

Prácticas artísticas en contexto. Itinerarios, útiles y estrategias

DIPUTACIÓN DE GRANADA

Presidente
Sebastián Pérez Ortiz

Diputado de Cultura
José Torrente García

CENTRO JOSÉ GUERRERO

Directora
Yolanda Romero Gómez

COMISIÓN PARITARIA
Sebastián Pérez Ortiz
José Torrente García
José María Lassalle
Pep Aubert
Tony Guerrero
Allegra Aubert Guerrero
Ángela Vilches

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

Coordinadores de exposiciones
Francisco Baena Díaz
Raquel López Muñoz

Difusión
Pablo Ruiz Luque

Publicaciones
Marina Guillén Marcos

Administración
Ana Gallardo
Rosa Veites

Atención al público
Paquí Molina
Francisco Ochando
Antonio Leiva

Edita
Centro José Guerrero
Diputación de Granada

Editores
Antonio Collados
Javier Rodrigo

Coordinación
Francisco Baena
Raquel López

Diseño
gráfica futura

Maquetación
Patricia Garzón

Edición de textos
Antonio Ortega Pomet

Impresión
Imprenta Comercial, Motril

Fotografías
Archivos de los autores

Centro José Guerrero, 2015
ISBN: 978-84-7807-545-4
DL GR 71-2015

Impreso en España

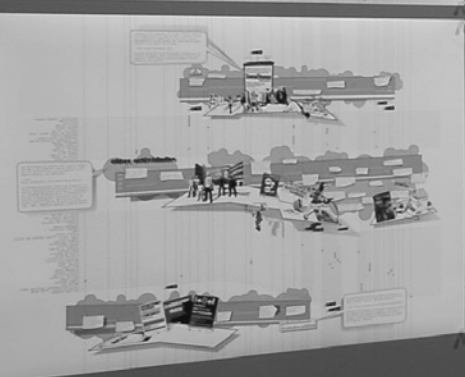
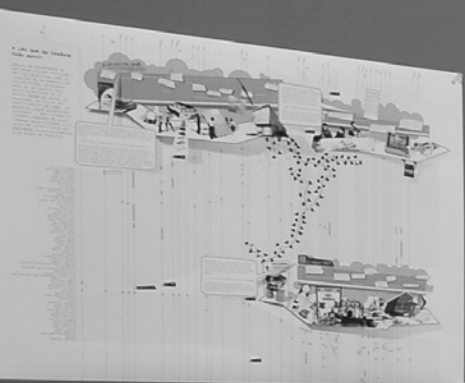
Collados, A. y Rodrigo, J. (eds.) (2015)
*Transductores 3. Prácticas artísticas
en contexto. Itinerarios, útiles y
estrategias*. Granada: Centro José
Guerrero

Transductores es una plataforma interdisciplinar que realiza proyectos de investigación y mediación con tres ejes principales de interés: las pedagogías colectivas, las prácticas artísticas colaborativas y los modos de intervención en la esfera pública.

Transductores inició su andadura en el año 2007 impulsado por el Centro José Guerrero de Granada mediante la realización de seminarios, talleres de formación, una exposición, un archivo relacional y la edición posterior de tres libros. Desde entonces ha desarrollado procesos de trabajo con grupos, entidades y redes diversas con los que se han diseñado y organizado proyectos pedagógicos, exposiciones, publicaciones e investigaciones en diferente escala.

TRANSDUCTORES está dirigido por Antonio Collados y Javier Rodrigo

www.centroguerrero.org
www.transductores.net





Aulabierta

Sección dedicada a Aulabierta dentro de la exposición de TRANSDUCTORES. Al fondo, Archivo Móvil Transductores. Centro José Guerrero. Granada. Diciembre 2009-Febrero 2010. Foto: Javier Algarra

Itinerario de lectura A

9 Presentación

11 Fermín Soria. Entrevista a Yolanda Romero Gómez

Introducción

21 Antonio Collados y Javier Rodrigo. Entretejiendo aprendizajes entre el arte, los contextos y las pedagogías colectivas

Artículos

1. Sobre la aproximación al campo y la posición del sujeto investigador

29 Alfonso del Río Almagro. Posturas en la antesala de la investigación y creación artística

39 Aida Sánchez de Serdio. Prácticas artísticas colaborativas: comprender, negociar, reconocer, retornar

45 GEA La Corrala. La potencialidad transformadora de la investigación autónoma

53 Eduardo Serrano. Algunas ideas sobre los contextos de la práctica artística

63 Marta Ricart. Estrategias y reflexiones para el trabajo en contexto

73 Santiago Eraso. Ecosistema o industria cultural

81 Daniel García Andújar. La práctica artística y su entorno

2. Sobre útiles y metodologías de investigación y producción colaborativa

89 Javier Rodrigo. Mapeando que es gerundio: Cómo trabajar en contextos a partir de sociogramas y empezar a generar investigaciones colectivas

99 Iconoclasistas. Algunas consideraciones acerca de la práctica del mapeo colectivo

107 Pedro Ortuño. Narrativas urbanas y contextos colaborativos

117 Txelu Balboa. Dinámicas de trabajo en grupos en contextos específicos

3. Sobre procesos y estrategias para la producción artística en contexto

129 Susana Velasco. Diez claves para apuntar al mundo

147 Carme Nogueira. En contexto. Cuatro pasos de aproximación

159 Rogelio López Cuenca y Elo Vega. La carta robada

167 Domingo Campillo García. ¿Cómo saber cómo hacer? Tentativas desde el registro fotográfico del andar

175 Santiago Barber. Políticas y poéticas del flamenco: una aproximación a sus prácticas contextuales

4. Sobre el trabajo de mediación, difusión y comunicación

199 LaFundició. Comunicación. Conversación. Diseminación

211 Oriol Pontdevila. Comisariar arte colaborativo, ¿colaborativamente?

223 Olga Fernández López, Zoe Mediero y Azucena Klett. En medio de las cosas. Investigación indisciplinar, entre el espacio artístico, la academia y la ciudad

235 Alejandro Cevallos. Sala Local. Procesos comunitarios en salas expositivas de arte contemporáneo de Quito

247 Natxo Rodríguez. Arte en la Universidad: ¡Dar, copiar y difundir!

5. Sobre las prácticas de evaluación de proyectos. Tiempos y modos

255 Cristian Añó. Recuperando el norte: Un GPS colaborativo y multiposicional

ANEXO

269 Rachel Fendler, Javier Rodrigo y Sinapsis (Cristian Añó y Lidia Dalmau). Caja de herramientas para proyectos colaborativos

287 Nota curricular de los autores

Itinerario de lectura B

9 Presentación

- 11 Fermín Soria. Entrevista a Yolanda Romero Gómez

Introducción

- 21 Antonio Collados y Javier Rodrigo. Entretejiendo aprendizajes entre el arte, los contextos y las pedagogías colectivas

Artículos

A. Sobre investigaciones artísticas e instituciones culturales

- 129 Susana Velasco. Diez enclaves para apuntar al mundo
81 Daniel García Andújar. La práctica artística y su entorno
247 Natxo Rodríguez. Arte en la Universidad: ¡Dar, copiar y difundir!
29 Alfonso del Río Almagro. Posturas en la antesala de la investigación y creación artística
73 Santiago Eraso. Ecosistema o industria cultural
223 Olga Fernández López, Zoe Mediero y Azucena Klett. En medio de las cosas. Investigación indisciplinar, entre el espacio artístico, la academia y la ciudad
167 Domingo Campillo García. ¿Cómo saber cómo hacer? Tentativas desde el registro fotográfico del andar
147 Carme Nogueira. En contexto. Cuatro pasos de aproximación
175 Santiago Barber. Políticas y poéticas del flamenco: una aproximación a sus prácticas contextuales

B. Sobre investigaciones sociales, contextos, metodologías y colectividades

- 45 GEA La Corrala. La potencialidad transformadora de la investigación autónoma
117 Txelu Balboa. Dinámicas de trabajo en grupos en contextos específicos
53 Eduardo Serrano. Algunas ideas sobre los contextos de la práctica artística
63 Marta Ricart. Estrategias y reflexiones para el trabajo en contexto
159 Rogelio López Cuenca y Elo Vega. La carta robada
89 Javier Rodrigo. Mapeando que es gerundio: Cómo trabajar en contextos a partir de sociogramas y empezar a generar investigaciones colectivas
99 Iconoclasistas. Algunas consideraciones acerca de la práctica del mapeo colectivo

C. Sobre prácticas colaborativas y mediaciones

- 39 Aida Sánchez de Serdio. Prácticas artísticas colaborativas: comprender, negociar, reconocer, retornar
107 Pedro Ortuño. Narrativas urbanas y contextos colaborativos
255 Cristian Año. Recuperando el norte: Un GPS colaborativo y multiposicional
199 LaFundició. Comunicación. Conversación. Disseminación
211 Oriol Fontdevila. Comisarar arte colaborativo, ¿colaborativamente?
235 Alejandro Cevallos. Sala Local. Procesos comunitarios en salas expositivas de arte contemporáneo de Quito

ANEXO

- 269 Rachel Fendler, Javier Rodrigo y Sinapsis (Cristian Año y Lidia Dalmau). Caja de herramientas para proyectos colaborativos

- 287 **Nota curricular de los autores**
-

Presentación

El ámbito educativo es quizá en el que mejor se visibiliza la responsabilidad social de un servicio público como el que la Diputación de Granada entiende que es, y debe ser, el Centro José Guerrero. Así se concibió en su proyecto museológico, y a esa evidencia, que fue ganando importancia con el paso de los años, se destinaron una buena parte de sus esfuerzos, a la educación en sentido amplio. Por ello se embarcó hace más de cinco años en un programa de investigación que fue creciendo: *Transductores*. Se trataba de dar un paso más allá de lo que era habitual, y desplazar por una vez el foco de atención hacia el funcionamiento y los procesos pedagógicos, normalmente atendidos solo en función de las exposiciones; con *Transductores*, era la exposición la que venía después. De este modo, el factor educativo del museo desbordaba su papel como recurso para complementar las enseñanzas regladas, no se conformaba con las visitas comentadas, sino que se erigió en objeto de estudio y motor para un ambicioso proyecto que, además de desembocar en una exposición, dio lugar a un archivo relacional, seminarios, talleres y publicaciones. Una labor que fue reconocida por la comunidad educativa y por la artística, y que incluso recibió un prestigioso galardón internacional: Ibermuseos. El proyecto continúa y este es el tercer libro que ha generado.

Los especialistas hablan de arte de contexto. Se trataría, ahora, de corregir los efectos perversos del circuito trazado por la modernidad, los que lo reducen a un dispositivo de poder. Para los críticos de este abuso, el arte sería resultante no tanto del oficio cuanto de la resolución de quien tiene la competencia para decidirlo, el artista, a su vez ratificado por los museos y los distintos agentes: críticos, galeristas, coleccionistas, etc. La salida de este circuito pasa por atender a las prácticas artísticas socialmente articuladas: en la calle, en las asociaciones, en las comunidades. Todo eso es lo que se presenta en estas páginas, por medio de un abundante material firmado por un amplio elenco de colaboradores.

El Centro José Guerrero, que desde el principio impulsa, fomenta y hace realidad las actividades concebidas en el marco de *Transductores*, sigue creyendo en el proyecto y apoyando a sus directores, a los que agradecemos la confianza en nuestra institución.

José Torrente García
Diputado de Cultura

Fermín Soria

En los últimos años, y a nivel internacional, ante las sucesivas políticas y reformas educativas de corte neoliberal que dibujan un panorama en el que la educación es concebida como un elemento instrumental sometido a las fluctuantes leyes del mercado, han ido emergiendo diversas plataformas de debate sobre formas alternativas de educación y producción de conocimientos críticos. Estas discusiones también han llegado al contexto español, coincidiendo con la aparición de diversas prácticas, generación de proyectos y la emergencia de algunos foros de debate entre profesionales de la educación y la investigación vinculados al campo de los museos y centros de arte. Todo esto ha contribuido a la configuración de un escenario complejo cruzado por múltiples discursos en acción, en ocasiones cargado de controversias.

Con el fin de comprender un poco mejor las relaciones que se están dando en el campo de las políticas culturales y la educación de estas instituciones, me propongo indagar en aquellos elementos que han motivado la emergencia de este interés por formas de educación alternativas desde la esfera artística, así como ver de qué modo este hecho se relaciona con los lugares y las personas que acogen estos debates. Esta entrevista tiene la finalidad de recabar información relevante para el estudio de uno de los casos, el del Centro José Guerrero de Granada, y la opinión de su directora en los últimos quince años, Yolanda Romero.

Sobre los orígenes y la misión del Centro

FS: Quisiera comenzar preguntándole acerca de los inicios del Centro José Guerrero, inaugurado en junio de 2000 en un contexto marcado por la aparición de numerosos espacios dedicados a la cultura contemporánea en España. ¿Qué motivó la gestación de este centro en Granada?

YR: Los centros de arte que se crearon a partir del año 2000 lo hicieron como fruto de un proceso de descentralización cultural en ciudades periféricas, de tamaño medio, impulsados fundamentalmente por las administraciones locales. Este es desde luego el caso del Centro José Guerrero, gestado en la Diputación de Granada, en una ciudad con una importante tradición cultural pero que no contaba con instituciones de carácter estable, públicas o privadas, que prestasen atención permanente a la creación contemporánea.

¹ Esta entrevista se realiza en el marco de la tesis doctoral “El giro educativo y su relación con las políticas educativas de los museos y centros de arte en el contexto español” que Fermín Soria está llevando a cabo en la actualidad. Fermín Soria es educador e investigador. Licenciado en Historia del Arte por la Universidad del País Vasco y Máster en Estética y Teoría del Arte Contemporáneo por la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha desarrollado proyectos educativos desde una perspectiva crítica para museos como la Fundación-museo Jorge Oteiza y colaborado con diversos proyectos de investigación.

El Centro Guerrero se planteó desde sus orígenes como un espacio público que fuese capaz de articular y canalizar la cultura artística contemporánea en la ciudad, a partir de una colección como la de José Guerrero, uno de los artistas más significativos e influyentes del panorama artístico español. Esto no quiere decir que surgiese de la nada; creo que fue una consecuencia de otras iniciativas culturales desarrolladas en la ciudad durante los ochenta y noventa, años en los que había grupos muy activos en muy diversos campos pero en los que faltaba un espacio público estable que ayudase a fortalecer todo este tejido artístico y que procurase establecer un equilibrio en el binomio local/internacional.

FS: Antes de acceder a la dirección del José Guerrero usted había dirigido la sala de exposiciones del Palacio de los Condes de Gabia, así como la colección de arte contemporáneo de la Diputación de Granada, ¿Qué misión se le encomendó como responsable de esta institución?

YR: El Palacio de los Condes de Gabia podría considerarse el laboratorio del que surgiría años más tarde el Centro Guerrero. Se iniciaron dos líneas de trabajo bien definidas: la primera consistió en dotar a Granada de una infraestructura cultural permanente y rigurosa en relación con las prácticas artísticas actuales. Se pusieron en marcha dos espacios expositivos complementarios: la sala A, en la que organizamos una programación que permitió ver importantes exposiciones como las dedicadas a algunos artistas históricos que apenas se habían visto en la ciudad: Josep Renau, Roberto Matta, Jesús Soto, Carlos Cruz-Díez, Joseph Beyus, Susana Solano, Pablo Palazuelo, Soledad Sevilla, Helen Lewitt, Lewis Hine, François Morellet, el Equipo Crónica, Eva Lootz, etc., junto a la de otros artistas más jóvenes como Rogelio López Cuenca, Pedro G. Romero, Ángeles Agrela, Simon Zbell o Valeriano López. La gran mayoría eran proyectos específicos en los que se invertía una parte importante en producción, y sin duda fue un espacio fundamental para la formación de muchos estudiantes de aquellos años. Junto a la sala A se puso en marcha una sala más experimental, destinada a artistas que apenas habían acabado sus estudios, la gran mayoría procedentes de la Facultad de Bellas Artes de Granada, que pretendía impulsar y dar salida a los artistas emergentes. La segunda línea a la que me refería fue la puesta en marcha de la Colección de Arte Contemporáneo de la Diputación, que tenía, entre otros objetivos, acrecentar el patrimonio artístico de la institución con vistas a crear un futuro museo de arte contemporáneo, del que carecía la ciudad. Creo que el proyecto del Palacio de los Condes de Gabia consiguió poner a Granada de forma estable entre los lugares de referencia en nuestro país, y consolidó una infraestructura básica en nuestro contexto, huyendo de las políticas espectaculares del momento, todo ello con pocos medios.

FS: En la página web del Centro se recoge que a pesar de la destacada trayectoria de José Guerrero, “el museo consagrado a su memoria parte de la convicción de que no debe convertirse en un lugar de culto [...] Por ello, ha diversificado sus intereses y quiere articularse como un espacio público al servicio de la sociedad que lo acoge, como un lugar donde sea posible la confrontación y la conciliación de los valores e ideas que confluyen en la cultura contemporánea”. En este sentido, ¿cuáles cree que han sido hasta ahora sus principales retos al frente del Centro?

