentrification. Grant Kester's critical framework for collaborative practice has been a key reference point, particularly as the project negotiated its inter-organisational base and extended its cross-sectoral platform in community contexts.

The project's major guiding influence in Dublin emerges from the collaboration and dialogue between CityArts and the youth and community development sector who advocate and lobby on behalf of public housing residents in the city.

International reference points include the Centre for Urban Pedagogy, and AREA in Chicago. More recently in Dublin the work of *Tenantsfirst* and the analysis of writer and community activist John Bissett are increasingly important.

#### Challenges and difficulties

*Tower Songs* must attend to the range of capacities and strategies being developed at community level in Dublin in response to the spatial politics of regeneration. In its efforts to link different flat complex communities, *Tower Songs* has to be critically alert to the interests of a certain kind of technocratic discourse that would seek to homogenise community experience across the city. The project needs to respond to the multiple and fragmented community narratives of change. While a strong principle of shared funding exists between all the *Tower Songs* partners, the reality is that CityArts as principal funder has operated without core revenue funding from the Arts Council of Ireland since 2005. The longer-term sustainability of *Tower Songs*, and indeed of CityArts, is a pressing issue in the continued absence of this key-funding stream. A programme of strategic fundraising is now a key focus for 2009/2010.

---

#### PLATFORM

---

*Delta* (1993) and *Tides & Tributes* (1995)  
Wandsworth, Delta Wandle and surroundings, 1993-1999. [www.platformlondon.org](http://www.platformlondon.org)

"It's not an ego trip, it's serious, it's politics, it's economics, it's everything. And art in that instance becomes so meaningful both to the artist and to the consumers of that art"

Nigerian writer and activist Ken Saro-Wiwa in 1994; executed 1995

#### *Delta* (1993) and *Tides & Tributes* (1995)

These were two interconnected projects which focused on the state of the river Wandle which flows into the river Thames at Wandsworth Town, south-west London, England. *Delta* investigated the mouth of the Wandle, where it splits into distributaries

and forms a delta before disgorging its chalky water into the muddy Thames.

We proposed that a new renewable energy technology could use the river's motive power and, with the skills of a hydro-engineer, we installed a micro-hydro turbine in a sluice gate to do the job. The electricity the turbine generated rang a church bell at high and low tides, and also fed into the power supply for the nearby St Joseph's Primary School. We commissioned a stone carver to create tablets marking the names of 5 animals which could thrive in the Wandle: salmon, swan, heron, otter, eel. The project involved many local groups in lobbying for the river's wider recovery.

For the opening of the new school buildings with its hydro-power, four interdisciplinary artists from PLATFORM did a 10-day residency bringing video-making, creative writing, music/soundwork, and performance art practices to the pupils. This project was called *Tides & Tributes*. We worked with two year-groups in an intensive integrated model which took them on walks where they met local activists, as well as gathering, discussing and analysing materials for the production of *Delta TV*, the poster, the *Water Shed* – a sustainable golden house- and the performance.

#### PLATFORM

Founded in 1983, PLATFORM is an interdisciplinary group of artists, campaigners, researchers and activists who work to address issues of social and ecological justice. In the late 80s and early 90s a lot of our work was on the social, environmental, cultural and metaphorical meaning of water, particularly in London. We may return to water in future projects. Since 1995, our focus has been on the impacts on human rights and the environment of the fossil fuel industry: coal, oil and gas. Recent work includes campaigning on Iraq, the Caspian, Canadian Tar Sands, Nigeria, and finance, as well as a major public art project *Remember Saro-Wiwa*, a durational performance "killing us softly" on corporate genocide, and the opera-for-one *And while London burns*. We are a charity and a company and fundraise from a range of sources. We receive core funding from Arts Council England; other funders include Rausing Trust, Mott Foundation, Roddick Foundation, Artists Project Earth.

#### Origin of the project and its evolution

*Delta* and *Tides & Tributes* came out of a previous project called *Still Waters* (1992) which was a month-long public investigation along four of London's buried or degraded rivers: the Fleet, the Wandle, the Walbrook, the Effra. The Wandle is the only delta feeding the Thames, although most of its distributaries have been blocked and covered over. We looked at the history of this important river which had been a major sacred site of the Bronze Age, as well as, in the Victorian era, generating enough

motive power to turn 28 water mills. This was why artist and socialist William Morris chose the Wandle for the location of his "Liberty Mill". However the river has suffered a lot of interference and neglect, and its wildlife struggles to exist, despite the best efforts of local activists to regularly clean the river of junk. The team who worked on the Wandle for *Still Waters* realised the rich possibilities for reviving the Wandle river, both in reality, and also in people's imaginations through thinking about its motive and symbolic power.

They came up with the *Delta* project and started meeting other local activists, organisations, and other agencies, and then fundraising from the Arts Council, the local council, the Urban Fund, Dept of Environment's Local Projects Fund, and others.

#### Relation to the context, other people and collaborators

*Delta* could not have been done without serious amount of collaboration in the team and locally. The key project workers were a team of three – Arthur Williams (Hydro-engineer), James Marriott (PLATFORM, artist/environmentalist), Steph d'Orey (green economist). Other members were Jane Trowell (PLATFORM, musician), Dan Gretton (PLATFORM, publicity/strategic relations), Diane Wittner (PLATFORM administrator). James and Steph became completely involved in local pre-existing environmental groups, discussing and presenting the new idea for a turbine. Wandsworth Action Volunteers for the Environment, Wandsworth Group, Wandsworth Friends of the Earth, Ripples (a school playground organisation) were all involved in *Delta* and *Tides & Tributes*, as well as key figures in the local Wandsworth Council (which politically was hostile but several of whose individual officers were on our side). *Tides & Tributes* could not have been developed without the visionary new headteacher Dee Russell who was on a mission to transform the inner city school in every way, from literally building a new school to reinventing the mission with the pupils, to become an "Eco-School". The teachers of the two classes had to have a lot of trust in us and the complex multilayered project, but this seemed forthcoming. The pupils were excitable and highly engaged. The fact that this degraded river was receiving a lot of loving attention became a symbol of future possibility for them. The metaphor had a lot of power in this project with inner city children, many of whom dealt with a lot of difficulty in their daily lives.

#### Methodology and results

PLATFORM has tended to create each project according to its own needs and aims, within the larger frame of what Joseph Beuys' called "social sculpture". Every aspect is the artwork from the social to the economic, to the material. Projects begin with a vast amount of research, and a conceptual frame which

thinks very long-term even if the project itself is short-term. Another phrase coined in the 1960s by Artists' Placement Group "Context is half the work" has been a guiding principle for us. Without an understanding of context, the work will definitely fail. *Delta* and *Tides & Tributes* grew from a previous major project and so sat on a wellspring of understanding of London, London's rivers and the social, psychological, and economic fabric which surrounds them.

As already mentioned, in *Delta PLATFORM* collaborated with several local activist groups and with the architect to define the manner of providing electricity to part of the new school using the micro-hydro turbine. The group also worked with some teachers and the school's Headmistress on planning how to develop the project in the classroom. Some teachers adapted their programme to the project by considering questions of technology and the environment, visiting the river, the delta and the micro-hydro turbine. In November 1993, the turbine was inaugurated with a nocturnal musical performance, involving a group from the school as well as other local agents.

To our knowledge this was the first time micro-hydro technology had been used in a western urban context. The project revealed the huge injustices in access to fuel, technology, and electricity: in Nepal, the same turbine could power a village; in London, the lights of a music room in a school (the equivalent to boiling a kettle).

For *Tides and Tributes* an adapted curricular programme was designed with various groups of schoolchildren (49 in all) during the spring of 1995. This educational project investigated the past, present and future of the delta on the basis of excursions, group work, production of visual and sound material and discussions<sup>1</sup>. Walks were made to meet local activists and all the documentation on the Wandle delta was collected for discussion and analysis, and later used to make *Delta TV*, a television programme about the river produced by the pupils, and also an explanatory poster of the project. Cooperative effort also went into the construction of a golden house-sculpture called *The Water Shed*, that was installed in the centre of the new school, supplied with electricity from the river, and symbolised a permanent home for the participants' hopes and desires for the future of the river<sup>2</sup>. A final performance was held consisting of a stroll or wander along the river, singing a special score composed by pupils and artists. This resulted in the production of a tape version to be used by other teachers and groups as an educational resource when visiting and exploring the delta area.