YR: Es cierto que a pesar de la destacada trayectoria de José Guerrero, y de que dicha trayectoria de por sí ya podría justificar un museo monográfico, la creación del Centro se apoyaba también en otros valores, y especialmente en la capacidad que una institución de estas características puede tener como generador cultural y educativo de nuestra sociedad. Podría decirse que en estos años mi principal labor ha sido ayudar a consolidar el Centro y su colección, en ciertos momentos de fuerte crisis política y económica, colaborar en el desarrollo de un tejido artístico y social a su alrededor que lo hiciera fuerte y trabajar en la creación de públicos específicos. Desde los inicios tuvimos claro que no queríamos trabajar con audiencias homogéneas, sino que era necesario desarrollar, en el sentido del que habla Michael Werner, públicos agentes, que examinen, pregunten, opinen o juzguen el museo, su actividad, y que terminen vinculándose de forma sólida con la institución. En ese sentido, para nosotros es un dato muy clarificador que más del cincuenta por ciento del público que visita el museo sea local. Esto nos permite hacer una lectura en términos de asentamiento en nuestro contexto inmediato altamente positiva.

Sobre la relación entre el Centro José Guerrero y Aulabierta

FS: Quisiera que abordásemos a continuación aquello que atañe al proyecto de *Transductores* remontándome a sus orígenes, la relación que establece el Centro con Aulabierta. Fue en el año 2008 cuando Aulabierta desarrolló un taller de televisión experimental en el barrio de la Chana. Este taller estaba enmarcado dentro de la exposición del Centro José Guerrero *Muntadas. La construcción del miedo y la pérdida de lo público*. ¿Cómo conoce usted Aulabierta y qué motivó esta colaboración?

YR: Creo que los primeros contactos con algunos de los integrantes de Aulabierta fueron en torno al año 2006, coincidiendo con un proyecto clave como fue (y aún sigue siendo) *Desacuerdos*, que involucró muchas redes de trabajo e instituciones diversas como el Macba, Arteleku, UNIA *arteypensamiento* y el propio Centro. Más tarde, cuando abordamos la exposición de Muntadas que mencionas, uno de nuestros objetivos fue desarrollar vínculos con la comunidad, ampliar el espacio del museo a aquellos lugares a los que habitualmente no podíamos llegar, entendiendo la exposición, más que como un elemento de consumo cultural, como un dispositivo que podía y debía activarse en el contexto local, y trabajar con redes culturales locales, como era Aulabierta. A esta doble idea respondía nuestro interés por impulsar, junto a esta asociación estudiantil independiente, ese taller de televisión digital en el barrio de la Chana. En este taller el Centro trabajaba gracias a otros mediadores (Aulabierta) con un público que raramente iría al museo (jubilados, amas de casa, parados, inmigrantes, jóvenes) en un proceso de enraizamiento más profundo en el espacio público, por una parte, pero por otra en un proceso de invisibilización de la institución artística. El proyecto Laboratorio de Micro TV-ZonaChana era una manera de llevar a la práctica el uso que el propio Muntadas imaginó para la televisión como instrumento de comunicación social y de intervención en la realidad más inmediata, en este caso en un barrio periférico de la ciudad, utilizando las nuevas tecnologías y la filosofía del *software* libre, algo en lo que el Centro llevaba tiempo trabajando.

FS: Aulabierta también trabajó con el Centro José Guerrero en el desarrollo del seminario Archivogranada.net, al hilo de la exposición *Martha Rosler. La casa, la calle, la cocina*. ¿En qué consistió esta colaboración?

YR: La idea originadora del proyecto de exposición de Martha Rosler se estructuró a partir de un texto escrito por la artista estadounidense en 1977, *Lo privado y lo público. Arte feminista en California*, en el que Rosler ponía de relieve la interdependencia y complejidad existente entre la esfera pública y el ámbito de lo privado. Esta idea recorría todo el proyecto expositivo presentado en Granada, que se articuló en torno a tres conceptos clave de significativas consecuencias sociales: la casa, la calle y la cocina. Fue en el lugar dedicado a la calle, que giraba en torno al análisis del espacio público entendido como aquel en el que coexisten y convergen realidades humanas y sociales diferentes, donde se reservó una zona en la que se desplegó un dispositivo de documentación sobre la investigación que, coordinada por el colectivo FAAQ, muy vinculado a Aulabierta, trataba de repensar los imaginarios de la ciudad, creando un archivo con el objetivo de elaborar de forma local los conceptos de espacio público, imaginario, ciudad y memoria, que en cierta manera estaban presentes en la exposición de la artista americana. La intención última de esta iniciativa era extender las temáticas expuestas en el museo en contextos diversos de la ciudad, acompañadas con acciones colaborativas y educativas innovadoras.

FS: ¿Cómo entiende la colaboración de Aulabierta con el Centro José Guerrero? ¿Se enmarca en la generación de producción cultural o mediación?

YR: Tanto Zona-Chana como Archivogranada.net no trataban de justificar el trabajo de los artistas o las exposiciones que se organizaban en el Centro, sino que intentaban producir nuevas mediaciones y producciones culturales afines, paralelas, pero también diferenciadas con el conocimiento cultural de las exposiciones. La institución museística funcionaba como mediadora, como catalizadora, ponía a disposición de estos agentes instrumentos necesarios para que desarrollasen su trabajo al margen de ella, de la manera más autónoma posible. De hecho, nuestro interés último era que la institución llegara a desaparecer en el proceso de desarrollo de los proyectos y los mediadores acabaran trabajando autónomamente con públicos, con colectivos que tal vez no acudirían al museo.

Sobre el desarrollo del proyecto *Transductores*

FS: ¿Cómo y cuándo surge la propuesta de desarrollo de un proyecto multidimensional (seminarios y talleres de formación, la construcción y exposición de un archivo relacional, el trabajo con agentes locales y la edición de diversas publicaciones) como *Transductores*?

YR: Nosotros queríamos ir más allá en las relaciones del Centro con el contexto local porque entendemos que el museo, como servicio público necesario que es, debe desarrollar vínculos con la comunidad. Veníamos trabajando en cuestiones diversas como las planteadas en las jornadas *Las políticas de la comunicación. Acción y participación en la esfera pública a través del espacio digital* en 2006, *Desacuerdos*, las exposiciones de Antoni

Muntadas o Martha Rosler, propuestas todas ellas que apostaban por profundizar en los usos políticos de lo público. Javier Rodrigo y Antonio Collados, coordinadores de *Transductores*, ya estaban trabajando en ese campo, así que hubo una confluencia inevitable. Si no recuerdo mal fue a final de 2008 cuando nos pusimos en contacto con Aulabierta para poner en marcha el programa. Inicialmente no era un proyecto de tanto calado, pero vimos que era importante redimensionarlo, algo que conseguimos implicando a otros organismos como el Ministerio de Cultura o el proyecto *arteypensamiento* de la Universidad Internacional de Andalucía.

FS: El desarrollo de un proyecto como este en el Centro José Guerrero ¿tuvo que ver con el impulso que, a nivel internacional y en diversas instituciones culturales estaban tomando los debates en torno al vínculo entre lo artístico y lo educativo?

YR: Lo cierto es que el Centro José Guerrero venía trabajando desde casi sus inicios en nuevas formas de entender el museo y sus funciones basadas en la red, en la autoría compartida, en el desarrollo de vínculos con la comunidad, con la intención de modificar nuestro trabajo y nuestra manera de relacionarnos con los artistas, con los productores culturales y con los contextos locales. Era esa idea de entender la institución como un lugar para la participación, el pensamiento, la acción pública y la interrelación entre todos los actores que la integran lo que podría explicar mejor la sensibilidad y el interés por desarrollar un proyecto como *Transductores*. A esto cabría añadir nuestra participación en la puesta en marcha de *arteypensamiento* de la Universidad Internacional de Andalucía desde el año 2000 o, unos años mas tarde, *Desacuerdos*, proyectos afines que facilitarían el camino a *Transductores*.

FS: Tengo entendido que fue usted quien les sugirió la búsqueda de un nombre que enmarcase esas “pedagogías colectivas y políticas espaciales”.

YR: Sí, les comenté que el título inicial que proponían para el proyecto era demasiado largo y que había que buscar algo más contundente y que condensara toda su potencia en una palabra. Su hallazgo del término *transductores* me pareció estupendo y además su significado es perfectamente aplicable a lo que entiendo debe ser el papel transformador del museo. Mi texto de presentación de *Transductores 1* se tituló “El museo transductor” en referencia a la capacidad que la institución artística debe tener para facilitar cambios complejos y proporcionar herramientas que puedan contribuir a esas transformaciones.

FS: La dimensión pedagógica del proyecto es evidente, aparece incluso en el subtítulo. También la tenía Aulabierta. ¿Por qué incorporar a las actividades del José Guerrero proyectos que trabajan con esta cuestión?

YR: Como te decía, creo profundamente en la capacidad transformadora del museo, y es especialmente a través de sus herramientas educativas, aunque no exclusivamente, como esta transformación puede operarse en procesos de largo recorrido. Los museos y centros de arte son, entre otras cosas, aulas de aprendizaje, espacios complementarios de conocimiento no formal, pero pueden ir aún más lejos si utilizan herramientas proce-

dentes del ámbito creativo para transformar el espacio público y social en el que vivimos. Pero creo importante subrayar que la dimensión pedagógica está implícita en el resto de actividades del Centro: las exposiciones, el Blog del Guerrero, que fue pionero en su momento al incorporar un espacio de debate público en las webs de los museos desde el año 2004, las publicaciones y, en general, las actividades.

Sobre el papel de la educación en el Centro

FS: En el texto introductorio de la primera publicación de *Transductores*, usted señala que desde el Centro José Guerrero se ha querido que la educación fuese una prioridad entre sus actividades. ¿Cuál es la misión del educador del Centro? ¿Qué tareas desempeña?

YR: Su misión está en relación con la pregunta de cómo concebimos la tarea educativa desde el museo: la entendemos 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, y que respete los “saberes del educando”, tal y como proponía Paulo Freire o, de otra manera, René Scherer. A eso habría que añadir que la pedagogía no debe anular la necesaria confrontación entre la obra de arte y el espectador, no debe anular el poder 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. A partir de esto, las tareas son múltiples y complejas, como puede imaginar.

FS: ¿Participa el educador, de algún modo, en la reflexión y elaboración de los programas y líneas discursivas y prácticas del Centro?

YR: En centros pequeños como el nuestro el trabajo en equipo es básico. En realidad, todos los componentes del equipo técnico del Centro participan en la elaboración del programa general y especialmente en las áreas de su responsabilidad: Paco Baena en el programa expositivo, Pablo Ruiz en los programas públicos y Raquel López en redes y comunicación, aunque la programación, en buena medida, viene también establecida en la misión del Centro. A esto añadiría que en realidad la gran mayoría de las actividades de un centro de arte son tarea de todo el equipo y deben tener un sentido y coherencia que ha de buscarse entre todos.

FS: ¿Más allá de la relación de la institución con *Transductores*, el Centro José Guerrero ha mantenido esa idea de museo mediador, catalizador de energías en la generación o en colaboración con otros proyectos culturales?

YR: Sí, como te comentaba antes, hemos formado parte de diversas redes de trabajo, como el programa de *arteypensamiento* de UNIA o *Desacuerdos*. Con anterioridad, también pusimos en marcha una red de colaboración interinstitucional que bautizamos como REM (Red de Espacios Museísticos), que ensayó formulas de coparticipación en diversos ámbitos: colecciones, exposiciones, programas educativos, publicaciones, etc. Esta red, integrada por el MARCO de Vigo y ARTIUM de Vitoria, fue pionera en su momento y

además está en el origen de la Asociación de Directores de Museos de España (ADACE), desde la que se han impulsado debates, seminarios y documentos (como el Código de Buenas Prácticas) esenciales para generar cambios en el sector del arte contemporáneo en nuestro país. Por otra parte, seguimos trabajando en el ámbito universitario local promoviendo talleres y encuentros con artistas. Quizás entre los más recientes destacaría el taller de traducción colectiva que realizamos de forma paralela a la exposición *Continuarracion* de Dora García, o más recientemente *Mármoles con caracteres extraños*, un taller con Rogelio López Cuenca y Elo Vega que hemos impulsado en colaboración con TRN-Ciengramos y que pronto concluirá con la elaboración de una guía “monumental” de Granada. Mas recientemente, incluso, hemos puesto en marcha el proyecto *Kiosco*, una nueva iniciativa que desborda el espacio del Centro Guerrero y busca nuevos espacios de actuación, y más concretamente trata de incentivar las relaciones entre arte y esfera pública a través de la exploración de la calle o la plaza como lugares públicos, espacios disponibles y comunes abiertos a la participación ciudadana.

FS: *Transductores*, al sobrepasar diversos límites de la institución, ¿ha posibilitado la transformación de algunas de las políticas culturales o educativas desarrolladas en dicho Centro?

YR: Me gustaría pensar que los diversos proyectos en los que nos hemos involucrado en estos años han contribuido a transformar nuestros modos de entender la función de museo y, desde luego, *Transductores* está entre ellos. Los límites de la institución se han venido sobrepasando desde un principio, a partir de proyectos como los de Isidoro Valcárcel Medina, Bernard Rudofsky, Martha Rosler, Muntadas, etc., o más recientemente con Rogelio López Cuenca o Dora García. Creo que todos los proyectos en los que nos involucramos ayudan a configurar y dibujar lo que es el Centro Guerrero. El museo es una figura cambiante, en constante transformación y muy sensible a todo lo que pasa a su alrededor, o al menos eso pretendemos. Proyectos como *Transductores* se inscriben en una línea de trabajo que ha tenido también otros desarrollos anteriores y posteriores. Por ejemplo, cuando en 2006 pusimos en marcha la iniciativa de declaración como Bien de Interés Cultural de La Casa de Bernard Rudofsky en Frigiliana a través de nuestro blog, ya estábamos desbordando la institución y estábamos generando un espacio de debate y de acción ciudadana a propósito del patrimonio cultural, involucrando a muy diversos agentes (arquitectos, artistas, historiadores).

Sobre la continuidad del proyecto

FS: ¿Cómo valora las experiencias multiplicadoras del proyecto *Transductores*?

YR: Creo que las experiencias multiplicadoras que se desarrollaron en la provincia de Granada durante 2009 (en concreto en los municipios de Jun, Peligros y Motril) fueron un campo de aprendizaje interesantísimo para educadores, alumnos y otros profesionales, unas experiencias que permitían poner en práctica muchos de los desarrollos teóricos de *Transductores*. Posteriormente, los despliegues del proyecto en el resto de la geografía española y también en el ámbito latinoamericano han puesto de manifiesto su capacidad

de influencia. Es especialmente en Latinoamérica donde se detecta una mayor sintonía con otros mediadores. De hecho, hace un par de años el proyecto fue premiado por el programa de ámbito iberoamericano Ibermuseos en la categoría de Educación. *Transductores* ha tenido y tendrá un gran efecto multiplicador gracias sobre todo a la gran implicación de sus dos impulsores, Javier Rodrigo y Antonio Collados, todo eso es mérito suyo.

FS: Tras el desarrollo de las líneas de investigación y activación de iniciativas colectivas locales y el trabajo que dio lugar a la segunda publicación, ¿cuál es la relación que en la actualidad mantiene *Transductores* con el Centro José Guerrero de Granada? ¿Cómo ve el futuro de este proyecto y su continuidad?

YR: Pienso que es bueno que una vez que los proyectos nacen y se fortalecen, continúen una vida propia y generen nuevas complicidades. Pero, sin duda, su relación con el Centro es y seguirá siendo importante. De hecho, ya es una realidad este tercer volumen de *Transductores*, y también nos gustaría poner en marcha nuevas iniciativas en los próximos años, una vez salvados los escollos de la crisis y garantizado el funcionamiento estructural del Centro.



Aulabierta. Comunidad de estudiantes reunida para celebrar la finalización de los talleres de mobiliario incluidos en el proyecto de innovación docente Aulagarden. Facultad de Bellas Artes de Granada. Marzo 2009

Entretejiendo aprendizajes entre el arte, los contextos y las pedagogías colectivas

Antonio Collados y Javier Rodrigo

Este es el tercer libro que el Centro José Guerrero ha publicado dentro del marco de *Transductores*. En el primero, *Transductores. Pedagogías colectivas y políticas espaciales* (2009), se abordaron los marcos teóricos que impulsaban el proyecto y presentar los primeros casos de estudio internacionales incluidos en el archivo abierto que desde el inicio nos propusimos construir. Posteriormente se editó *Transductores. Pedagogías en red y políticas instituyentes* (2012), un trabajo en el que se mantenían las líneas de estudio de las pedagogías colectivas ya tratadas en el primero, enfocado en esta ocasión en el contexto estatal. Como en aquel, en esta publicación se recogían de forma pormenorizada una selección de iniciativas en las que se conjugaban de manera flexible la práctica artística, la intervención política y la educación a partir de tipologías de trabajo y contextos de actuación muy diversos. Ambos libros se acompañaban de ensayos en los que se reflexionaba desde distintas perspectivas sobre el trabajo pedagógico, la práctica artística colaborativa y la dimensión política que adquieren ambos campos cuando intervienen en la esfera pública e institucional.