#### References and learning

It was a very bleak time politically in the UK. Thatcher was at her height. There was no central

elected government for London. We were networking with all kinds of groups agitating for justice and change in London which fed these projects. The most immediate influences had been political and street theatre of the 1980s. Politically, we were inspired by the Green Party in Germany and the Direct Democracy movement there. We weren't very aware of other interdisciplinary collaborative practices like ours until we went to the Littoral Conference mentioned below.

Key influences at that time: Littoral (and the Littoral Conference of socially engaged artists 1994, Salford, UK), [www.littoral.org.uk](http://www.littoral.org.uk); Helix Arts (UK) [www.helixarts.com](http://www.helixarts.com), Key books were *The Lost Rivers of London* (Nicholas Barton), *H2O and the Waters of the Imagination* (Ivan Illich), *Water and Dreams* (Gaston Bachelard), *London Under London* (Hillman), *Pedagogy of the Oppressed* (Paulo Freire), *A Month and a Day* (Ken Saro-Wiwa).

#### Links, networks and dissemination

Wandle Delta Network was set up as a direct result of the work in *Delta*, and, a little later a renewable energy charity was founded called "Renue", with a stated aim of making the Wandle valley a model of sustainable energy. (Now part of Carbon Descent [www.carbondescent.org.uk](http://www.carbondescent.org.uk))

The projects *Delta* and *Tides & Tributes* have been closed for some years now, but the ideas are still potent for us, and link to our current work. In 2009, renewable energy is a completely normal topic in public discourse in light of climate change. In 1993 - 5, it was still very unusual and associated with fringe activity often in rural contexts such as the pioneering Centre for Alternative Technology ([www.cat.org.uk](http://www.cat.org.uk)) in Wales. We were among a small number of urban projects trying to change the agenda.

#### Challenges and difficulties

In terms of our future, we are changing all the time which is good. Some phases have emphasised our art aspect and others our research aspect. Presently, we are working more in a campaigning and activist mode. This is undoubtedly because of the urgency of the climate agenda, and the fact that everybody is now talking about it and wanting a slice of our ten years of knowledge and research on this subject.

#### Noteworthy aspects - weak and strong points

We received a huge amount of publicity for both projects in local and national press and on TV and radio. This is testament to the rich interweaving of technology, art, music, education, and environmental message, also thanks to our brilliant press and publicity person. We also maintained relationships with people in Wandsworth for many years, some to this day.

### Ala Plástica

**DerrameShell 99 [ShellSpill 99]**  
Estuary of the River Plate, Argentina, 1999  
[www.alaplastica.org.ar](http://www.alaplastica.org.ar)

#### DerrameShell 99

Ala Plástica distinguishes between *exercises* (emerging practices arising in an active context as actions) and *initiatives* (more significant, long-term). It also carries out *projects* (by external commission, in the short or medium term, and normally outside its "natural" area of activity – the Estuary of the River Plate and its delta).

*Derrame* is an exercise based on a hydrocarbon spill in the River Plate in 1999. In reaction to the spill, an interdisciplinary research group was set up consisting of various civilian actors in order to evaluate the ecological and social impact of the accident, to provide diagnoses and draw up plans for protest and denunciation. This action changed the course of events, creating an organised form of resistance and transformation of the ways of thinking and operating of both government and corporate agencies, and explored new ways of developing and applying alternative social and environmental profiles on the River Plate.

#### Ala Plástica

Founded in La Plata (Argentina) in 1991, Ala Plástica is a non-governmental organization lead by artists that carries out projects in collaboration with other artists, scientists and environmentalist groups in critical areas to promote alternative forms of development as against the limitations set on some communities.

Ala Plástica's activity follows three basic paths: long-term collaboration with regional, national and international bodies on bio-regional proposals for rivers and other aquatic systems and resources; participation in research, reworking and execution of regeneration Projects for coastal, urban and rural areas together with artists, landscape artists, local authorities and experts in pollution control and ecological restoration; the development of artistic methodologies for the recovery and understanding of natural systems.

#### Origin and development of the project

When a Shell tanker collided with a German container vessel on the access channel to the River Plate estuary in January 1999, Ala Plástica had already been working for four years on the threatened natural and cultural remains along the southern coast of the River Plate on the basis of reflexion on and perception of the problems related to urban structures and the natural environment. This lead to an expanded communicative network that produced a huge number of actions.

The accident caused the spillage of 5,300 tons of oil along 30 kilometres of the river coast in the province of Buenos Aires, becoming the largest freshwater oil spill ever. The pollution affected over 10 million people living in the area and had a severe impact on the Parque Costero del Sur [Coastal Park of the South], which is a valuable area of flora and fauna considered a Biosphere Reserve by UNESCO. After the accident, Shell attempted to conceal the damage caused by claiming the supposed volatility of the crude oil. It should be remembered that experience of oil spills in river areas is limited. On the basis of Ala Plástica's experimental work, it was possible to offer creative visions that assisted in assessing the true effects of the catastrophe<sup>1</sup>.

#### Methodology and results

Through its *Bio-regional Initiative*, in December 1995, Ala Plástica began an exercise of coastal recovery at Punta Lara, on the southern coast of River Plate, using a group of semi-aquatic emergent plants, including reeds. Emergent species create new territories by sedimentation, later leading to occupation by other species. Study of the reed's propagation system by subterranean rhizomes, its vocation for creating new territories and its filtering capacity lead to the activation of the metaphors of "rhizomic expansion" and "emergence" as the start of a number of interconnected exercises on the estuary of the River Plate, meant to sustain threatened social and natural systems, each of them linked with the cultural and biophysical ecology of the area<sup>2</sup>.

Ala Plástica considers itself an emergent actor in the community, promoting self-organizing dynamics, and not as therapists that "descend" on it. Actions take place continuously and spontaneously, they are not hierarchical and subsist despite Ala Plástica. What *Derrame* helped to create was not, then, a network, but a living organism of relations and communications, catalyzed from a broad spectrum of unconventional artistic exercises, in close contact and collaboration with artists, rural producers, architects, geographers, biologists, environmental groups, naturalists and the local community, among others.

The group that took part in *Derrame* evaluated the impact and provided participative diagnoses in order to limit the damage caused to the local ecosystems and economies. To this end they used instruments such as dialogue, photographic narrations, satellite images or drawings, spatial and cognitive texts and maps, including the solutions given by residents to overcome the impact on the ecosystem or the social fabric of the communities<sup>3</sup>. These documents were exhibited at several centres as alternative documentation on the spill's conflict and its impact on a global scale. At the same time, public documents were broadcast

daily in diverse local media, for example, a local community magazine of 3,000 copies was made, and at community centres people were informed about what was really happening there. Collective cleaning was also undertaken using local materials and methods of containing the spillage that were more sustainable for the estuary. Some time later, protest actions were held with reed-cutters (*junqueros*) outside the Shell building in Buenos Aires and a map was made explaining the impact of the spillage, its critical points, conflicts and direct long-term consequences by means of drawings and texts in the manner of a comic linking with a map of the affected area. This representation was a visual summary of the data from the first participative report on the monitoring of the area, with the aim of making the impact of the spillage on their lives more easily understandable and apparent to the local population.

Using these weapons a challenge was made to institutional authority and the "techno-political" way of thinking of government and corporate agencies. New forms of collective action and creativity were mobilized that confronted single-minded thinking to describe reality, resulting in productive diffusion and a variety of networks.

#### Links, networks and dissemination

In the years that followed, the situation of the spillage and the work conducted moved outside the area of direct impact with the celebration of public debates, local and international exhibitions, an investigation in Holland into the double standards of large corporations, as well as presentations at OECD WATCH, FOE Netherlands, IRENE and EED that informed civilian society in the North of the abuses committed by their businesses in countries in the South.

In 2002, together with Friends of the Earth International, Refinery Reform Campaign, GroundWork South Africa, South Durban Community Environmental Alliance, South African Exchange Program on Environmental Justice, Global Community Monitor and FreeTibet campaign, Ala Plástica drew up the document *Failing the Challenge, The Other Shell Report 2002*, that was presented at the Shell Annual Shareholders Meeting in London. During this period, a communication strategy was developed with the community affected by the disaster. Thirty-two solar panels obtained by rather unorthodox means were installed on the access channel to the Petrochemical Port of La Plata.

That same year, the Supreme Court of Justice ordered Royal Dutch/Shell to invest 35 million dollars in repairing the damage done to the ecosystem, which made the case the most important of its kind in Latin America. At present, Derrame participates in the SIG/Rhizome-Construction Initiative together with organizations from Paraguay, Uruguay and Argentina, in the Central Valley Initiative and the Paraguay-

Paraná Wetlands System, and also in a "Mapping of Sustainability and Territorial Integration of the River Plate Basin" based on the use of Geographical Information Systems. The documents produced are incorporated into a number of actions and international exhibitions.

#### References and learning

"El Albardón" experimental nursery (reed producer), reed cutters (*junqueros*) and inhabitants of Magdalena, Marcelo Miranda and Matilde Zúcaro, Projects Environment (Manchester [now Littoral]), Nuncia Tur (Botanical Department of the Natural Science Museum at the UNLP), International Union for Conservation of Nature, Rubén Verón (Producers Cooperative of the River Plate coast) and Jorge D. Williams (President of the Specialist Group on South American Reptiles and Amphibians).

#### Challenges and difficulties

There are large differences in the area of the River Plate Basin, especially regarding availability of resources, which is high for those adopting the viewpoint of integration and globalisation, but low for those adopting the viewpoint of the territorial integration of communities.

In a certain sense, *Derrame* is an exceptional testimony suggesting the capacity of alternative attitudes to alleviate global catastrophe and the importance of local knowledge for understanding territory as a collective construction.

Ala Plástica will attempt to reassess and strengthen specific actions of resistance and transformation as against the fragmentation of life, carrying out permanent monitoring of what was set up by *Derrame*, keeping contact with the actors that are part of the subject, and collecting and processing new information, which in some cases includes art spaces and circuits.

---

#### atelier d'architecture autogérée (aaa)

---

Eco-Urban Network/ECObox  
Paris, La Chapelle, 2001-ongoing  
[www.urbantactics.org](http://www.urbantactics.org)

#### Eco-Urban Network/ECObox

Eco-Urban Network (i.e. ECObox) is a series of self-managed projects in the La Chapelle area of northern Paris which encourages residents to gain access to and critically transform temporary misused or underused spaces under the coordination of atelier d'architecture autogérée (aaa). These projects, initiated in 2001, value a flexible and reversible use of space and aim to preserve urban 'biodiversity' by encouraging the co-existence of a wide range of life-styles and living practices. aaa began this process by establishing a temporary

garden constructed out of recycled materials. The garden, called *ECObox*, has been progressively extended into a platform for urban criticism and creativity, curated by aaa members, residents and external collaborators, and which catalyses activities at a local and trans-local level.

#### atelier d'architecture autogérée

atelier d'architecture autogérée (aaa) is a non profit association founded in 2001 whose activity is focused on alternative strategies of urban regeneration, concerning urban mutations and cultural, social and political emerging practices in the contemporary city. aaa is an interdisciplinary organisation involving architects, artists, urban planners, landscape designers, sociologists, students and residents living in the area.

aaa is a collective platform that conducts research into participatory urban actions. This collective practice allows for the re-appropriation and reinvention of public space through everyday activities (gardening, cooking, chatting, reading, debating etc.) that are understood as creative practices in urban contexts. The aim is to create a network of self-managed places by encouraging residents to get access to their neighbourhood and to appropriate and transform temporary available and underused spaces. This strategy values a flexible and reversible use of space and aims to preserve urban 'biodiversity' by allowing for a wide range of life styles and living practices to coexist.

#### Origin and development of the project

La Chapelle area, in the north of Paris, is one of the areas in Paris with the highest immigration rate (more than 30% of its 30,000 residents are foreigners). Geographically, it is an urban island, bordered by the major train tracks and the ring road of Paris that isolates the area. A number of abandoned industrial buildings and left-over spaces (*friches* or *terrains vagues*) are also located in the area.

The initiative of ECObox items from the architects that live in La Chapelle (Constantin Petcou and Doina Petrescu). The starting point was the realisation of a temporary garden, called *ECObox*, made out of recycled materials on one of the derelict sites belonging to the RFF (the French Railway company) located in the area.

#### - The process – work with local networks

The project began in June 2001, with a series of consultations in public spaces in the neighbourhood. aaa installed tables with projects that raised questions about the issues in the neighbourhood, with a "garden of words" to analyse the people's interests (playgrounds, green spaces, recreation and sport spaces). Thanks to the help of volunteers, the discussions were compiled and

contacts were made with other people, associations, educators... The group of architects coordinated the entire project in conjunction with the other people involved. As a result of this collaboration, they decided collectively to create a space and foster work that would implement the activities proposed in the consultations with inhabitants. aaa proposed the garden as the first project, because it achieved a transcultural dimension and implicated a diverse group of neighbourhood residents.

aaa always knew they wanted to obtain a lease for use of the land, because they considered "squatting" to be a very concrete project that pertained to a specific population (leftist youth). Luckily they obtained an inexpensive lease that would allow them to work with a larger population: artists, senior citizens, African families, people from the neighbourhood. The "squatter" movement did interest them but not in the fact that it is a rather homogenous and closed culture. The site that was first leased belonged to the RFF, however the city bought it in 2005. Then, they moved (negotiating with city government) to four other spaces (all temporary, and without a garden). Regarding the management of these spaces, one was from aaa and the other from *ECObox*. Currently only an office for *ECObox* remains, managed by a collective of habitants and young anarchists, slightly homogenized. Recently, this collective managed to obtain space for a new garden, called *ECObox#3*.

#### Relation to the context, to other people and other collaborators

##### - People and spaces

aaa began as an initiative of two architects-teachers and their students that promoted the project, who were also residents of the zone, together with a small group of volunteers. The second year saw a large network of 200 people, mostly neighbourhood residents, as well as activists, researchers, artists, filmmakers and specialists (ecologists, urban planners, etc.). The team has worked during the first years on a voluntary basis and during the last years it had between 3 and 6 paid<sup>1</sup> staff members on a temporal basis, including one full time employee as well as volunteers.

Throughout the whole process the user groups were coordinated in an informal manner and little by little they became more organized due to the necessity of having to manage the access and use of the different spaces (interior and exterior). There were many groups of activities and 2 or 3 people had responsibility for them (because they knew more people, for example, or because they were in the space more often). The keys were distributed in this manner; still, the entire organization was very informal. The people knew each other, given that they spent a lot of time together, and arranged assemblies for the most important issues. They also

built a large planning panel for the entire space with a common calendar, with distinct activity groups with a contact person. aaa managed in general terms, but later each group managed their own activities individually, in this sense the people self-organized.

The space was normally open. There were 80 keys given out (for some 200 people). It functioned as a type of open patio, given that you could enter casually, and go about meeting and contacting people in different activity groups. If you wanted to make a proposal, there was a fair amount of freedom, but it always had to be related to the neighbourhood and its residents. Also they proposed that the artists not develop only their art project, but also share informal spaces with people from the neighbourhood.

The 80 keys were for the exterior space: the garden and the covered area that open into the garden (2000 m<sup>2</sup>). For the interior spaces (some 1000 m<sup>2</sup>) there were 20 or 30 keys for the people with the most responsibility in the activity groups (cooking, film, local economy, etc.). aaa had an office that was initially open, but later had a key to protect the computers and furniture, etc. Initially aaa members were the primary managers of the spaces, and they later became co-managers with the habitants, artists, etc. Finally, they pulled out, leaving the management in the hands of the habitants. The current ECObox is self-managed by a user association.