Este nuevo proyecto editorial se desvía de los anteriores, basados fundamentalmente en el análisis de casos de estudio, para presentar distintos itinerarios y estrategias que puedan ser útiles a la hora de desarrollar proyectos artísticos y prácticas culturales en contextos o sobre problemáticas específicas. Este nuevo proyecto surge de las demandas y necesidades detectadas en talleres y otros procesos pedagógicos, así como de la vinculación que tenemos con la docencia universitaria y la formación de profesionales (ya sea en actividades puntuales o periódicas como los seminarios y talleres que hemos ido desarrollando, ya sea como parte de la plantilla de profesorado de la Facultad de Bellas Artes de Granada). Aunque el interés y alcance de los textos que se incluyen en esta publicación es bastante amplio, el origen de este proyecto editorial se sitúa en nuestra intención de elaborar una obra que pueda manejarse en el contexto de la enseñanza del arte en la universidad. No obstante, debido a la naturaleza de los textos, también concebimos esta publicación como un útil para profesionales diversos implicados en prácticas culturales, en trabajo en contextos o de mediación cultural.

Por tanto, esta nueva publicación supone un salto en un doble sentido. Un salto adelante, ya que nos permite abordar algunas condiciones materiales del trabajo colaborativo y contextual desde las prácticas artísticas que hasta ahora no habíamos elaborado textualmente; y un salto atrás, pues nos sitúa en el origen de *Transductores* como una plataforma vinculada a una experiencia de trabajo crítico desde la práctica artística colaborativa en la Universidad de Granada.

Transductores surgió dentro de la batería de acciones y programas diseñados bajo el paraguas de Aulabierta gracias a la colaboración e impulso del Centro José Guerrero. Aulabierta fue una experiencia de diseño y construcción de una comunidad de aprendizaje, autogestionada, dentro de la Universidad de Granada, por sus propios estudiantes. Aulabierta fue un espacio conceptualmente híbrido en el que estudiantes de diversas disciplinas codiseñaron, con la ayuda de un buen número de colaboradores, un espacio “entremedias o transfronterizo.” Un lugar conectivo que trataría de seguir las políticas de otros proyectos críticos que tienen como objetivo transformar y contaminar las categorías estancas instauradas desde la modernidad en las instituciones del saber (la universidad y las instituciones artísticas serían los ámbitos a los cuales el discurso crítico de Aulabierta pudo más claramente apuntar), y con ello, sin llegar a negarlas, crear formas disidentes de trabajar desde dentro y/o instituir otros lugares relacionales donde avanzar en la producción colectiva de conocimiento, retomando el carácter político de este como dimensión que es y ha sido colectivamente construida.

Aulabierta emergió dentro del sistema universitario como un espacio en el que cruzar los aprendizajes acumulados de las prácticas colaborativas, contextuales y críticas herederas de las pedagogías emancipadoras. Aulabierta hizo de la universidad –y sus estructuras– su contexto de trabajo e intervención. Aunque surgió con vocación de instituirse en un espacio autónomo, no renunció a trabajar dentro de ella, ni trató de mantenerse al margen del conjunto de normas y convenciones que guían la vida universitaria. Trató, sin embargo, de hacer de ello su razón de trabajo: cómo revertir la normatividad académica, en demasiadas ocasiones rígida e inadecuada al deseo del estudiante, subvirtiendo sus códigos y estructuras funcionales. En este sentido, Aulabierta utilizó los sistemas académicos, los analizó y los deconstruyó para reapropiarse de ellos y traducirlos en engranajes que hicieran posible la continua circulación de los saberes colectivos que ella misma aspiraba a producir o promocionar.

El proyecto vivió sus momentos de máxima intensidad entre 2004 y 2010. En ese margen de tiempo se inició, en un intento de reflexionar y entender la dimensión propia de Aulabierta, una línea de trabajo sobre prácticas artísticas colaborativas y pedagogía cultural que posteriormente derivaría en el proyecto *Transductores*. Gracias al Centro José Guerrero –que impulsó y produjo los dispositivos necesarios para iniciar este proyecto cultural y pedagógico, al que seguidamente se unieron otros actores como UNIA *arteypendamiento*–, pudimos trabajar en el análisis de un conjunto de casos internacionales y estatales que trabajaran sobre los mismos ejes de Aulabierta: la educación, la práctica colaborativa, la crítica institucional y el trabajo sobre condiciones o problemáticas contextuales específicas. Pero este estudio no se limitaría al acopio y análisis de fuentes o materiales para presentar casos considerados ejemplares o paradigmáticos de buenas prácticas, sino que se interesaba por la discusión de los modos de hacer y las políticas relacionales de estas prácticas y por la realización de un estudio controversial y complejo de las situaciones, producciones y hallazgos que presentaban. Este trabajo lo intentamos desarrollar de forma colaborativa y no como una investigación al uso dentro del marco académico. Procuramos generar plataformas y actividades donde el archivo de casos que íbamos generando pudiera estudiarse y producirse colectivamente. “Convertir cada necesidad en un objetivo

en sí mismo” era uno de los lemas de Aulabierta, cada necesidad que sale al paso de un proyecto era una oportunidad para idear un espacio de aprendizaje, un lugar de encuentro, la multiplicación de una red de colaboración con otros agentes y entidades que nos conectarán con experiencias y saberes diversos.

Las primeras acciones de *Transductores* se pensaron articuladas como un proyecto pedagógico que se iba escalando a largo plazo con el objetivo de ampliar la red de vínculos y colaboraciones de Aulabierta. Estas conexiones ya estaban consolidadas mediante varias redes de trabajo dentro de la Universidad de Granada (entre estudiantes de Bellas Artes y Arquitectura sobre todo), con entidades culturales (con el Centro José Guerrero y UNIA arteypensamiento principalmente) y sociales (haciendo hincapié en el trabajo continuo de colaboración con entidades del barrio granadino de la Chana o la emergente red de Arquitecturas Colectivas). Partiendo de este entramado, y a través del programa pedagógico de *Transductores* en Granada, intentamos generar nuevos espacios de trabajo y encuentro entre estudiantes, agentes culturales y sociales, profesionales, etc. con los que poder poner en común intereses, herramientas y saberes, o compartir procesos ya activos y nuevas problemáticas contextuales que poder abordar.

Si en origen el contexto académico-universitario era principalmente el marco de interés e intervención sobre el que se dirigían las acciones de Aulabierta, el programa diseñado desde *Transductores* contribuyó a ampliar las esferas de acción y colaboración en lo local, y más allá de él. Con ello también se multiplicaban los aprendizajes y las experiencias. Las prácticas y redes internacionales, estatales y locales contactadas, muchas de ellas integradas a través de materiales y recursos producidos por ellas mismas o nosotros dentro del archivo abierto de *Transductores*, nos ofrecieron aprendizajes significativos y diversos sobre el trabajo sobre contextos y situaciones o problemáticas específicas¹. Modos de investigación participativa y reflexiva, modelos de organicidad monstruosa y en devenir instituyente, miradas y percepciones complejas sobre el territorio, recursos y herramientas para trabajar con otros, políticas de cuidados, medios y tácticas de intervención, estrategias y formatos de difusión, evaluación... y todo ello teniendo la práctica del arte como uno de los ejes transversales e incluso vertebradores. Una práctica del arte entendida ya desde una perspectiva política, o mejor aún, politizada, ya que expresa en sus mismos modos de hacer un compromiso con la realidad y su transformación.

Acogimos y aplicamos el término “transducción” en este mismo sentido. 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. Las enzimas del cuerpo son un ejemplo de ello. En la naturaleza siempre se dan 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. Si Aulabierta se definió en su momento como una “comunidad de aprendizaje”, también podemos decir que intentó desarrollar en

¹ Para este asunto recomendamos consultar el texto incluido en una anterior publicación de *Transductores* (2012), así como el blog de *Transductores* (<http://transductores.net>) donde se relatan estos despliegues desde el inicio del proyecto.

su actividad lo que –tomándolo prestado de Tomás R. Villasante (2006: 38)– podríamos denominar como “estilos transductivos.” Se trata de una determinación dentro de los procesos sociales de revertir situaciones dadas a través de saltos creativos, implicativos, es decir, que involucran a la comunidad o a las redes donde se da una situación problemática, generando vínculos y alianzas entre agentes diversos con el objetivo puesto en analizar, transformar o superar la realidad de partida.

Los estilos transductivos tienen un carácter contextual, pues se implican directamente en el entorno que intentan cambiar. Se trata de dispositivos de aprendizaje dialógicos y colectivos, que implican al grupo respetando sus diversas culturas, saberes e identidades, negociando y articulando las aportaciones de cada cual sin negar la diferencia. Estos dispositivos traducen, median y producen nuevas energías –son creativos y transformadores–, y a la vez son ecológicos, es decir, no intentan demarcar premeditadamente la orientación o valor de esa energía, sino que esperan que el cuerpo (conjunto social) donde se inscribe el proceso de transformación adapte y reinvierta sus capacidades e intereses en multiplicar esta energía.

Desde la perspectiva de los movimientos sociales, los estilos transductivos median y negocian los objetivos políticos de un movimiento, facilitando que emerjan energías diferentes en los diversos modos de actuación y objetivos que se van redescubriendo, de tal modo que provocan nuevos desbordes y evoluciones inesperadas. Los transductores trabajan con las sinergias de cada movimiento y situación social dada, abriendo nuevas posibilidades de cambio, más complejas e integrales, creando situaciones peculiares o actuando como disparadores.

Comenta Dmitry Vilensky, del colectivo ruso Chto Delat?, que hacer *films* [o arte] políticamente significa enseñarnos a nosotros mismos el mismísimo proceso de aprendizaje (Vilensky, 2007). En esta publicación hemos querido volver sobre las condiciones y modos de la investigación y producción de proyectos que trabajan desde una perspectiva colaborativa y en red interviniendo sobre situaciones o escenarios complejos que se dan en las esferas públicas. De nuevo, nuestra intención parte de querer mostrar las cualidades relacionales y estrategias que se dan al interior de este tipo de proyectos, resaltando aspectos que generalmente no aparecen relatados en catálogos o publicaciones que abordan estas cuestiones. Por ello, quisimos invitar a personas y colectivos diversos con los que hemos compartido espacios de trabajo y aprendizaje a abordar desde una perspectiva crítica su propio hacer y a reflexionar sobre algunas fases específicas de la producción de iniciativas y proyectos. Entendemos que atender a lo que habitualmente no es perceptible, a la “materia oscura”², esa fuerza invisible e indetectable que configura y estructura las relaciones y la gestión de muchos de los proyectos, procuraría –para nosotros y para el lector que se interesase por este trabajo editorial– un aprendizaje mucho más significativo.

² La imagen de la materia oscura es usada por Gregory Sholette (2011) en otros términos. En su caso, para mostrar el conjunto de productores culturales que, trabajando en campos de educación, diseño, proyectos colectivos, activismo, etcétera, se mantienen como invisibles en el sector profesional del arte, pero son fundamentales para el mantenimiento del sector elitista del arte. En nuestro caso, esta aproximación es más deudora de un modo de entender los modos de trabajo invisibles y los capitales relacionales de los proyectos.

En definitiva, un transductor es un dispositivo de aprendizaje. Si los agentes que participan de un proceso no aprenden en él es que solo están repitiendo fórmulas vacías de contenidos (Villasante, 2006: 37). En nuestras anteriores publicaciones hemos defendido la naturaleza de las mismas como dispositivos pedagógicos. Más que una guía o manual de buenas prácticas, pensamos los libros de *Transductores* como útiles de trabajo. Son dispositivos para reflexionar sobre las complejidades de la práctica artística y pedagógica, herramientas para activar otras transducciones, útiles que trazan itinerarios para experimentar en situaciones específicas. En este libro mantenemos esta apuesta, no tanto para ofrecer un recetario, sino para tratar de abrir métodos, ofrecer útiles y orientaciones. Un conjunto de itinerarios situados que nos sirvan para compartir las cajas de herramientas y la materia oscura de los saberes de las personas que participan en esta publicación. Estos saberes responden a un espectro muy heterogéneo de perfiles que contemplan desde grupos autónomos de investigación, docentes universitarios, artistas y productoras culturales, cooperativas y prácticas de mediación y pedagogías, pasando por iniciativas de movimientos sociales, investigadoras, instituciones culturales o comisarios. Un abanico que reconoce la diferencia y multiplicidad de saberes y personas que expanden, contaminan y reflexionan sobre las prácticas del arte, el trabajo colaborativo y los modos de investigación. Esta heterogeneidad de agentes responde a la misma dimensión tanto interdisciplinar como transdisciplinar de *Transductores*, y al tiempo da cuenta de la necesidad cada vez mas evidente de mezclar, hibridar y generar alianzas entre diversas disciplinas, modos de trabajo y metodologías dentro del campo de la práctica cultural.

De este modo, la naturaleza de las aportaciones se nutre de dos tipos de entradas complejas: algunas más centradas en prácticas y modos de trabajo, otras con un tono más ensayístico que experimentan con la reflexión y la teoría que naturalmente se corporeizan en prácticas concretas. Por otra parte, el conjunto de textos responde tanto a reflexiones y saberes propios del campo cultural, en un sentido expandido e interdisciplinar, como aportaciones y reflexiones más periféricas o distanciadas. La complejidad del trabajo en contexto y de las prácticas colaborativas ha compuesto un conjunto de textos muy diferentes entre sí desde diversas disciplinas, áreas o esferas de trabajo. Estas aportaciones funcionan más como un ensamblaje de saberes y montaje colectivo que como un manual o enciclopedia al uso, de modo que es competencia del usuario moverse, navegar, saltar y entretejer sus saberes a través de los textos.

El conjunto de textos reunidos sirve como ejemplo de las diversas posiciones que sus autores mantienen respecto al trabajo en contexto, pero nos sumamos a la conocida cita que Valcárcel Medina dictó en su participación en la exposición *Forma y medida en el arte español actual* (1977): “El arte es una acción personal, que puede valer como ejemplo, pero nunca tener un valor ejemplar”. Nos gustaría, como ya dijimos en la primera publicación de *Transductores*, que este libro propiciara un estilo transductivo en sus lectores, que propiciara aprendizajes, planteara reflexiones, generara nuevas redes y prácticas, cambios o saltos creativos en situaciones concretas... Aspiramos a que sea este un trabajo útil y fácilmente reappropriable y multiplicable por quien lo use. Esa es la intención que nos animó a hacerlo.

REFERENCIAS:

Collados, A. y Rodrigo, J. (2009). *Transductores: pedagogías colectivas y políticas espaciales*. Granada: Centro José Guerrero. Diputación de Granada.

Rodrigo, J. y Collados, A. (2012). Despliegues y multiplicaciones del proyecto. En *Transductores. Pedagogías en red y prácticas instituyentes*. Granada: Centro José Guerrero. Diputación de Granada.

Sholette, G. (2011). *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. Nueva York: Pluto Press.

Villasante, T. R. (2006). *Desbordes creativos: estilos y estrategias para la transformación social*. Madrid: Catarata.

Vilensky, D. (2007). ¿Qué significa hoy hacer films políticamente? *Transversal – eipcp*. <http://eipcp.net/transversal/0307/vilensky/es>.

Posturas en la antesala de la investigación y creación artística

Alfonso del Río Almagro

¿Sobre qué tema vamos a trabajar?

¿Por qué abordamos grandes temáticas, que nos pueden ser ajenas, y no nos preguntamos sobre los aspectos cotidianos que nos conforman, afectan y se relacionan con nuestros intereses creativos y personales?

¿A quién va dirigida nuestra propuesta?

El hecho de desarrollar una práctica artística en un contexto específico, lo que llamamos arte contextual¹, no debería de plantearnos, a priori, un enfoque metodológico distinto al que podríamos elaborar con cualquier otra práctica. Pero lo cierto es que choca frontalmente, cuestionando y poniendo en crisis otras metodologías heredadas de nuestra tradición museística que privilegian el discurso moderno de la autonomía del arte y que fundamentan la conceptualización y materialización de la obra de arte como obra cosificada. Bajo estos presupuestos, la obra de arte es entendida como objeto autónomo, descontextualizado y nómada, resultado de un proceso que persigue a toda costa materializar, lo más fielmente posible, la imagen que mentalmente habíamos construido, sin detenernos a valorar ningún otro aspecto que vaya surgiendo durante el proceso y generando una obra independiente de cualquier exigencia contextual. Esto implica una escasa o nula vinculación con el entorno del que debería surgir y en el que, finalmente, terminaremos depositándola (Rofes, 2003: 35-37), entendiendo dicho contexto como un lugar receptáculo, que concebimos como neutro y preparado para acoger cualquier tipo de obra, pero que terminará por asumirla o expulsarla.

No estamos acostumbrados/as a trabajar, como punto de partida, desde el análisis y profundización de los contextos, en los que hemos de atender, analizar y profundizar tanto sobre las distintas capas que lo componen y construyen, como sobre los distintos usos y usuarios que lo definen, y que no sólo han de ser tenidos en cuenta en cuanto que destinatarios, sino que hemos de integrarlos como parte imprescindible para su conceptualización y realización, prestando atención desde el comienzo a la incidencia en el entorno y en sus habitantes.

El camino que tomaría el desarrollo del arte público (Lippard, 2005: 51-72), después de habernos centrado durante bastante tiempo en una evolución más ensimismada e interna, implicaría reintroducir unos aspectos en otros momentos olvidados. Volver a trabajar en y desde lo público conlleva una toma de conciencia del otro, lo que en términos de arte se traduce en recuperar el papel del espectador. Es decir, no estamos familiarizados/as con tener que plantearnos desde el inicio las preguntas: ¿A quién va dirigida nuestra propuesta?, ¿quiénes son los/as usuarios/as que habitan el contexto del que partimos y en el que desarrollaremos nuestra intervención, y que deberían participar desde el comienzo en el proceso o, al menos, ser tenidos en cuenta como aquellos/as a los que destinamos la propuesta?

Por este motivo, el objetivo principal de este texto es indicar una serie de consideraciones para reflexionar antes de comenzar un proyecto en un contexto específico, una serie de aspectos que tiene que tener en cuenta nuestro alumnado, acostumbrado a un enfoque curricular que privilegia la cosificación por encima de la activación de relaciones,

¹ Ver al respecto: Blanco, P. (2005). Prácticas colaborativas en la España de los años noventa. En: Carrillo, J.; Estella Noriega, I. y García Maras, L. (eds.) *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Guipúzcoa: Arteleku.

Claramonte, J. (2010). *El Arte de Contexto*. San Sebastián: Nerea.

Collados, A. y Rodrigo, J. (2009). *Transductores: pedagogías colectivas y políticas espaciales*. Granada: Centro José Guerrero, Diputación de Granada.

la función descriptiva antes que su capacidad transformativa, la expresión individualista del autor/a más que las necesidades del espectador/a o el resultado sobre el proceso, para que, una vez pensados, puedan ser incorporados y convertidos en unas pautas y herramientas metodológicas tenidas en cuenta para el desarrollo de prácticas artísticas contextuales o de cualquier otro tipo.

Intentar esto implica detenernos a preguntarnos, como si de una propuesta de Kimsooja se tratase, desde el qué, cómo, para qué, para quién, etc. vamos a trabajar, es decir, ¿qué función cumple nuestra propuesta?, con la intención de que os situéis, que os posicionéis, que toméis postura sobre el aspecto del contexto que vais a trabajar, sabiendo de vuestra vinculación en el mismo.

Para ello quisiera plantear dos caminos paralelos, cuyo orden debería ser simultáneo, pero que esbozo por separado con la intención de que podamos comprenderlos en su irremediable interrelación y fusión, del mismo modo que se relacionan las intenciones y los deseos con el azar y las exigencias a lo largo de cada día.

1. Reconocer el campo de estudio. Por una lado hemos de plantearnos sobre qué territorio vamos a trabajar. Cualquier elección o propuesta inicial sólo supone señalar, a grandes rasgos, un vasto terreno en el que nos moveremos, pero que aún carece de definición, acotación y enfoque.

Cualquier contexto, al igual que cualquier temática que vayamos a investigar, estará compuesto por múltiples capas e irá más allá de su apariencia tridimensional, albergando desde múltiples memorias, diversos usos y funciones, multitud de aspectos sociales, políticos y culturales, normas de comportamiento y acceso, silencios y omisiones, necesidades, etc. hasta numerosas modificaciones o afianzamientos producidos por los/as habitantes usuarios/as. Todo contexto es multidimensional, pues el espacio es siempre el resultado de la suma de las distintas capas que lo componen, ya que todo espacio es el resultado de un proceso político e ideológico (Lefebvre, 1976: 30-37) y este recae directamente en y sobre sus habitantes².

Por lo tanto, hemos de analizar el contexto dado para detectar y señalar qué aspecto, necesidad, peculiaridad o problemática, presente en la configuración multidimensional del campo de estudio, nos interesa y vamos a trabajar. Es decir, del campo de estudio hemos de pasar al objeto de análisis.

² "Cuando usamos el más que general término 'ideología' para designar a todos los discursos del grupo dominante, estamos relegando esos discursos al terreno de las ideas irreales y olvidamos así la violencia material (física) que ejercen directamente contra las personas oprimidas, una violencia que es producida tanto por los discursos abstractos y 'científicos'; como por los de los medios." Wittig, M., La mente hetero, discurso leído por la autora en Nueva York durante el Congreso Internacional sobre el Lenguaje Moderno realizado en 1978 y dedicado a las lesbianas de EE.UU. http://webs.uvigo.es/xenero/profesorado/beatriz_suarez/mente.pdf

1.1. Definir el objeto de análisis es descubrir el problema con el que trabajar y con el que reconocer el conflicto. Una cultura como la nuestra³ fomenta la simplificación e inmediatez en las vivencias, una homogenización de las miradas y de los discursos (completamente despolitizados, poco o nada comprometidos), y producen lecturas fácilmente consumibles, agradables y cómodas. Se estimula una experiencia epidérmica y sin profundización. Esto conlleva adoptar posturas poco conflictivas, evitando que ni nos afecten, ni den problemas, ni rompan la uniformidad del terreno. Olvidamos y relegamos, de este modo, las memorias del lugar o las normas que lo definen y que nos podrían exigir una toma de postura ante ellas. De este modo, podemos solo ofrecer fugaces propuestas anestesiadas y amnésicas que rápidamente olvidaremos, sin que ello suponga un intento por generar procesos que incidan, transformen o modifiquen las condiciones de la comunidad y que pervivan más allá de nuestra presencia.

Para ello, es imprescindible que mantengamos una posición crítica con nuestro entorno, lo que supone desarrollar una postura de continuo cuestionamiento de aquello que se considera obvio, correcto, natural y evidente (Burr, 1997) y que nos pasa desapercibido. Decía Bertolt Brecht que “aquello que no es raro, encontradlo extraño. Lo que es habitual, halladlo inexplicable. Que lo común os asombre. Que la regla os parezca un abuso. Y allí donde deis con el abuso ponedle remedio” (Brecht, 1930). En definitiva, un movimiento de zoom (De Certeau, 2000) que nos aleje de los grandes temas y batallas y nos acerque a lo singular, al detalle cotidiano que acoge y encierra las causas, consecuencias y repercusiones de toda lucha de lo global.

Se trata, por tanto, de indicar y señalar ese mínimo aspecto que nos interesa y que de algún modo nos conmueve, planteándonos una serie de interrogantes para pensar a qué y a quién les afecta, a qué es debido y con qué se relaciona. “El artista no es un creador de sociedad [...] ni un mero espejo pasivo de la misma, sino un miembro de la comunidad que no puede aislarse de las condiciones del espacio que habita, ni debe eludir las responsabilidades éticas y políticas que implica su posición en dicho medio” (Lacy, 2005).

1.2. Formular la pregunta: Construir la hipótesis y proponer objetivos. Aunque los objetivos son consecuencia de la hipótesis y su formulación responda a una comprensión pormenorizada de los pasos en el proceso creativo investigador, en el caso que nos ocupa vamos a abordarlos casi al unísono, sabiendo que una lleva a los otros y los otros no hacen sino concretar las acciones necesarias para responder a la primera. Construir una hipótesis significa problematizar, cuestionar y preguntar sobre un aspecto concreto del objeto de análisis, pero también implica y conlleva acotarlo, siendo conscientes de las características que lo configuran y de cómo afecta a los usuarios/as del mismo, así como sintetizar los intereses que nos motivan y relacionar dicha duda con nuestros objetivos personales, lo que supone ser conscientes de la vinculación que tenemos. Como decía G. Vattimo (1992), formular una hipótesis es un ejercicio de toma de conciencia y de res-

³ De la extensa bibliografía de la que se desprende esta lectura, os recomiendo revisar:
Delgado, M. (2011). *El espacio público como ideología*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
Sennett, R. (2011). *El declive del hombre público*. Barcelona: Anagrama.

ponsabilidad con el objeto de análisis. Plantear la hipótesis es un ejercicio de seducción y empatía, en cuanto que supone un esfuerzo por comprender las necesidades del otro, entendiendo al otro como contexto y comunidad. La hipótesis es la duda que motiva, la sospecha que acota y la pregunta que hacemos nuestra. Mientras que los objetivos indican cuáles son las acciones que estamos dispuestos a desarrollar para poder indagar y llegar a ofrecer, como respuesta, otros modos de relación con la pregunta.

Dado el contexto para el que se propone este texto, y en términos muy generales, los objetivos⁴ que podrían perseguir nuestras prácticas artísticas en un contexto determinado serán:

- Analizar y comprender las características, usos y funciones que definen el contexto que se va a intervenir.
- Consensuar y proponer vías de actuación participativa, que incluyan a los agentes implicados y atiendan a las necesidades de la comunidad en dicho contexto.
- Generar una propuesta contextual con capacidad de transformar y activar nuevos procesos de participación y de relación, tanto del contexto como de la comunidad.
- Mejorar las condiciones de este contexto y comunidad más allá de nuestra presencia.

2. El otro aspecto que desde el comienzo debemos tener en cuenta, simultáneamente, y que para muchos/as es, incluso, anterior a los más arriba planteados, es relacionar nuestros intereses creativos, personales y vitales con el objeto de análisis. Es decir, llegar a comprender y poder explicarnos: ¿Por qué nos interesa?, ¿cómo nos afecta? ¿qué relación tenemos con el problema planteado?

No se trata tanto de relacionar el objeto con nuestros intereses como de ser conscientes de lo que nos preocupa, de lo que nos hace interesarnos por unos aspectos y no por otros. De este modo, abogamos por tomar conciencia de dónde partimos, sabiendo que comprender y relacionar las motivaciones personales nos hará mantener una postura mucho más comprometida. Abogamos por un posicionamiento subjetivo frente a uno neutral y aséptico que evite cualquier relación e implicación, e imite unas posturas científicas, como si ello fuese garante de un mayor acierto, veracidad y efectividad.

La neutralidad es siempre una trampa, ya que uno/a siempre está comprometido/a. El sujeto de conocimiento está siempre encarnado e inserto en una estructura social concreta (Guattari, 1981). No penséis que tener en cuenta nuestras motivaciones personales es un posicionamiento arriesgado y poco ético, todo lo contrario. Solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva (Haraway, 1995).

Para Merleau-Ponty es preciso que el que mira no sea ajeno al mundo en que mira (Merleau-Ponty, 2010). Y desde la Investigación Basada en las Artes (IBA)⁵, también se aboga por introducir la experiencia vital y la subjetividad del investigador/a en el proceso creativo para garantizar una vinculación mayor. Ya los grupos de autoconciencia de mujeres (Nociones Comunes) nos dejaron constancia de que "lo personal es político" (Millet, 1995), evidencian-

⁴ En este sentido, revisar los objetivos que se persiguen en: www.madridabierto.com y www.idensitat.net.

do la relación que existe entre lo individual y lo colectivo, lo privado y lo social, partiendo, adecuando y contrastando las teorías y los métodos a sus propias experiencias vitales.

Pero partir de uno/a mismo/a no significa detenernos solo en nosotros, sino, por un lado, comprender y ser consciente que el yo queda definido dentro de una estructura social y que hablar de lo personal implica poder explicar en primera persona las repercusiones de las problemáticas colectivas. “El arte público no trata de uno mismo sino de los demás, no trata de los gustos personales sino de las necesidades de los demás, no trata del mito del artista sino de su sentido cívico, no trata acerca del vacío existente entre la cultura y el público sino que busca que ese arte sea público y el artista un nuevo ciudadano” (Armajani, 1999). Y, por otro, supone encontrar las conexiones con el objeto de estudio y con el modo de abordarlo, rompiendo con la división entre el sujeto investigador y el objeto investigado, y entre el objeto investigado y el modo de investigarlo. Lo que en términos sociológicos se denomina la co-investigación (De La Iglesia, Rodríguez y Fuentes, 2008).

3. Pero no sólo debemos ser conscientes de nuestra vinculación, sino de la distancia que mantenemos y del punto de vista que adoptamos, sabiendo que cualquier encuadre manifiesta una posición ética, es decir una actitud, un modo de vida (Sánchez de Serdio, 2007). ¿Dónde nos situamos frente al objeto de análisis? y ¿desde dónde vamos a abordarlo?

En este sentido os remito a los distintos modos de hacer (Lacy, 2005: 23-50) y formas de relacionarse cada uno/a con el contexto, donde podremos comprender distintos posicionamientos desde una premeditada separación, distancia y descontextualización, convirtiéndonos en testigos que pretendan reflejar y describir la realidad, a preguntarnos sobre ella, llegando a transformarla para generar nuevas realidades y facilitar que las cosas sucedan, convirtiéndonos en activadores de procesos (Remesar, 1999).

Es decir, partir de los posicionamientos situados de D. Haraway (1995), pues creo firmemente en una política de la implicación y de la localización en el proceso investigador.

Sin embargo, implicarse y comprometerse significa:

- Acotar el campo de estudio, tener claro cuál es nuestro marco de trabajo y por qué.
- Buscar fuentes, referentes y antecedentes: tanto del contexto que se va a intervenir, como de la problemática señalada, el modo en el que proponemos desarrollar nuestra práctica o nuestra propia trayectoria creativa en ese terreno.
- Y preguntarnos sobre la transversalidad de la propuesta: En qué otros campos de conocimiento apoyaremos nuestra propuesta y de los cuales necesitaremos hacer uso.

⁵ Ver al respecto: Hernández, F. (2005). *La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación*. En: <http://revistas.um.es/educatio/article/download/46641/44671>.

Invisibilidades, Revista Ibero-Americana de Pesquisa em educação, cultura e artes, nº 3, septiembre, 2012.

Marín Viadel, R. (ed.) (2005). *Investigación en educación artística: temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales*. Granada: Universidad de Granada.

Hernández, F. y Rifá, M. (coords.). (2011). *Investigación autobiográfica y cambio social*. Barcelona: Octaedro.

La justificación del mismo: ¿Por qué hacerlo desde nuestro campo de conocimiento, desde la práctica artística? o ¿qué proyección social tendrá?, es decir, ¿qué beneficio obtendrá la sociedad con ello?

4. Pero “solo pensar no nos hace libres, porque la libertad se muestra en la acción, en la intervención en el mundo para hacer aparecer algo que previamente no existía. Pensar es un ejercicio en soledad y, en cambio, ser libre es actuar, lo que requiere la participación de otros seres humanos” (Laurrauri, 2001: 24). En este sentido, la Investigación-Acción-Participativa⁶, presupuesto metodológico que recomiendo revisar y tener en cuenta, nos recuerda que el hacer, la acción, valida cualquier teoría. Para la IAP la acción es siempre colectiva y transformadora, con una intención de que repercuta socialmente.

Y por último, no hay que olvidar que los resultados de todo este desarrollo creativo e investigador recae en nuestro/os cuerpo/os, en nuestras vidas, y en las de los demás. La producción de conocimiento modifica los cuerpos y la subjetividad. El proceso de producción de conocimiento no es separable del proceso de producción de subjetividad. El conocimiento crítico genera cuerpos rebeldes, desobedientes y críticos: “Toda producción de conocimiento nuevo afecta y modifica los cuerpos, la subjetividad, de aquellos que participan en el proceso” (Malo, 2004: 35).

⁶ Ver al respecto: Fals Borda; Villasante, T. Palazón, F. et al. (1993). Investigación-Acción-Participativa. *Documentación Social*, nº92, Madrid.

Gabarrón, L y Landa, L.H. (1994). Investigación participativa, *Cuadernos Metodológicos*, nº 10, Madrid: CIS.

Sánchez, E. (2002). Investigación-acción-participante, en *TrabajoZero, Dossier metodológico sobre coinvestigación militante*, Madrid: Septiembre 2002.

Villasante, T. R., (2006). *Desbordes creativos: estilos y estrategias para la transformación social*. Madrid: Catarata.