#### - Structure of aaa

Initially the project did not generate any income (only something very minimal in order to manage the space).

Later they managed to secure funding from different sources (The City of Paris, Ministry of Ecology, EC) to develop their activities. In regards to the artists, they managed their own projects and ECObox gave them a platform and infrastructures. Those artists invited by ECObox were paid a small amount of money.

aaa is currently a double work structure: on one hand it's a core team (3-4 people) that manages the projects in an workspace in Paris, and on the other hand, in parallel, it is a European network of collaborators and associates (sociologists, activists, philosophers, students, etc) from diverse countries (France, Germany, England, etc.)<sup>2</sup>. This network strives to build a collective platform, but its exact function depends on the project at hand.

#### Methodology and results

ECObox has always worked from a position based on the permutation of roles on different levels of practice, such that a large range of activities and political practices occur in alternation. It functions as a laboratory of participative urbanism, a self-managed space, a studio for auto-production and a platform for exchange between

internal and external agents. The laboratory methodology has grown from just the garden to diverse activities, discussions, exchanges, encounters or protests, design workshops, recreational events, crafts, gardening and all types of material and immaterial production. The laboratory has always created alliances with all types of spaces using experimental practices *in situ* on behalf of the residents, and without setting aside the framework for the next public space: other residents, planners, etc...

aaa is based on self-managed architecture, which provokes assemblages and networks of groups and individuals (locals of the area and non locals), agencies of desires and diverse processes. They try to respond to new forms of association and collaboration based on exchange and reciprocity. The architecture they develop is equally political and poetic, and they try to create relationships between different worlds. aaa has tried to create conditions that allow the collective management of a space or of the city through direct democracy, revaluing the position of the resident from a mere user to that of an active citizen. In addition, they have moved beyond traditional limits of architect and user, at the same time promoting reverse roles: architect-user, architect-citizen, etc.

#### Links, networks and dissemination

The ECObox has developed crossover networks and encouraged participation from outside sources; thus artists, activists, and specialists from different affiliations and cultures periodically organised events and run activities such as a library, a language workshop, or a series of debates. At the same time, inhabitants such as former immigrants were also operating with cross-connections between their culture of origin and their present culture. For example, a series of modules of mobile furniture have been co-produced by aaa members, eco-designers, residents, and students to function as urban catalysts and mobile extensions of the ECObox garden: these include an urban kitchen, a public toy chest, a mobile cinema, a library, a seed bank, a fountain-rainwater-collector, and a drafting desk. They generate infrastructure and networks, stimulate desire and pleasure on an intimate scale. Inhabitants can use them for different activities to appropriate space within the city.

#### References and learning

Claire Robinson (architect), CHORA Raoul Bunschoten (architect), MUF (art&architecture), François Deck (artist), Stalker, Urban Catalyst (interdisciplinary urbanism), Anne Querrien (sociologist activist), Brian Holmes (activist), Pascal Nicolas Le Strat (sociologist activist) John Jordan (activist), Gilles Clement (ecologist & gardener), Public Works (art&architecture), Park Fiction (art, activism), INURA (network)

#### Challenges and difficulties

aaa recognizes that they have had a lot of luck, especially when they encountered the person in charge with the Estates at RFF who understood and would sign the lease for the ECObox space, because the project was complex and utopian. Nevertheless, during the project, they have had small problems: for example they have stated that education models are the same among different cultures, and that small problems, and frictions or competitions regarding the possession of the keys arose from beginning. Later on, when aaa left the project to develop on its own, they realized that it had lost that dimension that was so peculiar to it. The project ended up in a gardening space donated by the City Council with a more homogenous character. Another important contradiction occurred with the professional world. In the beginning there were few architects and researchers who were very interested since the activity was quite atypical and marginal. However, after a short period, they have quit ECObox project because this activity was not properly recognized and valorized within the professional world. The aaa initiators were interested in experimenting, but they did not worry too much about publications, public dissemination, etc. In this sense there was perhaps more interests and knowledge from the artistic, sociological, philosophical world. This fact also helped the project.

Generally speaking, aaa maintains a light autonomous position with the institutions, but they are not totally external to them, or totally against them. ECObox has found good fellows to work with within institutions, so they really understand the capacity of transforming the institutions through shared experiences. In this sense, as an example, aaa has acceptable relationships with the local council house of the 18<sup>th</sup> district, an even better one with the 20<sup>th</sup>, in addition to some services of the general city council. These collaborations are not always easy, but they can at least reveal dysfunctionalities and gaps that need revision in order to reinvent more democratic relationships between citizen and institutions.

1. Thanks to programmes until now in partnership with the University of Sheffield, École d'Architecture Paris Malakais, École Nationale de Beaux Arts de Grenoble.

Andrea Meller, Damon Rich, Rosten Woo  
The Center for Urban Pedagogy (CUP)<sup>1</sup>

Garbage Problems  
New York, 2002  
[www.anothercupdevelopment.org](http://www.anothercupdevelopment.org)  
[www.damon.anothercupdevelopment.org](http://www.damon.anothercupdevelopment.org)

#### Garbage Problems

Garbage Problems is a collaborative research project that examines the state of waste management in New York City in the wake of the closing of the Fresh Kills Landfill on Staten Island. For 50 years, most of New York City's solid waste found its final resting place at Fresh Kills. When Mayor Giuliani announced the landfill's closure on March 22, 2001, it signaled a major change to New York's infrastructure since World War II. Where will all the garbage go?

To answer this question, three CUP teachers (a filmmaker, an architect, and a policy analyst) joined up with eight students from City-as-School to make sense of the situation and develop a collaborative and educational project about this. The group interviewed garbage experts, workers, and activists, visited important garbage sites like Waste Transfer Stations in the South Bronx, studied garbage infrastructure, like boats and incinerators. Finally, the project produced a 30-minute video, four educational posters, and a speculative design for the reuse of the landfill. All of these outcomes were included in different communication formats (presentations, roundtables, screenings,) and a complex educational installation as well to exhibit the project.

#### The Center for Urban Pedagogy

The Center for Urban Pedagogy (CUP) is a non-profit organization that uses design and art to improve the quality of public participation in urban planning and community design. Investigation is the core of the CUP curriculum, inviting students to re-imagine civics study unmoored from the safe harbor of the classroom and unleashed on the stormy seas of bureaucratic chaos. Unlike traditional civics education focused on good citizenship, observing real political processes gives students access to role-models while encouraging critical thinking. The overall goal of our projects is to allow participants to play more effective roles in democratic decision-making. CUP projects bring together art and design professionals - artists, graphic designers, architects, urban planners - with community-based advocates, educators, activist and researchers - organizers, government officials, academics, service-providers and policymakers.

#### Origin and development of the project

The project started by a piece of news in the press that informs how the Mayor of N.Y. was i) about to close down the landfill of the city, and ii) was going to move to another place, modifying the waste management of the city. At the same time one of the CUP teachers got a book entitled: *History of Garbage in N.Y.* focusing precisely on the history of waste management and politics. These two elements were the starting points of the project.

## **Relation to the context, other people and collaborators**

CUP employs three full-time staff, with a part-time grantwriter, and is overseen by a Board of Directors of eleven people. André Knights of the alternative public high school City-as-School (with whom they had worked previously) accepted to work with them from February to June 2002 on a project about garbage. City as School is an alternative educational institution promoting practices whereby students receive credits for working on projects to be implemented in the city. As a result of this collaboration, the group that made *Garbage Problems* was made up of Professor Knights, eight students, Damon Rich, Rosten Woo and Andrea Meller (the CUP teachers) and several volunteers. CUP already had some experience of research studies and exhibition design projects, where the materials and resources on the subject under study (libraries, media, interviews with local authorities) were compiled. Collaboration with the institute allowed CUP to experiment and test its manner of working in a pedagogical manner with a group of students. City as School was not able to provide any financing, but it was very flexible as regards working and adapting to the project's requirements. CUP therefore had to find sponsors and financing and it was the first time it applied for several grants.

## **Methodology and results**

CUP uses two main strategies in executing its projects: documentary and design. First, we conduct an investigation. Playing the role of the public, we educate ourselves on a particular issue: for example, municipal waste management. Then we design a project to convey our findings to particular audiences, using the structure created by our investigation as a design guide. As we tell our third grade students, the recipe for design is function + available materials + something special. CUP projects are all about investigation. Whenever possible, we go to the scene, taking ourselves and our students to waste transfer stations, design competitions, landfills, municipal conference rooms, and tiny little offices to talk to the people who make decisions about garbage. Methodological work always develops through a prior exploratory phase when we attempt to map and analyze what other people there are in the context and what knowledge they have, i.e., we really try to understand who the other groups involved in a situation are. A very important part of the process is to understand the efficiency of the project or how it can be adapted and later have an effect on the context. This is why we always use exhibitions, nearby communications media or video as instruments of the artists and architects to connect with people and have a direct impact on them. CUP manages these processes, together with its collaborating groups,

in an attempt to consider how to affect, translate and mediate with the greatest possible number of people about the topic in question. This is why we include presentations and different ways of communicating the projects (web, round tables, presentations, small exhibitions in very different spaces).

This project's methodology was collaborative, focusing on educational goals, the development of technical skills and critical thinking about the chosen theme. CUP's role was to work with the students to set up the structure of the process and to act as guides, so that collaboration was continuous. The students would sit down with the educators, think up posters, models or videos and, all together, discuss the sketches and work methods. For example, the poster about city agents was designed by Damon Rich and a Polish student who wanted to represent the Mayor as a giant, the real visible head. After several stages of negotiation, the definitive poster was decided upon, which is not exactly like that, but retains some sense of the original idea. The video was produced by a video technician in a number of brainstorming sessions with the students, followed up with the use of a video editing program the students were taught to use in a one-on-one situation.

During the research process a design competition was held for new waste sites. The group visited it and realized that there was no mention of policies for garbage management and its consequences, only technical, but not sociological models for waste management.

Once the process had concluded, the video, posters and mock-up were shown at widely differing centers and spaces, including community television channels, art centers and community centers. For example, at the inauguration of the Anthology Film Archives two students took part in a debate with a politician and a city-planning expert.

## **Links, networks and dissemination**

Each project aims to find its place among multiple social worlds – community organizers, policy advocates, educators, artists, and designers. The works in *Garbage Problems* have spread through Internet video, screenings by community-based organizations, and art exhibitions. Since 2002, when the project was produced, there have been dramatic advances towards a fairer waste management policy in New York City. This is thanks to the efforts of hundreds of tireless individuals, but it is nice to think that *Garbage Problems* played a small role in spreading the understanding necessary to bring about this change.

## **References and learning**

Martha Rosler, Archigram, Adrian Piper, Hermann Rorschach, Hans Haacke, Karl Marx, Charles Dickens, Gayatri Spivak, Greg Sholette, Group Material,

Reyner Banham, Rem Koolhaas, *A Plan for New York City* 1969, and all my friends in Newark, NJ.

## **Challenges and difficulties**

*Garbage Problems* represented a turning point for CUP, as it allowed us to test and structure work methods to be used as a basis for further research and pedagogical studies. It was practically the first time CUP had been able to carry out a project with complete freedom and with means at its disposal for the students involved.

Initially the students reacted unfavorably to having to work with garbage, as they were highly conditioned by vague, ultimately erroneous ideas about recycling and indoctrinated to be "good citizens." They became committed after collaborating on the research project, in which they openly analyzed the Administration's garbage policies and ceased to accept the role of good or bad citizens, but rather researched expert information and compared it with reality. Moreover, regarding the making of the video, another problem was the compilation and editing of the contents of interviews, which took up a long time. The students often had to analyze the interview several times before detecting the most interesting parts, which they then put together with the remaining materials in an ordered set. To this end they made use of group dynamics and brainstorming.

It was very important for both the collaborating group and for CUP to obtain acceptable results during the process, and to be able to design the exhibition and the resources being produced as samples of a real social and political process concerning research into garbage.

Regarding CUP: over 10 years CUP has built up to annual budgets of US\$300,000 and established a strong reputation for its high-quality projects that combine education, public policy, and art and design. Looking to the next 10 years, I believe our biggest challenge is to continue our way towards institutionalization – doing what is necessary to make the organization sustainable. As part of this discussion, we have already made great strides to go from a limited set of collaborators (I did nearly all design work from 1997 to 2006) to an open system where many people may participate. Our Board of Directors of 11 and staff of 3 are working to clarify CUP's mission. We are making steady progress in codifying our beliefs and operations, from staff and crediting policy to setting up formal employment contracts for staff. Our staff may not be royally compensated, but they do receive health care – which in the US is sadly still not standard. I feel enormously grateful that working as an artist and designer in a group setting has remained equally rewarding and challenging for so long.

1. This description is based on the replies and final edition of Damon Rich.

## **WochenKlausur**

*School Classroom Design*  
Vienna, 1995-96  
[www.wochenklausur.at](http://www.wochenklausur.at)

## **School Classroom Design**

This is a participative design and intervention project in collaboration with two classrooms in a secondary school in Vienna, arising out of a commission by the city's University of Applied Art. WochenKlausur corrected the structural problems and lack of space in the classrooms in cooperation with the pupils, parents, students and Art teachers. The result was the design and group construction of new furniture for the sixth grade (11-12 year-olds) and eleventh grade (16-17 year-olds) classrooms, transformation of the walls and improved lighting.

## **WochenKlausur**

WochenKlausur is a group of artists and cultural workers established in Vienna in 1993. The group collaborates assiduously with other social agents towards their goal of using the cultural capital of art and its infrastructure as an instrument for specific interventions. Their projects invariably seek closure or a fixed term of resolution, as suggested by the name, meaning "closure in one week." On the basis of invitations from art institutions or the world of culture, the group develops and carries out small, very specific proposals to bring about a desired socio-political change in each project. They frequently use the exhibition spaces to which they are invited, turning them into a studio or office, from which they direct their interventions. Expression and creativity, which are normally used in traditional art for formal purposes, are applied by Wochenklausur as instruments with which to resolve real problems in education, ecology, the economy, town-planning and other social matters.

## **Origin of the project and its evolution**

At the invitation of the Vienna University of Applied Art, WochenKlausur carried out an intervention at a Viennese high school the "Gymnasium und Realgymnasium Stubenbastei".<sup>1</sup> Over a period of twelve weeks in 1995/96, two classrooms were fully redesigned in close cooperation with the pupils concerned. Official standards and prescriptions for the furnishing of school classrooms were ignored. The pupils' needs were always the primary consideration.

## **Relation to the context, other people and collaborators**

The two classrooms selected for the project were typical of Austrian schools. The twenty-seven pupils of the 6<sup>th</sup> grade had 48 m<sup>2</sup> at their disposal,

that being 1.7 m<sup>2</sup> per pupil (not counting the teacher). The seventeen more or less fully-grown pupils of the 10<sup>th</sup> grade had 23 m<sup>2</sup>. The pupils sat in closely spaced rows facing a large green chalkboard. The lighting was harsh, the walls dirty. The coat racks at the back of the room were positioned so that the pupils in the last row often had to sit with wet coats and jackets at their backs in winter. The redesign for the classroom of the older pupils was completed together with them, the job of Wochenklausur was to motivate them to widen their thinking and find new approaches when deadlock threatened. In contrast to this, Wochenklausurs' work with the younger pupils integrated the parents and the teacher.