REFERENCIAS:

- Armajani, S. (1999). [catálogo de exposición] Palacio de Cristal. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p.73.
- Blanco, P. (2005). Prácticas colaborativas en la España de los años noventa. En: Carrillo, J.; Estella Noriega, I. y García Maras, L. (eds.) *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Guipúzcoa: Arteleku.
- Brecht, B. (1930) *La excepción y la regla*, Obra de teatro. <http://www.enfocarte.com/731/teatro.html>.
- Burr, V. (1997). *Una introducción al construccionismo social*. Barcelona: EDIUOC.
- Claramonte, J. (2010). *El Arte de Contexto*. San Sebastián: Nerea.
- Collados, A. y Rodrigo, J. (2009). *Transductores: pedagogías colectivas y políticas espaciales*. Granada: Centro José Guerrero.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano*. Volumen I. Artes de hacer, México: Universidad Iberoamericana.
- De la Iglesia, J. , Rodríguez, M. y Fuentes, S. (eds.). (2008) *Jornadas La Carrera investigadora en Bellas Artes: Estrategias y Modelos, 2007-2015. Notas para una investigación artística: Estrategias y Modelos*. Pontevedra: Junta de Galicia, Universidad de Vigo.
- Delgado, M. (2011). *El espacio público como ideología*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Fals Borda; Villasante, T. Palazón, F. et al. (1993). Investigación-Acción-Participativa. *Documentación Social*, nº92, Madrid.
- Gabarrón, L y Landa, L.H. (1994). Investigación participativa, *Cuadernos Metodológicos*, nº 10, Madrid: CIS.
- Guattari, F. en: Beillerto, J. Entrevista a Félix Guattari, pp. 113 y 111. En: Guattari, F. et al (1981) *La intervención institucional*, México: Folios Ediciones.
- Haraway, D. (1995) Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- Hernández, F. (2005). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. En: <http://revistas.um.es/educatio/article/download/46641/44671>.
- Hernández, F. y Rifá, M. (coords.) (2011). *Investigación autobiográfica y cambio social*. Barcelona: Octaedro. Invisibilidades, Revista Ibero-Americana de Pesquisa em educação, cultura e artes, nº 3, septiembre, 2012.
- Lacy, S. (2005). En: Blanco, P; Carrillo, J.; Claramonte, J. y Expósito, M. (eds.). *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Laurrauri, M. (2001). La libertad, según Hannah Arendt. En: *Filosofía para profanos*, núm. 3, Valencia: Tándem Edicions. p. 24.
- Lefebvre, H. (1976). Reflections on the politics of space. *Revista Antipode* nº 8, (2), pp. 30-37.
- Lippard, L. R. (2005). Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar. En: Blanco, P; Carrillo, J.; Claramonte, J. y Expósito, M. (eds.). *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. pp. 51-72.

Malo, M. (ed.) (2004) *Nociones comunes. Experiencias y ensayos entre investigación y militancia*. Madrid: Traficantes de Sueños. p. 35.

Marín Viadel, R. (ed.) (2005). *Investigación en educación artística: temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales*. Granada: Universidad de Granada.

Maurice Merleau-Ponty. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Millet, K. (1995). *Política sexual*. Madrid: Cátedra.

Nociones Comunes. En: <http://nocionescomunes.files.wordpress.com/2012/05/grupo-3-grupos-de-autoconciencia.pdf>

Remesar, A. (1999). *Arte contra el pueblo: los retos del arte público en el s. XXI*.

Rofes, O. (2003). Aprendiendo del turista. La construcción de especificidades locales desde la práctica artística. En: *Idensitat, CLF_BCN01-02: proyectos de intervención crítica e interacción social en el espacio público*. Madrid: Injuve. pp. 35-37.

Sánchez de Serdio, A. (2007). *La política relacional en las prácticas artísticas colaborativas*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Sánchez, E. (2002). Investigación-acción-participante. En: *TrabajoZero, Dossier metodológico sobre coinversión militante*, Madrid: Septiembre 2002.

Sennett, R. (2011). *El declive del hombre público*. Barcelona: Anagrama.

Villasante, T. R., (2006). *Desbordes creativos: estilos y estrategias para la transformación social*. Madrid: Catarata.

Proyectos e iniciativas:

<http://kimsooja.com>

<http://hum425.blogspot.com.es/2011/03/para-que-no-me-olvides.html>

<http://scarpia2013.blogspot.com.es/>

<http://www.idensitat.net/es/>

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

<http://madridabierto.com/>

Prácticas artísticas colaborativas: comprender,
negociar, reconocer, retornar

Aida Sánchez de Serdio

¿Cuáles son las cuestiones que debemos plantearnos y las acciones que debemos realizar antes de emprender la realización de un proyecto artístico colaborativo?

¿Qué complejidades emergen durante su desarrollo y cómo podemos enfrentarnos a ellas?

¿Cómo se prepara el cierre del proyecto y qué aspectos deben cuidarse especialmente en este momento de finalización?

El trabajo colaborativo entre artistas y colectivos sociales de diversa naturaleza (grupos de interés, contextos urbanos específicos, organizaciones sin ánimo de lucro, instituciones educativas, etc.) es una forma de producción cultural que está experimentando un creciente reconocimiento en nuestro entorno. No solo emerge como una forma de poner las prácticas artísticas en acción en el marco de procesos sociales más amplios, cuestionando así la idea del arte como esfera separada de la vida, sino que también empieza a constituir una opción de empleo para los artistas, así como una forma de hacer el arte socialmente rentable desde el punto de vista de las agencias públicas o privadas que lo financian. Por lo tanto, este tipo de prácticas constituye una compleja encrucijada de posibilidades de acción y de intereses contradictorios en la que es necesario saberse orientar.

Cuando nos planteamos llevar a cabo una intervención en un contexto específico es fundamental comprender que estamos estableciendo un diálogo más allá de nuestras intenciones iniciales como artistas o autores. En este sentido puede resultar útil pensar en este tipo de proyectos como procesos de investigación, con los que ciertamente guardan proximidad, ya que estos ponen en el centro la necesidad de comprender el contexto en el que nos insertamos mediante la escucha activa, la observación atenta y la sensibilidad relacional. Así, debemos preguntarnos cómo aproximarnos al contexto antes de iniciar el proyecto para negociar la entrada, cómo mantener la relación durante su desarrollo y cómo concluir el proceso generando retornos para todos los participantes.

Antes de iniciar un proyecto, o incluso antes de ponerse en contacto con los agentes presentes en el contexto, es conveniente reflexionar sobre nuestras propias perspectivas e intenciones. Si ya tenemos ideas acerca del proyecto que queremos llevar a cabo, debemos interrogarnos por su sentido en el contexto en cuestión y por los beneficios que aportará y a quién. También debemos preguntarnos si estaremos dispuestos a cambiar sustancialmente el proyecto en caso que los agentes o las condiciones del contexto así lo requieran. Si nos estamos acercando a la colaboración sin un proyecto claro en mente, a la espera de negociarlo con los agentes, al menos debemos tener claras cuáles son nuestras expectativas cuando iniciamos este proceso. El objetivo de esta fase reflexiva previa es evitar en la medida de lo posible iniciar un proceso complejo, y que implica a organizaciones y personas, sin la suficiente autoconciencia de los propios sesgos e intereses, por legítimos que sean.

Por otro lado, es necesario documentarse en relación con otros proyectos similares, ya sea por la temática tratada, por la metodología empleada o por el tipo de contexto escogido. Dicha documentación debe examinarse con la máxima exhaustividad posible, atendiendo a las especificidades del contexto, a los aciertos, a los problemas, etc. Esta es una manera tanto de sustentar mejor nuestro proyecto como de contribuir a la construcción de una comunidad de aprendizaje y de práctica. Pero también es necesario situar teóricamente nuestra propuesta. Esta dimensión suele pasarse por alto en muchos proyectos de intervención, lo cual comporta por lo menos dos riesgos: uno epistemológico, consistente en la separación de teoría y práctica, y otro pragmático/político en el que se dota de contenido y se orienta la intervención en un sentido políticamente defendible. En el proyecto de intervención la discusión teórica y conceptual tiene un lugar prominente

y da coherencia la intervención al ayudar a definir las formas prácticas de relación con los agentes individuales, colectivos e institucionales durante su desarrollo.

Finalmente, debemos procurar conocer el contexto lo mejor posible antes de intervenir. Está claro que solo con la relación lo conoceremos realmente, pero todo lo que podamos documentar con anterioridad nos servirá para tener más pistas a la hora de negociar la entrada y de establecer el diálogo con los agentes. Algunas de las cuestiones sobre las que podemos indagar previamente son: cuál es la historia del contexto; qué instituciones, organizaciones o colectivos están activos en él; qué tipo de actividades ya han venido desarrollando estos agentes y organizaciones; qué recursos existen (económicos, materiales, organizativos, humanos...); cuáles son los intereses o necesidades de las organizaciones o agentes detectados; etc.

Embarcarse en un proyecto de trabajo situado en un contexto específico y basado en la colaboración con los agentes presentes en el mismo, significa estar permanentemente atentos a los cambios, a los procesos no explícitos, a los matices relacionales. La clave no es tanto la capacidad de llevar a cabo el propio proyecto a toda costa, sino la habilidad para mantener un diálogo en el que se pongan en juego las aportaciones de los diferentes agentes, así como para renegociar el proyecto a lo largo de todo el proceso de trabajo en relación. Sin embargo, flexibilidad no significa falta de rigor: aunque el proyecto esté en constante transformación, este tipo de intervenciones poseen elementos generales que hay que tener en cuenta a la hora de planificar el trabajo. Dicho de otro modo, las dimensiones del proyecto son relativamente regulares, pero su concreción o contenidos pueden variar. Por lo tanto es necesario planificar el trabajo según los siguientes ejes:

- Objetivos: cuáles son objetivos generales y específicos del proyecto.
- Metodología de trabajo: qué procesos de trabajo debe desplegar el proyecto para alcanzar sus objetivos.
- Referentes: qué proyectos similares y referentes teóricos y metodológicos fundamentan el propio proyecto.
- Agentes implicados: cuáles son y cuáles son sus expectativas.
- Interlocutores / destinatarios: a quién interpela o se dirige el proyecto más allá de los agentes implicados.
- Recursos disponibles (humanos, materiales, económicos...): qué recursos hacen posible el proyecto y de qué diversa naturaleza son.
- Lugares y tiempos: cuál es el calendario general y cronograma específico del proyecto, y en qué contextos se desarrolla.
- Procesos de seguimiento-evaluación: qué formas de seguimiento y/o evaluación incluye el proyecto.
- Formatos de visibilización / modos de representación: de qué maneras se hace visible el proceso y el resultado del proyecto. En qué medida son útiles dichos formatos para todos los agentes participantes.

Un aspecto fundamental en los proyectos colaborativos o relacionales es la ética de dicha relación, ya que en muchos casos vinculan agentes con reconocimientos sociales dispares

y enmarcados en relaciones de poder desiguales (por ejemplo, un artista o un investigador académico y un barrio periférico o un grupo de personas sin hogar). Aunque la clave de una ética sostenible se basa en la confianza y la comunicación, es importante tener presentes algunas formalidades para no proyectar simplemente las propias buenas intenciones.

Para empezar es necesario que los participantes acuerden desde el principio las formas de colaboración que establecerán, así como los objetivos del proyecto, en términos que les sean aceptables y plenamente comprensibles. En cuanto al uso que se hará de los materiales elaborados, debe definirse la circulación que se dará a los mismos y, en caso necesario, se debe contar con la autorización expresa de los participantes mediante los formularios correspondientes. Pero más allá de las concreciones formales, lo realmente importante es detectar desde el inicio los capitales que los diferentes agentes participantes aportan al proyecto (es decir, sus recursos, saberes, capacidades e intereses) y asegurarse de que todos ellos encuentran en el proyecto un sentido, retorno o beneficio equivalente (que no idéntico) elegido por ellos mismos.

Estas reflexiones nos llevan a la fase final o de cierre del proyecto. Es en esta fase cuando pueden emerger conflictos en relación con los tiempos, con los reconocimientos, con los retornos, etc., por lo que debe ser tratada con el mismo cuidado que al inicio del proyecto. A pesar de que las intervenciones tienen una fecha de finalización, es frecuente que no todos los agentes la vivan de la misma manera: algunos pueden priorizar una fecha de entrega o de exposición, mientras que otros necesitan dar conclusión a procesos. Por ello es necesario flexibilizar y aproximar los tiempos de cierre lo máximo posible. Asimismo hay que prestar atención a que los retornos del proceso que se habían previsto durante su definición realmente se produzcan, y no sólo nos lo parezca. Para ello es probable que necesitemos momentos de reflexión compartida y pausada con todos los agentes antes de dar por concluido el proceso.

Mención especial requiere el tema de la circulación ulterior del proyecto. Es muy frecuente que durante este tipo de intervenciones se generen materiales o documentación que tienen una capacidad de circulación relativamente autónoma respecto del proyecto en sí. También suele ocurrir que esta circulación esté sobre todo en manos de los artistas o de las instituciones culturales, puesto que tienen acceso a canales de difusión de mayor reconocimiento público. En estos casos hay que ser especialmente cuidadosos al negociar y respetar las formas de circulación acordadas con los agentes, e incorporar formas de reconocimiento efectivo de la autoría colectiva, como por ejemplo la firma múltiple, la participación colectiva en actos de presentación, etc. Finalmente, conviene valorar que las formas de reconocimiento de autoría sean coherentes con la noción de acceso público (por ejemplo, mediante licencias Creative Commons u otras similares) de manera que se ponga a disposición de la comunidad más amplia los resultados del trabajo y el proceso mismo.

Finalmente, un proyecto de intervención debe incluir elementos de evaluación que indiquen el sentido y valor que ha tenido para los participantes y para el contexto en que se ha desarrollado. Se entiende que esta evaluación no es solo sumativa o final sino que se trata de un proceso permanente que empieza con la primera planificación del proyec-

to, puesto que debe integrarse en él. Asimismo, la evaluación debe tener en cuenta las miradas de todos los agentes implicados, que pueden variar sustancialmente y componer así un cuadro evaluativo complejo y, a veces, incluso discrepante. Esto, lejos de ser un problema, se corresponde con la complejidad de la realidad social en la que se interviene. Ahora bien, la evaluación no puede limitarse a las valoraciones personales o subjetivas de los participantes individuales. Siendo importante como es esta valoración interna al proyecto, no podemos olvidar los marcos estructurales en los que se inserta nuestra intervención. Dada la complejidad de las políticas culturales y educativas en las que debemos desarrollar nuestra actividad, no nos podemos permitir el lujo de conformarnos con haber favorecido una experiencia motivadora a determinado número de participantes: hay que considerar cómo esta experiencia queda resignificada en el contexto político más amplio.

REFERENCIAS:

- Leonard, Robert H. (2003). Negotiations: Learning Hard Lessons. *Community Arts Network* (Archive) http://wayback.archive-it.org/2077/20100906201305/http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2003/10/negotiations_le.php.
Leonard lleva la negociación más allá del paso necesario de entrada a un contexto o comunidad para reconocerla como el sentido del proyecto colaborativo en sí. Desde esta perspectiva se despliegan las complejidades y tensiones que atraviesan estos procesos de negociación a lo largo de su desarrollo.
- Kester, Grant (1995). Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art. *Afterimage*. Enero. pp. 5-11. <http://grantkester.net/resources/Aesthetic+Evangelists.pdf>
Kester problematiza en este texto el impulso reformista de mucho del arte público o comunitario en el contexto anglosajón, apuntando a la problemática relación política y representacional que se establece entre el artista y la comunidad, y cómo se enmarcan este tipo de proyectos en la “economía moral” del capitalismo.
- Trend, David (1994). The Fine Art Of Teaching. *Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies*. Volumen 16, Nº 2. 197-205. <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1071441940160207?journalCode=gred20>.
En este artículo Trend plantea algunas de las posibilidades y paradojas que emergen en los procesos de colaboración entre artistas y colectivos sociales. En concreto, presta atención a las mediaciones institucionales y las formas de visibilización como lugar particularmente sensible a las contradicciones políticas y a la emergencia de las asimetrías de capitales entre los colectivos participantes.

Proyectos e iniciativas:

- Docklands Community Poster Project
<http://www.transductores.net/?q=es/content/docklands-community-poster-project>
- Tower Songs
<http://www.transductores.net/?q=es/content/tower-songs>
- Cartografiem-nos
<http://transductores.net/es/content/cartografiem-nos-sobre-proyectos-educativos-mediante-la-cartograf%C3%AD-colectiva>
- Ressonància Manresa
<http://ressonanciamanresa.wordpress.com>

Archivos de proyectos colaborativos:

- Transductores: <http://transductores.net/es/content/archivo-relacional>
- Poliedrica: <http://www.poliedrica.cat>
-

La potencialidad transformadora de la Investigación Autónoma

Grupo de Estudios Antropológicos La Corrala:
Esther García García, Óscar Salguero Montaña,
Ariana Sánchez Cota y Juan Rodríguez Medela

¿Qué principios podría tener un grupo de personas que desean comprometerse con la crítica y la reflexión social para producir discursos y acciones que sean considerados transformadores?

¿Cómo es el conocimiento que de manera dominante produce la Universidad?

¿Cómo podemos entonces subvertirlo?

Que la Universidad, así como otras instituciones de la Modernidad, está en crisis, es fácilmente sustentable a partir del significativo volumen de conocimientos y prácticas críticas, reflexivas y transformadoras que actualmente se están construyendo de forma colectiva extramuros de la Academia. Es de la toma de conciencia de esta crisis como institución, y no de la actual reorganización capitalista que le afecta en tanto que institución capitalista, desde la cual el Grupo de Estudios Antropológicos La Corrala nos planteamos el siguiente interrogante: ¿Qué principios podría tener un grupo de personas que desean comprometerse con la crítica y la reflexión social para producir discursos y acciones que sean considerados transformadores? Este interrogante, a su vez, nos conduce hacia otros dos: ¿Cómo es el conocimiento que de manera dominante produce la Universidad? y ¿cómo podemos entonces subvertirlo?