#### Methodology and results

In 1996, Wochenklausur turned its attention to the spatial and structural problems of classrooms. The precisely elaborated standards for classrooms were simply ignored. Instead the pupils were asked to make design proposals and voice their needs. From the very start it was obvious that the young people had concrete ideas about how their classroom should look but getting them to express their ideas proved to be difficult, they had evidently learned not to think too much and to avoid any unnecessary effort. This commitment raised their moral, and soon a host of suggestions for improving the classroom space came up. To everyone's surprise, consensus was reached in several areas after a few meetings. Major differences of opinion arose over how to decorate the walls, especially among the 10<sup>th</sup> graders. Each individual lobbied intensively for his or her preference. The challenge was to get seventeen individual people with different ideas to find a common solution and to motivate the pupils. Wochenklausur tried to make it clear that the project's satisfactory realisation depended upon each individual's readiness to continually modify his or her own conception toward a common solution. At the same time, no one should be willing to agree to a half-hearted compromise. Reaching a decision took several weeks. Finally every single idea was visualized in a model, printed out and every pupil had to discard the one he or she liked the least of all: one after the other. Finally the last remaining proposal was realized: a comic book motive that showed a dramatic explosion.

#### Links, networks and dissemination

Five years after the project, Wochenklausur visited the school again. In a conversation with the teacher, the group was told that the so-called "quiet corner" had been a particular success since it was established through the project. Instead of fleeing the classroom at the sound of the bell, many pupils spend the breaks chatting comfortably on the red cushions that had been put in a corner of the class according to the wishes of the pupils.

The former 10<sup>th</sup> graders have long since graduated. On a visit one year after the project they told that the new arrangements had facilitated more discussion and that the class's team spirit had increased through their cooperation during the project. Meanwhile many other classes have overtaken their classroom and it does not look the same anymore. Anyhow, the design of the classrooms was not conceived as a permanent solution. The intervention was a pilot project that took individual needs into account.

#### References and learning

Wochenklausur is able to bring in an external perspective to the different systems the respective projects are dealing with when coming from abroad and/or from another discipline, like art, and simultaneously take advantage of an internal viewpoint by involving local artists or experts that work in fields akin to the Wochenklausur projects. References and influences are therefore already an integral part of Wochenklausur working methods and emerge also from the team itself.

#### Challenges and difficulties

These questions need to be answered at once, as the most difficult thing is at the same time the most remarkable aspect in a Wochenklausur project. In order to transform existing circumstances, the limits of variability must be recognized, just as they must be in traditional art. This means that the hurdle - the envisioned transformation - must not be set too high. It must be high enough that one can speak of a noticeable change while still being low enough to be jumped over.

Wochenklausur cannot solve a worldwide, nationwide or even a regional problem within a few weeks. To find the right balance is difficult, especially as it is important for the work of the group to win the attention of certain unbalanced structures within society. It is not only about transforming one specific social or political aspect, but it is equally important to make certain parts of society aware of another. Wochenklausur's work is thus not a priori art or non-art. It becomes art through its recognition, and that comes about within institutional mechanisms. Every art remains a fully harmless raw material until these mechanisms take this raw material and circulate an opinion about it. Furthermore, Wochenklausur uses this potential by trying to manipulate the opinion and trying to raise the awareness of imbalanced power structures by showing that certain living conditions do not necessarily have to be the way they are.

1. [www.grgl ASN-wien.ac.at](http://www.grgl ASN-wien.ac.at)

#### AULABIERTA

**Aulagarden**  
Granada, 2007- ongoing  
[www.aulabierta.info/aulagarden](http://www.aulabierta.info/aulagarden)

#### Aulagarden

*Aulagarden* grew out of Aulabierta. It arose with the goal of building a garden inside the University of Granada in whose design and management there was direct participation of students and other collaborators. It is located around the Aulabierta premises, which is a building built by the students themselves within the boundaries of the Faculty of Fine Arts in Granada.

One of the project's aims is to make people think about sustainability, resource management and the collective creation of green areas as a way of making one's own surroundings more habitable. Another goal is the direct participation of users in the design and management of the space. Aulabierta sees the university as a public asset, and as such able to host actions aimed at collective appropriation and the creation of new spaces for socialization and experimentation.

A garden is a pedagogical instrument. Every conception of the garden, from its design to its construction, watering, maintenance, etc., are joint learning processes. The garden is a multidisciplinary space and as such Aulabierta has envisioned it from various points of view, all of which have learned much from each other. *Aulagarden* is also an open investigation, a set of tools providing keys that can be extrapolated to other contexts in order to carry out similar experiences both within the university and in other parts of the city.

#### Aulabierta

Aulabierta does not depend on a specific collective of people, but rather on different coordinating groups that use the methodology and tools of which the project consists in order to create activities that expand their collective knowledge. In the case of *Aulagarden*, the design and coordination of the project are the responsibility of FAAQ - a work group carrying out projects concerning specific contexts in the fields of architecture, education and art. The group arose out of the joint work of its members within Aulabierta, and *Aulagarden* is outstanding as a key production for the group's consolidation.

#### Origin of the project

*Aulagarden* is one of a number of projects carried out in the context of Aulabierta, which is a learning platform managed by the students themselves in the University of Granada. Its goal is to create an autonomous learning space that is more porous,

immediate and versatile, that introduces into the university knowledge not available in formal learning and connects it with other contexts, overcoming the gap between learning and practice.

#### Methodology and development of the project

On conclusion of the self-building of the Aulabierta premises, some of those involved wished to continue experimenting with the same methods, i.e., using of a spatial design as a means to initiate a process going beyond the conventional design-execution relationship to centre interest on who develops and creates a space and in what way. The fact that the area surrounding the Aulabierta building was practically abandoned and unregistered represented an open invitation.

*Aulagarden* opened with two seminar-workshops called *Sustainable Interventions in Urban Space* (I and II), with the intention of testing the feasibility of the process and beginning to map out the possible network of collaborators, as well as sowing the first seeds. These seminars were organised as complementary courses, which involved the assignation of free election credits to be incorporated into the academic records of those taking part – including the instigators themselves. This formula is one of the chinks in the university apparatus through which Aulabierta has introduced the teachings it produces for their academic legitimisation, when necessary. The obtaining of free election credits through conversion of study hours into curricular credits was never an end in itself, but merely a means by which to reveal the potential of students to design, and thereby to intervene in their own academic record. Moreover, the academic legitimisation resulting from recognition of activity as part of the curriculum reveals the students' capacity to transform from within the contents of university teaching<sup>4</sup>.

Aulabierta has thus provided a context for projects and activities as heterogeneous as a micro-television workshop in collaboration with the part of the city where the Faculty of Fine Arts is located (La Chana), seminars on some of the present questions involving cultural production, the self-building of the premises and the garden itself.

After the two aforementioned seminars, the strategy of using the model of complementary courses was judged to have been exhausted and it was decided that new modes and chinks in the university system should be explored to carry out the academic management of the projects. *Aulagarden* was presented to a call for Innovative Teaching Projects (PID)<sup>5</sup> aimed at the university teaching staff. The project was accepted and in the course of the 2008-2009 academic year an intense programme has been carried out with subjects in the three different areas of Fine Arts, Architecture and Environmental Science<sup>6</sup>.

The practical dimension lead to a different

understanding through direct experience: applied landscape design, creation and monitoring of an experimental flower-bed, choice and application of materials and technology, construction of architectonic prototypes, creation of associated artistic projects, sociological research applied to a specific context, etc.

#### **Relations with the context and collaborators**

Not only was a garden grown in *Aulagarden*, but also a broad network of collaborators. The project design emphasized not only technical matters, but also affective and educational questions, giving priority to those of most concern to the members of the university community, such as the excessive specialization of knowledge, scarcity of effective policies in the creation of interdisciplinary research groups, or the absence of university projects attempting to coordinate student groups from different degree courses or areas. The various projects initiated in Aulabierta were intended to create horizontal learning spaces in which students, teachers, technicians and others could debate and question, on an equal footing, the spatial, social and political, as well as the academic and educational regulatory frameworks of the university. This meant that, in a project such as *Aulagarden*, the network of collaborations<sup>4</sup> has become dispersed, including over one hundred students from very different disciplines, university teaching staff from six different areas, external collaborators (e.g., the Diputación de Granada, which provided plant species, the landscape artist Íñigo Segurola and members of the therapeutic community adjoining the Faculty, who provided design ideas) and university technicians, such as the gardeners, who advise and monitor the project. Institutional management has been and continues to be complex, committing the participants to continual negotiation with various university bodies, ranging from the Dean's office of the Faculty of Fine Arts to several Vice-Rectorates and Secretariats, resulting in both agreements and discrepancies and tension.