En este texto no daremos respuestas cerradas a estos interrogantes, sino que más bien trataremos de plantear las claves que nos permitan pensar sobre los mismos; cuestión para la cual, reflexionaremos sobre nuestra propia experiencia en la denominada “Investigación Autónoma” y sobre los principios que la sustentan.

Para La Corrala, la aspiración defendida de una supuesta objetividad absoluta, que oculte las subjetividades insertas en los procesos de investigación, la rigidez que imponen las disciplinas a la hora de marcar qué es y qué no es ciencia social, el uso del conocimiento para fines ajenos a la transformación social y a la mejora de la población o la falta de reconocimiento de otros saberes de carácter popular, son algunos de los factores que suscitan la necesidad de cuestionar determinados parámetros asumidos tradicionalmente y de manera dominante por la Academia como incuestionables, y así avanzar hacia otro tipo de investigación y de construcción de conocimiento, en aras de un saber que sirva para influir en las realidades en las que se inserta.

Existen múltiples definiciones y formas de hacer en investigación, dependiendo de dónde pongamos el acento del estudio o en función del posicionamiento en el que como personas investigadoras nos situemos con respecto a la realidad estudiada. Y es aquí donde entraría nuestra interpretación de la Investigación Autónoma (IA, en adelante). En base a ello, esta breve reflexión epistemológica se centrará en revisar los elementos que caracterizan nuestra particular fórmula de búsqueda, transformación y de construcción de conocimiento.

Pero antes de definir qué entendemos por IA, consideramos importante compartir la génesis de nuestra particular forma de construcción de conocimiento. Nuestra visión de la IA no surge de un concienzudo debate teórico en torno a cómo debemos plantear *a priori* lo que hacer; sino que es fruto de un proceso de experimentación y reflexión sobre nuestra práctica, a lo largo de las diferentes investigaciones que hemos venido desarrollando. Fue precisamente el clásico “encontronazo con la realidad” del etnógrafo (Rodríguez Medela y Salguero, 2011: 9), lo que detonó este proceso, al comprobar la distancia física y simbólica existente entre los discursos y prácticas de la Academia y las infinitas realidades que nos encontramos en nuestras cotidianidades.

Darnos cuenta de que las realidades que estudiamos son también nuestras, empezar a comprender cómo “funcionaban las cosas”, siendo las injusticias sociales una de las consecuencias perversas del sistema, nos llevó a un estado de indignación racionalizada que se transformaría en una motivación para intervenir con nuestras propias herramientas y habilidades. Se trataba de la “otra antropología aplicada”.

Fue a partir de este momento cuando dejamos de ser investigadoras ajenas a la realidad estudiada y decidimos convertirnos en sujetos políticos de estas realidades, buscando comprender desde entonces cómo funcionan las cosas, y generando instrumentos que facilitaran la visibilidad de los conflictos a los que hacemos frente e intervenir de manera más efectiva sobre ellos.

Pero ¿qué es la IA? La idea de IA que hemos ido construyendo desde el año 2007 se fundamenta en los siguientes principios:

Autonomía técnica, política, económica y de aprendizaje

La autonomía está presente, además de en el nombre, en su práctica. Hablamos de autonomía en cuatro niveles: *autonomía técnica*, es decir, no se rige por los parámetros que delimitan las disciplinas, entendidas como compartimentos estancos, sino que seleccionamos transdisciplinariamente los instrumentos y las fuentes en función de las necesidades del estudio; *autonomía política*, lo que se traduce en que quienes participan en el proyecto deciden sobre los fines del mismo; *autonomía económica*, es decir, los proyectos son autogestionados, no están promovidos económicamente por ninguna institución ajena a nosotras mismas porque consideramos que afectaría a la libertad de decisión sobre los posibles usos y productos del estudio, y; *autonomía de aprendizaje*, lo que supone situarnos en el centro de nuestra formación –intelectual, política y experiencial– y decidir el camino a seguir sin que ello suponga obviar muchos otros referentes a partir de los cuales también construimos conocimiento como grupo.

Horizontalidad en el trabajo y las decisiones

Frente al planteamiento jerárquico de los procesos científicos y académicos, donde se hacen patentes en numerosas ocasiones ciertas desigualdades de poder entre la entidad promotora de la investigación, los responsables de la misma y el personal técnico investigador, la IA defiende la horizontalidad, tanto en el reparto de trabajo y asunción de tareas, como en las decisiones sobre cada proyecto, teniendo cada miembro del mismo las mismas posibilidades de decidir que el resto, en una apuesta por el consenso como fórmula ideal para la toma de decisiones.

Flexibilidad, adaptabilidad y dinamismo

Muchas veces el ritmo de las investigaciones acaba afectando a la manera de materializarse. En ocasiones, ante la variabilidad implícita en las realidades sociales que investigamos, se puede tender a ajustar estas realidades al proyecto que estamos llevando a cabo. Sin embargo, desde la IA, los ritmos los decide el grupo y este a su vez, es flexible a los acontecimientos y al carácter cambiante de las realidades sociales, permitiendo la adaptabilidad del estudio a nuevos imprevistos; cuestión que dota a la investigación de un

carácter dinámico, tanto en la obtención y análisis de información como en la generación y utilización de ese conocimiento. El control de los ritmos y el trabajo en colectivo permiten, a su vez, que esta forma de acción investigadora sea conciliable con nuestra vida personal, activista, profesional, etc.

Subjetividad y rigurosidad

El paradigma de la objetividad absoluta trae consigo la asunción de que un estudio científico, por el hecho de serlo, es objetivo. La objetividad se nos muestra entonces como ese gran tótem al que hay que venerar, ocultando toda traza de subjetividad subyacente. Ante esta situación, la IA apuesta por reconocer y hacer explícita la subjetividad inserta en cada estudio. Desde el diseño de la investigación hasta la selección de informantes claves y otras personas entrevistadas, hasta las categorías de análisis, pasando por los posicionamientos ético-políticos de la persona investigadora: todas estas partes del estudio llevan impresas la marca de autor.

El reconocimiento de esta subjetividad, sin embargo, no implica dejar de ser rigurosas en los procesos de construcción de conocimiento: así, por ejemplo, consideramos primordial el ser conscientes de nuestro influjo en el estudio para, por un lado, repensar nuestro impacto y, por otro, aprovecharlo como catalizador de un conocimiento más cercano a las realidades que estudiamos y sobre las que intervenimos.

Razón y emoción

Generalmente ciencia y razón son desligadas de cualquier atisbo de subjetividad, potentes elementos proactivos como la emoción o el deseo son suprimidos en aras del paradigma de la objetividad absoluta. Mientras que los sectores más conservadores de la Academia siguen alertando del peligro de pérdida de rigor y objetividad que entraña la implicación en la realidad estudiada, para nosotras esta supone un potencial.

Este “querer hacer” es también un “querer comprender” cómo funcionan los procesos sociales para ulteriormente poder intervenir sobre ellos de manera más eficaz y eficiente; es decir, “querer hacer” es también un deseo de transformación social. Así, a la crítica a las dicotomías objetividad/subjetividad - neutralidad/imparcialidad, se le suma otra dicotomía más con la que trata de romper la IA: la de razón/emoción. Al implicarnos intelectual y políticamente con determinados colectivos sociales, en nuestra construcción de conocimiento están también presentes las relaciones que tejemos y mantenemos, extendiéndose de este modo nuestro compromiso más allá de las investigaciones concretas.

Aplicabilidad de los conocimientos y habilidades

Los conocimientos que se generan en la Academia tienen, la mayor parte de las ocasiones, un impacto que no excede de los límites de la propia comunidad científica, la cual raramente trasciende al contexto social en el que se ubica. Son como dos realidades separadas que nada tienen que ver la una con la otra. A su vez, una porción significativa del conocimiento científico generado y aplicado responde a intereses geopolíticos, partidistas y/o empresariales concretos.

A partir del contexto expuesto cabe formular el siguiente interrogante de carácter general: ¿Qué administración pública o empresa privada encargaría un proyecto social sin esperar que se convierta en una herramienta para sus propios intereses? Probablemente, ninguna. Razón por la cual, gran parte del conocimiento generado desde la Academia ha servido y sirve para la perpetuación de las relaciones de poder dominantes, anteponiéndose el prestigio y reconocimiento entre el grupo de iguales a cualquier tipo de aplicabilidad de la producción científica en aras de la transformación social que defienden en sus escritos.

La IA defiende que los procesos de conocimiento han de tener un sentido, en este caso social, así como múltiples formas de materializarse. Es decir, la IA pretende que los conocimientos derivados tengan una razón práctica, un impacto real, contribuyendo a la sensibilización, la motivación y la generación de una memoria colectiva propia, que se escape de los influjos de un determinado ente de poder, público o privado.

El objetivo, pues, no es un conocimiento académico –que normalmente queda relegado a unos pocos– sino la apropiación de ese conocimiento para su uso aplicado a contextos determinados (Rodríguez Medela y Salguero, 2009: 508).

Retroalimentación cíclica y experimentación

La IA se nutre a través de un proceso en el que la teoría y la práctica se retroalimentan de una manera cíclica, interrelacionando la acción y la reflexión, rompiendo así con otro falso dualismo que opone la ciencia teórica y la práctica. No obstante, entendemos que la teoría se contrasta con la realidad, volviendo a pensar sobre cómo mejorar lo que hacemos para volver a ponerlo en práctica. De esta manera, todo trabajo deja la puerta abierta a posteriores revisiones que cuestionen y/o complementen lo dicho en el trabajo anterior. En este sentido, la IA se crea haciendo, experimentando con fuentes y mecanismos para la obtención de información y aprendiendo sobre lo que se hace.

Sobre la potencialidad transformadora de la Investigación Autónoma

A partir de lo expuesto podemos definir la IA como un proceso autónomo, tanto a nivel técnico como económico y político, gestionado bajo el principio de horizontalidad en el trabajo y la toma de decisiones, flexible y adaptable a unas realidades dinámicas, cambiantes, que reconoce su subjetividad pero que aplica rigurosos procedimientos y que combina la racionalidad con la emocionalidad a la hora de buscar el sentido y la aplicación del conocimiento, de una forma cíclica en la que la teoría y la práctica están en constante retroalimentación.

Pero ¿por qué la IA?, ¿qué nos puede llevar a optar por esta fórmula de conocimiento? Las razones que pueden hacer apostar por la IA no son solamente técnicas –como hemos podido ver a lo largo del apartado–, sino también políticas; suponen posicionarse en la vida y decidir si queremos implicarnos en la transformación de las realidades sociales que consideramos injustas.

La IA podemos entenderla como una libre circulación de saberes, en tanto que nosotras tratamos de sacar determinados conocimientos y prácticas de su compartimento estanco académico y compartirlas con los colectivos sociales; a su vez, aprendemos dialógicamente

mente de los movimientos sociales lo que repercute sobre nuestro discurso, acciones y compromisos; de ese intercambio de conocimientos recíprocos, elaboramos monografías y otro tipo de publicaciones, para tratar de implicar a más personas a través de la lectura y el debate, amplificar las voces de estos colectivos, dar visibilidad y, al mismo tiempo, consolidar nuestra forma de hacer aportaciones a las distintas luchas con las que nos comprometemos o queremos empatizar.

Por ello, consideramos que la IA tiene un enorme potencial para contribuir a la transformación de las realidades sociales de las que forma parte; visibiliza situaciones de desigualdad, represión y exclusión que sufren los colectivos sociales, al tiempo que aprende tanto de los discursos, las estrategias y tácticas del poder institucionalizado como de las resistencias al mismo, con el objeto de compartirlas y clarificar cómo funcionan las cosas y cómo se puede hacer frente a estas injusticias de una forma organizada y colectiva.

Queda pendiente el interrogante acerca de si existen posibilidades de diálogo y encuentro entre los movimientos sociales y la Academia. Esta relación se ha caracterizado generalmente por la confrontación. Sin embargo, en los últimos años algunas experiencias pioneras en el contexto universitario están demostrando que esta relación no tiene por qué ser ni tan rígida ni inamovible, sino que es posible liberar espacios de diálogo y encuentro¹.

Es, por tanto, necesario comenzar por el cuestionamiento de determinados parámetros y posicionamientos que van más allá de la persona investigadora, así como partir de un acercamiento que rompa con las diferencias jerárquicas existentes entre ambos mundos, tradicionalmente estancos, obviados entre sí, cuando no enfrentados.

Y un último elemento fundamental en este acercamiento es el humilde y honesto reconocimiento de que el auténtico motor de transformación social son los colectivos sociales, la gente, compuesta en suma por los sujetos de la investigación, siendo la propia investigación tan solo una herramienta de trabajo más para la acción social y política².

¹ Véanse a título de ejemplo las Jornadas Internacionales *Diálogos entre ciencias sociales y movimientos sociales. Miradas, preguntas, (des)encuentros*, organizadas por el colectivo Des-encuentros en colaboración con el Departamento de Antropología Social de la Universidad de Granada en marzo de 2010; o los cursos de posgrado *Pobreza y exclusión social: redes familiares y movimientos sociales en el contexto actual* en diciembre de 2012 (ed. 1ª) y abril de 2013 (ed. 2ª) organizados por el Grupo de Formación e Investigación Social Tejiendo Redes en colaboración con la Escuela Internacional de Posgrado de la Universidad de Granada.

² Este texto ha sido escrito de manera colaborativa por las miembros del GEA La Corrala a partir de la reflexión sobre sus experiencias significativas. Aun así, nos gustaría señalar en la sección final de referencias algunos textos que nos han inspirado y que pueden ampliar la visión de lo que proponemos.

REFERENCIAS:

Rodríguez Medela, J. y Salguero Montaña, Ó. (2011). De investigador a sujeto político: cuestionamientos sobre parámetros científico-metodológicos en la búsqueda y aplicabilidad del conocimiento. En: *Espiral. Estudios sobre estado y sociedad*, XVIII, 51, mayo/agosto, pp. 9-38.

Rodríguez Medela, J. y Salguero Montaña, Ó. (2009). Conflictos y resistencias en torno a la forma de concebir y proyectar la ciudad de Granada. Los movimientos autónomos en la palestra urbana., En: M. Varona (coord.) *Actas de los Seminarios de Apoyo a la Investigación Hibridación y Transculturalidad en los modos de habitación contemporánea. El territorio andaluz como matriz receptiva*, Sevilla: Universidad Hispalense de Sevilla y Consejería de Vivienda y Ordenación del Territorio de la Junta de Andalucía, pp. 501-511.

Cuestionamiento de la dicotomía razón/emoción: Haraway, D. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Madrid: Cátedra Feminismos.

Sobre la circulación de saberes y la retroalimentación cíclica: Hernández, J. M.; Gregorio, C; Apaolaza, T. (coord.). *Etnografiando Resistencias*. En: XII Congreso de Antropología. Lugares, Tiempos, Memorias. La Antropología Ibérica en el Siglo XXI (León 6-9 de septiembre de 2011), FAAEE.

Sobre las críticas a la ciencia y a las disciplinas: Kuhn, T. S. (1971) [1962]. *La estructura de las revoluciones científicas*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica; Wolf, Eric (1987) *Europa y la gente sin historia*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Sobre la implicación y el compromiso con los sujetos y colectivos con quienes investigamos: Scheper-Hughes, N. (1995). The Primacy of the Ethical: Propositions for a Militant Anthropology. *Current Anthropology*, 36 (3). pp. 409-440.

Proyectos e iniciativas:

Además, nos gustaría visibilizar en este trabajo a otros colectivos que también defienden algunas ideas señaladas en este capítulo y que, por tanto, están construyendo formas de investigación autónoma con intención crítica y transformadora:

Universidad Nómada <http://www.universidadnomada.net> y Uninomade <http://www.uninomade.org>

Universidad Libre Experimental (ULEX) <http://fundaciondeloscomunes.net/es/dispositivo/ulex-universidad-libre-experimental>

Global Project <http://www.globalproject.info>

Critical Art Ensemble <http://www.critical-art.net>

Algunas ideas sobre los contextos de la práctica artística

Eduardo Serrano

¿Podemos hablar de contexto como de aquello exterior que nos rodea como sujetos activos?

¿Existe algún método para la consideración del contexto en la práctica artística que no se reduzca a la analítica científica clásica o esté al albur del pragmatismo autodidacta?

Podríamos empezar a hablar del contexto de nuestro trabajo como del conjunto de las condiciones en que este se desarrolla. Otra aproximación sería decir qué son los elementos y fuerzas que nos limitan y/o potencian. Y no solo las iniciales, también las que vayan apareciendo, bien sea porque las vayamos descubriendo o porque nuestro trabajo las produzca.

La naturaleza de la práctica artística favorece un planteamiento que no se ciña a los formalismos procedimentales de otros saberes, sean técnicos o humanísticos, aunque tampoco pretenda ignorarlos. Por eso lo que se propone aquí es una cierta manera de pensar el contexto más que un método o un mínimo manual de uso. Sin embargo sí se propugna una cierta consistencia perdurable en el cómo hacer. Partimos de la convicción de que, cada vez más, es necesario utilizar, sin problema alguno, las sistemáticas o técnicas desarrolladas en cualquier disciplina que pueda interesar. Sin embargo, al decir esto también hay que advertir que siempre hay que tener cuidado con trasladar conceptos y técnicas fuera de sus respectivos contextos de aplicación. Dicho esto hay que reconocer que la metáfora es un recurso epistémico importante en la investigación científica, a pesar de haber sido denostada como instrumento cargado de subjetividad, además de su gran potencial creativo.

Primero se dirá algo sobre qué podemos considerar como contexto y a continuación se expondrán tres problemáticas transversales a los diversos contextos.

A lo largo del texto se responderán dos preguntas:

¿Podemos hablar de contexto como de aquello exterior que nos rodea como sujetos activos? ¿Existe algún método para la consideración del contexto en la práctica artística que no se reduzca a la analítica científica clásica o esté al albur del pragmatismo autodidacta?

Contextos y una posible clasificación

La información sobre las condiciones de nuestro trabajo se puede distribuir en tres grandes grupos de condiciones:

- 1) Las cosas y criaturas exteriores a nosotros que serán el material u objeto de nuestro trabajo.
- 2) El agente de ese trabajo; aquí habrá que diferenciar entre el sujeto (nosotros mismos: contexto interior o *endocontexto*) y los instrumentos que se van a utilizar.
- 3) Los destinatarios y la utilidad y efectos de lo que se produzca.

Es interesante constatar que estos tres tipos de condiciones corresponden a lo que en la economía convencional se designarían, respectivamente, como: 1) materias primas, 2) los trabajadores más los medios de producción, y 3) los usuarios de los productos. Los dos primeros pertenecerían a la esfera de la producción y el tercero a la del consumo.

Pero lo que no se ha mencionado en esa distribución es el papel del capital que usualmente personifica la figura del empresario, intermediario entre el trabajador y todo lo demás, aportando materias primas y medios de producción (herramientas, instalaciones, locales, organización del trabajo), que no pertenecen al operario; y también mediador entre la esfera de la producción y la del consumo, es decir entre trabajadores y destinatarios de los productos. No obstante lo que ahora se expondrá no tendrá en cuenta el factor "capital"; pues

aunque no podemos dejar de considerarlo cuando dicho factor intervenga, su presencia no siempre se da, e incluso se podría prescindir de él en cada vez más casos. Y eso, paradójicamente, a pesar de su pretensión de mediador universal y que convierte cualquier bien y servicio en mercancía.

En los tres grupos mencionados es raro que no aparezcan, a su vez, tres entornos, cada uno con su propio contexto: el natural o no humano; el mundo humano; y el entorno artificial, cuyos contornos son muy difusos, mediando entre los dos anteriores.

Los tres entornos mencionados están a su vez formados por otros entornos parciales. El no humano lo integran muchas y diversas capas, formando parte del cosmos, los substratos geológicos, el clima y el tapiz biótico. El artificial abarcaría desde lo rural antropizado hasta las infraestructuras informáticas en códigos de *bits*; y de igual manera se podría hablar de ciudades (contextos espaciales y políticos a la vez), de medios de comunicación (gestores de la información y creadores del imaginario colectivo en las sociedades contemporáneas), de estilos cinematográficos (maneras de hacer cine), etc. y también de saberes, de tradiciones culturales y sociales, de la pertenencia social, de creaciones de todo tipo... Finalmente, al entorno humano pertenecerían los cuerpos, más todo aquello que habita nuestra subjetividad, sea individual o colectiva, y que no puede vivir fuera de nosotros, no es reificable en forma de cosas exteriores; es a esto que hemos llamado *endocontexto*.

Más concretamente, y en relación con el contexto del agente productor, se deben contabilizar los instrumentos de todo tipo: el espacio que nos cobija y su lugar, las instalaciones, los equipos y herramientas de registro, almacenamiento y reproducción, el dinero, y por supuesto los conocimientos codificados. En todo caso se trata de elementos objetivables, ellos mismos elementos materiales o bien inscritos en soportes materiales, transmisibles e independientes del sujeto, sea este o no su autor. No olvidemos que a esto hay que añadir el tiempo disponible.

Y en cuanto al contexto más particular del sujeto estarían las ideas, habilidades, expectativas y, en fin, el mundo interior que hayamos ido construyendo como parte de nuestra subjetividad. Y de nuevo el cuerpo, a la vez sujeto e instrumento privilegiado.

Respecto los grupos 1) y 3), encontramos los mismos tres entornos, pues, por ejemplo, igual pertenecen al que hemos denominado “objeto de nuestro trabajo” personas concretas (y no solo cosas artificiales o naturales), como en el grupo de los destinatarios puede haber impactos en el entorno natural (y no solo recepción por parte de seres humanos y en el mundo de las cosas artificiales).

La categorización expuesta en esta clasificación elemental es solo una de las posibles. Tiene un carácter meramente descriptivo y no exhaustivo, útil poco más que para ordenar los numerosos datos que con frecuencia hay que tener en cuenta. No es raro que surja la duda de si algo debería ser calificado como relativo al sujeto, o más bien como parte de sus instrumentos, o tal vez como condiciones del objeto del trabajo, pero estas distinciones no son algo realmente importante y no vale la pena esforzarse por encajar estos

factores en una rejilla taxonómica, sobre todo previamente establecida; de hecho muchas encuentran su acomodo una vez iniciado el trabajo o, incluso, demandan su propia clasificación.

No nos extendemos más en estos recuentos y clasificaciones porque es fácil realizarlos y cada quien puede construir su propio modo de hacerlo.

En la frontera entre las cosas y nosotros

Trataremos de ver (siempre muy brevemente) en primer lugar que pasa con nuestra relación con las cosas y criaturas, es decir sobre las relaciones entre sujeto y objeto, tema ya clásico en la epistemología. Y ello desde la perspectiva del contexto.

Está en primer lugar la cuestión de qué información de los contextos se selecciona. Es el problema del recorte, que inevitablemente deja fuera buena parte de la información y que nos obliga a establecer unas prioridades. No existe un método para resolverlo, cada persona adquiere con la experiencia una cierta manera de proceder. Pero no conviene perder de vista que siempre hacemos recortes en la realidad que percibimos. Incluso la misma percepción implica un recorte en la información que llega a nuestros sentidos. Lo importante en cualquier caso es que tanto lo que se perciba como lo que de un modo más consciente seleccionemos tenga sentido para nosotros y sobre todo para el trabajo que emprendemos.

La aproximación al objeto del trabajo está indefectiblemente condicionada por el contexto del sujeto. Podemos afirmar que el modo de percibir está construido socialmente, que, por ejemplo, nuestra mirada hacia la naturaleza, igual que hacia nuestro entorno próximo, sería muy diferente si no hubiera existido el impresionismo o la televisión. Ser conscientes de esto nos habilita para hacer la crítica de esa mirada que sería imposible sin ese estar atentos a nuestro propio contexto.

Al respecto, el posicionamiento que podríamos denominar cientifista de la vieja escuela —que entiende que las cosas están absolutamente separadas de nosotros— es insostenible. Una actitud materialista planteada en estos términos arriesga con caer en un radical idealismo muy poco útil en última instancia para conocer lo que acontece y nos acontece.

En el extremo opuesto estaría la situación del que confía todo al contacto empírico más directo, sumergiéndose en ese devenir que nos rodea y que a menudo ha sido calificado como propio de la actitud del artista, una especie de pragmatismo autodidacta e individualista. Tal oposición se ha trasladado a la que enfrentaría los modos de hacer de la ciencia y el arte. Sin embargo, esa visión no resiste un examen más cuidadoso e informado, siendo abundantemente desmentida por lo que acontece en el ahora.

El presente texto apuesta por explorar ese espacio entre ciencia y arte, de ahí la necesidad de la sistematicidad. Entonces habrá que trabajar en esa frontera incierta entre las prácticas de la ciencia y del arte y conservar la distinción entre uno y otro contexto. Habrá que jugar con las distancias entre nosotros y el objeto de nuestro trabajo. Al indagar en el contexto del objeto no nos integramos en el mismo. Pero tampoco nos situamos en su

exterior, como sería el que reclama para sí la condición de aséptico observador del que practica el cientifismo (como si eso pudiera existir), porque entonces tampoco es libre, otro contexto le domina, el de sus conocimientos y creencias.

Colocarse en la periferia, ni dentro ni fuera, en el cuestionamiento recíproco de ambos contextos, que surgen en la acción, que va y viene entre nosotros y las cosas con las que trabajamos, que se despliega paulatinamente, paralelamente a la continua negociación respecto nuestra autonomía. Vivir en ese espacio inter-medio y dar tiempo al tiempo.

Se opera así una transformación doble, tanto en la materia con la que estamos trabajando como en nuestra propia subjetividad. Que es lo mismo que decir que también ambos contextos reseñados son transformados. La función del agente, llámese artista, o en un lenguaje más modesto, simplemente inventor, sería la de un mediador entre contexto exterior y endocontexto. En cierta manera esto supone una redefinición del creador como sujeto privilegiado, pero que en cambio adquiere una mayor responsabilidad, a la vez que se amplía lo que entendemos por creatividad, que se extiende a la misma materia humana.

Estrategia: producción de contextos

Por lo tanto, el proceso va creando su propio contexto. El tiempo de trabajo y creación se revela como generador de un contexto en continuo cambio, en donde aparecen nuevas condiciones que deberán considerarse, al igual que se hizo al principio del trabajo, cuando se tuvieron en cuenta las circunstancias, ya pertenecientes al pasado, que afectaban al objeto, así como las que se preveía en cuanto al destino futuro del producto del trabajo.

Es muy habitual que se nos presente el proceso que se ha de seguir como una sucesión de dos momentos en que el acopio y procesamiento de la información antecede al tiempo dedicado al trabajo en sí. Pero este planteamiento es demasiado irreal, sobre todo cuando se trata de trabajos con una fuerte carga inventiva. Continuamente comprobamos cómo esa supuesta linealidad, con un carácter casi de causa-efecto, se rompe y fragmenta con retroalimentaciones generadas por el propio trabajo. La recogida de información se reparte a lo largo de varios momentos, articulándose con la realización propositiva en procesos que combinan análisis y síntesis, inducción y deducción, prospección y proyección, que van abriendo posibilidades y ramificando el proceso en diversas direcciones. De modo que al final lo que tenemos es una red de datos, resultados y expectativas parciales que se relacionan de forma compleja, y no según una línea simple.

El camino no está trazado de antemano, se va conformando en el mismo proceso, y la respuesta al cuestionamiento del paso siguiente la sugiere el lugar al que hayamos llegado y la situación general de nuestro trabajo, decidiendo conforme el contexto se va abriendo, por lo que siempre necesitaremos más información. Así vamos planteando objetivos parciales, de reducido tamaño y resolución inmediata. Vamos avanzando en varios frentes a la vez, correspondiendo a los diversos contextos que ya habíamos previsto o que vamos descubriendo. Esto permite desarrollar en paralelo diferentes líneas según las facilidades o dificultades encontradas. Los bloqueos en un aspecto concreto no afectan a

los demás; y mientras lo dejamos apartado nuestro inconsciente sigue trabajando. Y así los logros en otras direcciones, al estar todas relacionadas, pueden alumbrar la salida del atasco puntual. Es más, la coexistencia de las diferentes líneas de exploración a veces propicia nuevos actos creativos.

A menudo los proyectos que insisten en la definición previa de objetivos finales (que al condicionar el proceso, de hecho, se convierten en premisas más o menos disimuladas), de programas secuenciales y formalismos metodológicos, encuentran dificultades debido a que aparecen imprevistos que obligan a revisar lo planeado, con las consiguientes frustraciones, gastos de tiempo y de recursos. Por el contrario, el proceder estratégico, similar al propio del ejército que se adentra en un territorio enemigo y desconocido, no sólo es el más conveniente en cuanto a la eficacia en la aplicación de nuestro trabajo, energías y recursos, sino que abre la ocasión para que brote la creatividad. Y como en el ejemplo de la estrategia militar, esto no resta ninguna importancia al trabajo previo de información contextual. El mérito del éxito procede a partes iguales de la buena preparación de las tropas y la logística, y por otro lado de la capacidad para aprovechar las ventajas del terreno que vayan apareciendo y aquellas otras fruto de los progresos realizados. En el libro de François Julien *Tratado de la eficacia* (Editorial Siruela, 1999) se expone cómo el pensamiento estratégico chino se diferencia radicalmente del occidental, mostrando no solo las diferencias relativas a los asuntos militares sino también a aspectos fundamentales del cómo hacer propio de ambas culturas.

El contexto subyacente: las fuerzas

Conocer no solo es relativo a los objetos de conocimiento, tal como se nos presentan ahora, también concierne al modo en que esas cosas y ese conocimiento específico fue construido por otra gente. Qué fuerzas de la naturaleza y qué fuerzas humanas se computaron y han estado operando, y cómo se ha hecho todo eso. Entonces es muy probable que descubramos todo un mundo bajo la engañosa obvedad de nuestro trajín con las cosas. Descubrimos la “innaturalidad” de casi todo lo que nos rodea, es decir, que eso no es algo cerrado y dado para siempre, ni un dato neutro sin más. Investigar para saber cómo funcionan las cosas, cuándo y por qué empezaron y qué complicidad humana estuvo y sigue estando detrás de todo ello. Y por lo tanto, que eso pudo ser de otra manera y, a partir de ese hallazgo, concluir que pueden ser, aquí y ahora, también de otra manera. Entonces la pregunta fundamental sería: qué pueden las cosas y qué podemos nosotros, y sobre todo, qué podemos conjuntamente.

Porque la tarea de desocultación de las fuerzas sociales y naturales y de sus sometimientos nos permite componernos con ellas. Somos deudores y a la vez herederos de toda una historia, a menudo insospechada, una historia natural y humana, y lo que hacemos es rescatarla y devolverla a ese caudal común. Podría afirmarse que esta forma de trabajar es una modalidad exótica de lo que conocemos como investigación-acción-participación (IAP), siendo uno de sus principios principales la devolución: lo que empezó como un encuentro con una realidad nueva para nosotros, que en ese momento empezó a interpelarnos, al final del proceso aparece de nuevo, pero como receptora de nuestro trabajo.

Lo mismo sucede con lo que ahora brota por doquier. Ahora, tal vez más que nunca, no se trata tanto de inventar modos de vida como descubrirlos a nuestro alrededor, darnos cuenta de que hay una creatividad difusa y microscópica y de que nosotros podemos prolongarla, enriquecerla, relanzarla. Ese trabajo es urgente porque en la era de la crisis indefinida la creatividad es imprescindible. En el fondo se trata de una tarea radicalmente política, pues su lugar es la polis, la ciudad como comunidad de mujeres y hombres libres.

Si queremos ser consecuentes con la conveniencia del conocimiento no trivial, transparente y compartido, no debemos olvidar que, en relación con el contexto futuro del producto de nuestro trabajo (ese que ya escapa de nosotros e inicia su propia andadura), es importante dejar constancia del modo en que hemos procedido, aportando nuestra (modesta o grande) contribución al acervo común de los saberes. Y por supuesto, informar desde qué lugar hablamos. Será la manera en que junto con una obra aportemos los datos de su contexto de producción, de manera que a otros pueda aprovechar la experiencia y el trabajo realizado, y también, por qué no, su apreciación crítica, y sea así todavía más útil e interesante para nuestros semejantes.

REFERENCIAS:

Sobre la metáfora en la investigación y su poder creativo: Rivera, M. (2007-2008). Matrices, mundos y metáforas. Introducción a una Política de Afecto. *Teknokultura: Revista On-line*. Vol. 7 <http://teknokultura.uprr.edu> [última consulta 20 de febrero de 2014]

Sobre la influencia de la pertenencia a grupos y clases sociales en las múltiples manifestaciones de los individuos: Bourdieu, P. (1979). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
Del mismo autor, sobre la estructura social de la práctica artística en el capitalismo: Bourdieu, P. (1992). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.

Sobre humanidad y naturaleza: Noguera, A. y Pineda, J. A. Filosofía ambiental y fenomenología: el paso del sujeto-objeto a la trama de vida en clave de la pregunta por el habitar poético contemporáneo. *Acta fenomenológica latinoamericana. Volumen III (Actas del IV Coloquio Latinoamericano de Fenomenología)*, *Círculo Latinoamericano de Fenomenología*. En http://www.clafen.org/AFLN3/261-277_Noguera.pdf [última consulta 20 de febrero de 2014]. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú; Morelia (México), Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2009, pp. 261-27.

Sobre humanos y no-humanos, y en particular la teoría del actor-red: Doménech, M. y Tirado, F. J. (comps.) (1998). *Sociología simétrica*. Barcelona: Gedisa.