#### **Links, networks and dissemination**

For other projects developing out of Aulabierta see: [http://aulabierta.info/archivo\\_de\\_proyectos](http://aulabierta.info/archivo_de_proyectos)

#### **References and learning**

*Aulagarden* has extended awareness of Aulabierta, making it visible to students from other disciplines that until now had not been involved in the project. This expansion also affects the network of external collaborators, who are a fundamental part of Aulabierta's operation, inviting people whose ideas or work are of interest to collaborate with them. Generally speaking, Aulabierta is aimed at the Spanish national context, but with *Aulagarden* it focussed more

closely on the University of Granada in order to set up new networks within its structure.

*Aulagarden's* reference horizon includes the participative design of green spaces such as *Park Fiction*, community gardens, citizens' recovery of green spaces such as *El Huerto del Rey Moro* or *ECObox* and artistic/activist interventions that wish to point out the need to "green" contemporary cities.

#### **Challenges and difficulties**

The self-built classroom of Aulabierta has become an icon or symbol that quickly drew attention to itself, but has at times concealed other aspects of more interest to its creators, such as structural, methodological or critical questions. In *Aulagarden* they have once again taken on a process involving the participation of many people, which allowed them to transcend the visibility of the classroom—Aulabierta is much more than a building. During the 2009–2010 academic year, they will focus their efforts on the dissemination and design of the space's management and use. The accumulation of negotiations and commitments in a project such as *Aulagarden* often overwhelms management. One of Aulabierta's main defects in this sense is that it occasionally makes its projects too big. Lack of material means is not usually a problem, whereas lack of availability is. When the coordinators have not been able to make information flow efficiently between the different agents involved in the project, entropy has appeared, and at times insufficient attention has been paid to the development of some of the subjects involved, energy has been lost and transduction hindered.

*Aulagarden* aims to introduce more arguments in favour of the continuity of the self-built classroom, as the University has announced the possibility of preventive closure because the building is illegal. The aim, therefore, is to maintain the use of the space through an agreement granting use of the land. If such an agreement were to be reached, Aulabierta would set a precedent for the horizontal design and management of spaces within the University. Reaching this degree of empowerment as regards negotiating with the institution means Aulabierta has developed far beyond anything imaginable when it began five years ago. Within the chronology and definition of the project there are aspects that cannot be narrated.

*Aulagarden* may seem a grotesque garden (or not even a garden) to anyone not involved in the project; a changing collage of species, furniture, sculptures, recycled materials, etc. However, knowledge of its history reveals the whole management process and helps understand how more or less random events have affected its present composition.

This makes us ask ourselves where the beauty is born that we perceive in "our" garden, and then, to immediately realise that it arises out of the very

fact that we can feel University soil as something not foreign to us.

1. For more information on the methodology tested in Aulabierta see: <http://aulabierta.info/faq>
2. For more information on Innovative Teaching Projects see: <http://www.ugr.es/~vicinova/innovacion/innovacion.html>
3. For a better understanding of the pattern of participation see: <http://aulabierta.info/aulagarden/?q=node/68>
4. Map of the network of collaborators:

#### **APPENDIX**

**University Seminar of Cultural Pedagogies. Collaborative practice and network learning. Faculty of Fine Art, University of Granada**  
**March 2 to April 6, 2009**

#### **laFundició - Esplugues**

The work of this cooperative stands at the crossroads between artistic practice and education, both of which are seen as controversial activities. Its main activity is focused on providing educational services to organisations and producing collaborative projects of continuity with different groups and institutions.

<http://www.lafundicio.net>

#### **Javier Rodrigo**

Researcher and art teacher. Has worked on collaborative and pedagogical projects coordinating courses, lectures and seminars for art teachers, educators and mediators in several museums and cultural and educational institutions. At present he is a member of the *Artibarri* association, guest professor on a Masters programme and participant in the *Bordergames* network. He collaborates in the *Asociació per a Joves Teb* and other cultural projects.

#### **Montse Romani**

Researcher and independent cultural producer. Her work is concerned with the links between artistic practice and critical theory associated with feminist thinking, cultural politics and visual culture. At present she directs the ongoing project *Working Documents. Tales of Immaterial Culture* (Centro de la IMagen, La Virreina, 2008) and *Subplots. Intersections of image and criticism* (2009), both in collaboration with Virginia Villaplana.

#### **Aída Sánchez de Serdio**

Ph.D. in Fine Art. Professor at the Faculty of Fine Art in the University of Barcelona. Member of the coordinating and teaching team for the Masters in Studies and Projects of Visual Culture at

the University of Barcelona. Member of the *Asociació per a Joves Teb* and *Artibarri*.

This office produces artistic projects, research, consultancies and educational and mediation processes. By means of collaborative methodologies it articulates relations between the art sphere and specific non-artistic contexts.

<http://www.ressonanciamanresa.wordpress.com/sinapsis>

#### **Sinapsis - Barcelona**

This office produces artistic projects, research, consultancies and educational and mediation processes. By means of collaborative methodologies it articulates relations between the art sphere and specific non-artistic contexts.

<http://www.ressonanciamanresa.wordpress.com/sinapsis>

#### **Virginia Villaplana**

Artist, writer, cultural producer and associate professor of Communication Science at the University of Valencia. Author and editor of several volumes of essays. As a cultural producer she has curated the projects *Imageries in Transit* (Centro Gallego de la Imagen, 2007), *In/security in a Global Context. The City of Women* (Ljubljana, 2005) and *Le détournement des technologies* (Brussels, 2006).

<http://www.virginiavillaplana.com/>

**Training seminar for teachers and educational specialists Work Projects in Visual Culture and Cultural Pedagogy. Granada Centre for Teachers, 17 to 25 November 2009**

#### **laFundició - Esplugues**

[see above]

#### **Javier Rodrigo**

[see above]

**Cultural Negotiations. Connections between collective pedagogies and spatial policies International Dialogue Seminar José Guerrero Centre December 2 to 4, 2009**

#### **Alg-a - Vigo**

A community of free art and action that works as an open network of artists and groups that shape it according to their initiatives, processes and actions. Its main objective is to preserve a free and collaborative environment for collective learning and research-production.

<http://www.alg-a.org>

**Amaste - Bilbao**

An office of ideas specialised in articulating relational and participative mediation processes and devices that stimulate the imagination, fostering active reflection and a critical spirit in spheres such as social innovation, youth culture, the arts, entrepreneurship, media literacy and territorial development.

<http://www.amaste.com>

**Artibarri (Aida Sánchez de Serdio)**

This Catalan network of creative initiatives for social change was founded in 2004 as a matrix of organisations that work in the socio-cultural field and consider art a useful tool for social transformation and community development.

Artibarri is a driving force for communication, dialogue, learning, recognition and collaboration between those who have a shared interest in community art projects. It is also a resource centre for promoting art in community development and for encouraging cultural democracy in society. Its activities include several Artibarri Courses on art, community participation and intervention (2005, 2006 and 2007) and research projects such as "Arte y desarrollo comunitario" (2004), published in *Procesos creativos transformadores* (2009).

<http://www.artibarri.org>

**Montserrat Cortadellas - Terrassa**

An artist and a pedagogical consultant, Montserrat Cortadellas has developed a number of projects on visual culture and pedagogical ventures involving different groups and analytical-critical creative processes set in immediate reality.

<http://www.comissariat.cat/mcb>

**Donestech - Barcelona**

This group of social researchers consigns new technologies to the creation of digital contents, audiovisual production, communication and network construction.

<http://www.donestech.net>

**Edupar - Granada**

Edupar is a team of social educators involved in supporting, accompanying, advising and shaping processes for transformative social participation. Holding the belief that things are not as they are, but are built collectively, educational processes are a prerequisite for the construction of new models of social and political organisation.

<http://www.edupar.es>

**Espacio Tangente - Burgos**

As a centre for contemporary creation based on the principles of self-management, independence, transparency and commitment, Espacio Tangente has sought a gradual increase of public participation, both as regards its organisation and its programming,

in order to preserve an open and dynamic project able to efficiently bring together, connect and promote the artistic and cultural expressions of its surroundings.

<http://www.espaciotangente.net>

**Espai en Blanc - Barcelona**

This group is committed to making thought once again compelling. Since the year 2002 Espai en Blanc has been driven by the intention of taking theory beyond the spaces officially reserved for it, thereby transforming it into a practical tool for artistic intervention.

<http://www.espaienblanc.net>

**FAAQ**

Recently founded work group carrying out research and cultural production in the fields of art, architecture and education, linked to specific contexts. Its members are José Daniel Campos, Antonio Collados, María García, Carlos Gor and Pablo Pérez. Its origins are mainly in two projects: *Aulabierta* – a project for design and construction of a learning platform managed by the students themselves within the University of Granada. *CatarQsis* – a research group concerned with architecture and territory in a transdisciplinary, collaborative context. Its origins are as a discussion forum in the School of Architecture in Granada, with participation in different collective projects in Spain.

<http://faaq.info>

**Fernando García-Dory**

An artist and agro-ecologist, Fernando García-Dory is a founding member of Plataforma Rural and has promoted several agro-ecological and cooperative initiatives and actions, both in Europe and in America and Asia such as the agro-ecological projects organised in Madrid (*Under the Asphalt Lies the Market Garden*, 1999-2000), Ecuador (*Agrolife, Indigenous Movement of Chimborazo*, 2002-2003), India (*Namdu Project* and *Amrita Bhoomi Seed Bank*, 2005-2006), in which he combines artistic languages with biological processes and new scientific contributions, as well as developing social self-organisation strategies linked to the agriculture in our days. Alongside Red Pastor, he has worked on various projects and interventions with shepherds, including a worldwide meeting of nomads, a school for shepherds and the recent creation of a state network for shepherds.

<http://www.bionte.org>

**Laboratorio Urbano - Madrid**

Laboratorio Urbano is a group that experiences the city as a territory for decision-making, an expression of multiple realities, a place where inequalities and conflicts are materialised through processes of urban construction.

<http://nodo50.org/laboratoriourbano>

**laFundició**

[see above]

**Las lindes - Madrid**

A project dedicated to researching, debating, recording and visibilising educational thinking related to critical pedagogies and cultural practices, Las lindes is made up of Marta de Gonzalo, Pablo Martínez, Publio Pérez Prieto, Cristina Vega and Virginia Villaplana. It is also a militant research group, whose members consider education a cultural and social project, and therefore a group initiative, for a future still unresolved that we may venture to imagine.

[http://www.ca2m.org/las\\_lindes](http://www.ca2m.org/las_lindes)

**Lorraine Leeson**

An artist committed to urban regeneration since late 1970, Lorraine Leeson has combined art, pedagogies and the media in her works in the public sphere. She is also co-founder of the Docklands Community Poster Project, an artistic cooperative that fought against the gentrification of the London docklands area for over ten years using different cultural media: community posters in public places, group actions such as activist gatherings at the Houses of Parliament and informative exhibitions known as *Roadshows* held all over England. At present she is Director of cSPACE at the University of East London, where she is Guest Researcher.

<http://www.cspace.org.uk>

**Ludotek - Madrid**

This is a laboratory that attempts to conceive and engender both art and politics from childhood, i.e., to conceive childhood from the spheres of art and politics, or to conceive politics from the spheres of childhood and art.

<http://www.ludotek.net>

**Neokinok - Barcelona**

Audiovisual creation and experimental television are the areas of interest of this group coordinated by Daniel Miracle, which since 1998 has developed various artistic projects centred on audiovisual work, art, culture and education.

<http://www.neokinok.tv>

**Sinapsis**

[see above]

**Sitesize (Elvira Pujol and Joan Vila-Puig)**

This platform for art projects set up in 2002 develops specific works in the field of cultural mediation in Barcelona's metropolitan district. Focused mainly on independent cultural production and the research of new territorial and landscape geographies, Sitesize takes visual culture, territorial representation and community

development as the basis for actions that shape, identify and transform places and social dynamics. Its projects include *SIT Manresa* (2008) and *Metropolitan Narratives\_Permanent Classroom* at the Catalan Pavilion of the Venice Biennale (2009).

<http://www.sitesize.net>

**ULEX - Málaga**

The Free and Experimental University (ULEX) emerged as a space for formation, debate, research and creation at a time when the university had become a sad mechanism of the labour market. It was founded in 2007 on occasion of the occupation of Málaga's Casa Invisible. <http://www.ulexmalaga.blogspot.com>

**Universidad Nómada - red estatal**

This is a commons institution, a network made up of social centres, offices for the production of rights and centres of situated knowledge. Its methodologies are co-research and the production of extra-disciplinary knowledge, and its objective is commonfare.

<http://www.universidadnomada.net>

**Zemos98 - Sevilla**

This research team is devoted to developing open and collaborative multidisciplinary projects. It has so far published the books *Creación e inteligencia colectiva* (2005), *La televisión no lo filma* (2006), *Panel de control* (2007) and *Código fuente: la remezcla* (2009) and will soon bring out *Educación ex-pandida*.

<http://www.zemos98.org>



## Agradecimientos

BNV Producciones  
Pablo P. Becerra  
Víctor Borrego  
José Daniel Campos  
CEP Granada  
Facultad de Bellas Artes de Granada  
Paloma Gámez  
María García  
Carlos Gor  
Ana Jerez  
LaFundició  
Immaculada López Calahorro  
Cristian Malo  
Virtudes Martínez  
Marta Menacho  
Andrés Monteagudo  
Aduna Olaizola  
Manolo Olmo  
Evaristo Pérez  
Mª Isabel Pérez Pérez  
Red Aulabierta  
Alfonso del Río  
Ayelén Ruscica  
Aída Sánchez de Serdio  
Sinapsis  
Elena Vicente

y muy especialmente a los grupos vinculados al proyecto,  
y a los colaboradores y participantes en los talleres y seminarios de TRANSDUCTORES.

## Publicación

Edita Centro José Guerrero  
Coordinadores editoriales  
Antonio Collados  
Javier Rodrigo  
Con la colaboración de  
Aída Sánchez de Serdio

Coordinador técnico  
Francisco Baena Díaz

Diseño y maquetación  
gráfica futura

Autores de los textos  
Antonio Collados  
Grant Kester  
Javier Rodrigo  
Yolanda Romero  
Aída Sánchez de Serdio

Traducciones  
Ian MacCandless  
Juan Santana

Fotografías  
Javier Algarra  
Archivos de los colectivos  
Elena Vicente Gómez

### Fotomecánica

### Impresión

ISBN 978-84-7807-496-9  
Depósito Legal Gr-3994-09  
Impreso en España

### Web

[www.centroguerrero.org/transductores](http://www.centroguerrero.org/transductores)

Coordinadores  
Johattan Araña  
Antonio Collados  
Pablo P. Becerra  
Javier Rodrigo

Los textos de esta obra están reproducidos bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 Spain de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es>



El Archivo Móvil es un dispositivo que recoge multitud de materiales del conjunto de prácticas implicadas en TRANSDUCTORES. Es portátil, y facilita el transporte de los contenidos que el proyecto va continuamente produciendo y recopilando, permitiendo a cualquier colectivo, asociación, centro educativo, social o cultural, u otro tipo de entidades o agentes que lo soliciten, usarlo y trabajarla, desplegándolo según sus necesidades.

El Archivo Móvil TRANSDUCTORES es también un dispositivo pedagógico, que debe ser activado por los agentes o colectivos que lo soliciten en itinerancia. El uso de este archivo debe venir siempre acompañado de acciones y trabajo pedagógico, de tal modo que funcione como un dispositivo transductor en las redes, contextos o espacios donde se presente.

El Archivo Móvil TRANSDUCTORES ha sido coproducido por el Centro José Guerrero y Aulabierta con el objetivo de multiplicar y dar continuidad al proyecto cultural TRANSDUCTORES. *Pedagogías colectivas y políticas espaciales.*