Sobre el clásico problema epistemológico de la relación entre sujeto y objeto hay muchas exposiciones de las diversas escuelas a lo largo de la historia y en la actualidad en la Red; por ejemplo: Aguirre, E. Introducción a la Epistemología. En [monografias.com](http://www.monografias.com/trabajos/epistemologia/epistemologia.shtml) <http://www.monografias.com/trabajos/epistemologia/epistemologia.shtml> [última consulta 20 de febrero de 2014]

Sobre investigación-acción-participativa: http://es.wikipedia.org/wiki/Investigaci%C3%B3n-Acci%C3%B3n_participativa [última consulta, 19 de febrero de 2014]

Sobre una visión creativa de la investigación-acción-participativa: Villasante, T. R. (2006). *Desbordes Creativos: estilos y estrategias para la transformación social*. Madrid: La Catarata.

Sobre la estrategia y, en general, el pensamiento chino en comparación con el occidental: Julien, F. (1996). *Tratado de la eficacia*. Madrid: Editorial Siruela.

Sobre Lancelot "Capability" Brown: <http://www.arquine.com/blog/lancelot-brown-y-la-capacidad-del-lugar/>, y en inglés http://es.wikipedia.org/wiki/Lancelot_Brown, http://en.wikipedia.org/wiki/Capability_Brown. Un estudio breve pero muy interesante se puede leer en Enge, T. O. y Schröer, C. F. (1992). *Arquitectura de jardines en Europa 1450-1800*. Colonia: Taschen, pp. 219 a 222. Sobre sus obras: http://www.gardenvisit.com/biography/lancelot_capability_brown

Cuatro ejemplos en que la reflexión sobre el contexto tiene un gran interés:

La web Plantas Nómadas, de Gilberto Esparza (2010). Reflexión sobre los impactos ambientales y sociales que genera la actividad humana, que se concretó en un prototipo de híbrido de robot automecánico y plantas vivas. Situado entre la práctica artística y la investigación en biología y robótica. En <http://www.plantasnomadas.com/>

Mapping the Commons, Athens, de José Pérez de Lama y Pablo de Soto (Hackitectura), en colaboración con Jaime Díez y Carla Boserman (2010). Mapeado colectivo de la ciudad de Atenas con muy diversos registros audiovisuales, partiendo del concepto ampliado de cartografía. En <http://www.emst.gr/mappingthecommons/index.html>

La web de Rogelio López Cuenca www.saharawhy.net/, activa desde 2012. Todos sus trabajos suponen una inmersión en profundidad en la pluralidad de contextos de cada lugar, mediante una intensa y rigurosa labor de análisis social, realizada siempre desde un posicionamiento político muy explícito.

Estrategias y reflexiones para el trabajo en contexto

Marta Ricart

¿Cómo nos orientamos partiendo de los lugares desde los que actuamos?

¿Cuáles son los ejes a través de los cuales damos sentido a nuestras prácticas y a la vez las conducimos?

¿No estaremos proyectando nuestras necesidades cuando realizamos proyectos, acciones o tentativas?

¿Cuáles son los modos en los que acostumbramos a interpretar y dar sentido a la acción?

Intenciones

La manera más interesante de pasear por un bosque
No siempre es parando a mirar un árbol o escuchar un sonido;
Puede ser más pararse a mirar que miras un árbol o
Escuchar que escuchas un sonido [...]. (Lluís Solà)

Como profesores o educadores sumergidos en prácticas educativas, acostumbramos a centrar la mirada en un punto, en un interés, en un tema que normalmente está fuera de nosotros y del grupo al que nos dirigimos. Planificamos nuestras acciones e imaginamos contextos en los que desarrollar temáticas de interés. Creamos diálogos y proyectos en el marco de grupos y colectivos dispares, pero pocas veces nos paramos a mirar el proceso en el que estamos implicados. Desde una perspectiva multidimensional, resulta indispensable comprender la práctica educativa en la complejidad.

Esto implica comprender cómo nos orientamos y dónde focalizamos nuestras posiciones como sujetos involucrados. Encarar la acción y la práctica en sí mismas, como una puesta en escena de algo más profundo que nos vincula con relaciones y pactos más estructurales. Un movimiento que a modo de *zoom* va de lo micro a lo macro y viceversa.

Explicitar el movimiento que toma la acción desde este punto de vista implica comprender las dinámicas que se crean en ella. Una estrategia importante para orientar y ser orientados desde una perspectiva compleja. Entre otras posibilidades, podemos realizar acciones en las que todo el grupo o colectivo focalice la mirada en un elemento que se sitúa fuera de este y que sea de interés. Pero aquí pretendo girar el punto de atención normalmente situado fuera, para colocarlo en el propio grupo, en las relaciones y diálogos que acontecen y que construyen un espacio en sí mismo. Cómo desde este podemos comprender ubicaciones, comprensiones y posiciones que van más allá del propio grupo y conectan con una estructura más amplia de consensos. Una estructura en la que nos movemos en el día a día. Desde aquí hablamos de nuevos modos organizativos y de implicación que parten de la propia acción y la conciencia sobre esta. Modos que tal y como desarrollaré en las siguientes líneas, son claves para diluir las fronteras entre lo artístico, lo cultural y la cotidianidad. Modos que, colocados en una posición de reflejo de nuestras propias acciones, posibilitan situar la creación en una práctica cotidiana reflexiva.

Orientaciones

En primer lugar, el concepto de orientación resulta clave para conocer, visualizar y explicitar los elementos en los que anclamos nuestras posiciones en las prácticas en las que nos implicamos. Conocer cuáles son los localizadores que usamos para gestionar los movimientos de la acción en una práctica creativa en contexto. Esto implica reconocer referentes, pero también imaginarios y actitudes que a menudo subyacen en los lenguajes que utilizamos en la puesta en acción. ¿Cuáles son los ejes a través de los cuales damos sentido a nuestras prácticas y a la vez conducimos estas? En las orientaciones subyacen paradigmas de comprensión que a menudo resultan invisibles pero que crean el paisaje a través del cual nos movemos; son nuestros sentidos del mundo y los lugares

en los que nos colocamos. La noción de orientación también va unida a una comprensión corporeizada de nuestras prácticas. Una corporeidad que enlaza acción y comprensión en un espacio de movimientos constantes, diálogos y posiciones. Corporeizar la acción, demanda de estrategias de percepción que van más allá de lo visual, de experiencias, vivencias, presencias, pero a la vez de modos de comunicación dispares y reflexiones desde la presencia y la implicación en contextos en los que nuestras acciones y movimientos tienen una importante repercusión.

La orientación tiene que ver con el hecho de visibilizar posiciones y crear diálogos que terminan proyectados en la acción. Desde la performatividad emergen nuevos significados provocados por el reflejo de nuestras propias acciones y todo lo que representan. De esta manera, la acción como acto performativo implica una práctica y una interacción pero también una puesta en escena de los múltiples aspectos que nos configuran. A parte de la acción en sí misma, resulta necesario crear el contexto de interpretación en el propio grupo y desde este¹, a modo de *zoom*, establecer conexiones entre grupo y contexto, entre sujeto y grupo, etc. El carácter performativo de la acción, posibilita el juego con los modos de orientación.

Partiendo de la orientación, en las siguientes líneas, presentaré algunos de los “modos de activación” que he usado en diferentes tentativas y proyectos en los últimos años. Uso el término “modo de activación” para explicar los cambios que experimentamos en nuestra percepción y acción cuando invertimos los términos de la acción y jugamos con las pautas que hasta ahora usamos para comprendernos y comprender el mundo. Un “modo de activación” ensaya una práctica real democrática que dialoga colocando el sujeto y su experiencia en el centro y que no deja lugar a la distancia con la que contemplar o analizar un suceso o acto. Detrás de un modo de activación hay un modo de pensarse en situación y una reacción o acción. Una creación que, desde el formar parte, nos invita a perder la distancia, para sumergirnos en experiencias que nos sitúan como personas, que nos interrogan, que nos cuestionan por lo que somos y no por lo que representamos.

La reflexividad como actitud y modo de actuar

La antropología, y concretamente la antropología reflexiva, abre un interesante marco desde el cual comprender la acción. Más específicamente, en el doble foco que establece entre una realidad vivida y el proceso de dar sentido a esta. Adoptar la reflexividad como actitud y modo de acción implica actuar desde una doble posición.

La reflexividad reconoce la presencia del investigador, el actor, el artista, etc. en la construcción del relato final con el que da sentido a la experiencia. Contempla la construcción del relato y todo lo que este implica. También es el marco idóneo para dar sentidos diferentes, desde una posición explícita, a modelos que invisibilizan relaciones de poder

¹ Este aspecto lo trabajamos con un grupo de alumnas de educación infantil en la asignatura de Expresión Corporal de la Facultad de Ciencias de la Educación de Manresa (FUB). Colocando una situación cotidiana en un contexto determinado de interpretación en el que desde lo performativo, jugamos con la multiplicidad de significados que emergen para hablar de dinámicas sociales, estrategias de consenso, etc.

y dominación. Según Ruby, “ser reflexivo no es solo ser consciente, sino ser lo suficientemente consciente para conocer qué aspectos de sí es necesario revelar a la audiencia de tal forma que sea capaz de entender el proceso empleado tan bien como el producto resultante, y saber que la revelación por sí misma es premeditada, intencional y no meramente narcicista o explicitada accidentalmente” (Ruby, 1995: 166).

Adoptar la reflexividad en un trabajo artístico en contexto posibilita visibilizar el campo de negociación en la interpretación, en la creación de narrativas múltiples que desde posiciones dispares, interpretan una misma realidad. Pero también implica hablar del sentido que damos a los procesos y los múltiples aspectos que forman parte de aquello que decidimos hacer visible.

Como sujetos implicados, la reflexividad nos conduce a hacer y reflexionar a la vez, sobre aquello que estamos haciendo. Un proceso que lleva a preguntarnos: ¿Cuándo estamos en un proceso, ya sea iniciándolo, implicándonos o colaborando, estamos proyectando a otros necesidades que en realidad son nuestras?² ¿Cómo a través de nuestras prácticas proyectamos aspectos que van más allá de estas y tienen que ver con posiciones políticas e ideológicas que toman formatos comunicativos, tonos, actitudes, etc.? ¿Podemos entonces girar la acción y convertirla en un modo de comprensión en sí misma por todo lo que encarna y lo que representamos con tal de posibilitar cambios?

De los objetos a las relaciones

La duda nos asalta cuando examinamos las descripciones cotidianas de la gente. Las describimos como “inteligentes”, “cálidas” o “deprimidas” mientras sus cuerpos están en estado de movimiento continuo. Sus acciones son proteicas, elásticas, siempre cambiantes y con todo, nuestras descripciones siguen siendo gélidas y estáticas. (Gergen, 1996: 52).

Para argumentar los modos en los que acostumbramos a interpretar y dar sentido a la acción, tomo brevemente y metafóricamente el acto de fotografiar concretamente la fotografía como objeto o acto experiencial. Si tomamos una imagen fotográfica de algo concreto, acostumbramos a encuadrarlo y obtener su representación de manera fácil. Dependiendo de la luz y otras variables, la imagen que obtendremos tendrá más contrastes, será más o menos nítida pero presentará un elemento fácilmente reconocible. Mediante la fotografía, obtenemos una imagen clara de un momento, de una presencia. Si en cambio intentamos obtener una imagen no tanto de la presencia sino de elementos más abstractos como el movimiento, el cambio o el tiempo, resulta más complicado moverse en los mismos términos, ya que no resultan fotografiables dada su inmaterialidad. Tendríamos que modificar el tiempo de exposición de nuestra cámara o la apertura del diafragma para obtener una imagen no nítida pero que su propia creación represente los parámetros de la representación.

² Pregunta que orienta el trabajo desarrollado en la propuesta Sum. Una tentativa de trabajo con personas de un pueblo pequeño de la comarca del Solsonès y que parte de una escuela abandonada del municipio como posible espacio cultural.

De esta manera obtenemos una imagen difusa que más que representar el tiempo o el movimiento, es el producto de un proceso de manipulación y de experimentación con conceptos abstractos y que por tanto no pueden ser representados de la misma manera que la fotografía basada en lo que contiene, o en la presencia y la representación en sí misma. La imagen fija, la fotografía, proyecta un modo de ver completamente distinto a la que presenta una supuesta imagen del movimiento o el tiempo (donde entran en juego la experimentación con el propio concepto para crear imágenes nuevas que no la representan pero llevan en su proceso de realización un trabajo desde el concepto escogido).

Estos aspectos los podemos traspasar a nuestra acción cotidiana. Por ejemplo, en el modo en el que focalizamos las acciones en las que, entre otras, situamos el interés en la construcción de algo concreto o bien dirigimos la atención en la dinámica que posibilita la propia relación como espacio potencial en sí mismo. Pasando de la forma del objeto a la vivencia de la relación, trabajamos la mirada, el posicionamiento y la ambigüedad en la creación de significados, etc. Ampliamos el marco de acción para contemplar aspectos que normalmente no emergen en modos unidireccionales de comprensión. Un acto posibilitador que más allá de la materialización en objetos o relatos, permite tomar conciencia de la construcción de algo colectivo inmaterial en un momento determinado.

La relación como espacio desde el que jugar con la amplia construcción de sentidos, demanda también contemplar el contexto en el que se sitúa. Cuidar los espacios en los que acontece, para posibilitar que emerjan nuevas situaciones, comprensiones y dinámicas. Tomar el contexto para jugar y experimentar con la emergencia de nuevas situaciones y comprensiones. Una práctica multifocal que a la vez comprende las propias dinámicas que acontecen desde todos/as los implicados, para generar modos de orientación explícitos que conduzcan a una práctica real reflexiva. Poner el foco en la calidad de la relación, como posibilitadora de matices, intercambios y modos de comprensión.

Conocer y comprender

Comprendiendo más matices de la acción, encontramos una importante diferencia entre conocer y comprender. Una diferencia que contribuye a la toma de decisiones sobre el nivel de profundidad e implicación que decidimos tomar en una acción determinada. Tal y como dice Ziller (1990) comprender contrasta con conocer por la diferencia de posición y de modo de aproximación que implica entre las personas que tienen un interés y las que son interrogadas. En esta diferencia se habla de una relación pero también de posiciones que van más allá del hecho de conocer para implicar una mirada política e ideológica. Según el autor, "Conocer requiere examinar desde una posición que evita preferencias en el juicio poniendo entre paréntesis la información en algunas configuraciones fijas. Conocer es esforzarse para la certeza y la categorización donde el proceso de categorizar es totalmente controlado por el observador. Comprender es aprender más cerca desde la perspectiva del actor, no del observador [...] una comprensión interpersonal que se desarrolla cuando una persona considera la otra y todo en el ambiente del otro desde el punto de vista del otro. De este modo, conocer es egocéntrico mientras que comprender es allocéntrico" (Ziller, 1990: 14).

Por tanto, conocer y comprender hablan de colocarnos lejos o cerca. De estar con otros o mirar a otros, de estar fuera o estar dentro. Aspectos que podemos situar individualmente como implicados en un proceso, o explicitar en un diálogo grupal en relación a las aproximaciones y los matices que ofrece la propia dinámica.

Posiciones

Una mirada a las posiciones demanda desarrollar un doble foco de atención con el que comprender y comprenderse. Desde una perspectiva sistémica, comprender la posición que ocupamos en un grupo en un espacio nos da muchos elementos para reconocer el lugar desde el que miramos y actuamos. Las posiciones permiten alejar el *zoom* para comprender las dinámicas relacionales como modos de acción en los que cada uno ocupa un lugar y negocia e interactúa.

Una conciencia de la posición, permite que decidamos dónde nos situamos en una acción de una forma explícita, para comprender cómo el lugar que tomamos afecta nuestra versión del relato. Trazar mapas de los espacios y las posiciones que tomamos a lo largo de un proceso nos ayuda a reconocer el flujo de interacciones y comprensiones que acontecen en la acción.

En todo proceso se desarrollan modos de relación que construyen pequeños acuerdos y tomas de decisiones, organizaciones que estructuran la comunicación y el diálogo, y que en sí ensayan formas de implicación. Una reflexión sobre el proceso contribuye a visibilizar el marco a través del cual establecemos las negociaciones sobre aquello que visibilizamos y aquello que no. Pero de una manera consciente nos da a entender que si cambiamos de posición, seguramente estaremos cambiando la manera de enfocarlos.

Conjunciones

En el marco de los Estudios Culturales se abre un interesante espacio que parte de la complejidad y contrasta con modos unidireccionales de comprensión. Concretamente, desde los Estudios Culturales (Grossberg, 2010) se argumenta que es imposible comprender la humanidad si no es a través del trazado de mapas de la multiplicidad de relaciones que constituyen en cualquier contexto y evento dentro del mismo.

Según Grossberg, una interesante estrategia para abordar la complejidad y comprender el marco de acción es mediante la conjunción. Según el autor, en lugar de buscar la respuesta o de pensar de manera disyuntiva (es a o b), cómo se ha hecho durante muchos años en determinados modos de conocimiento basados en la simplificación, el autor propone reflexionar de manera conjuntiva (es a y b y ...) (Grossberg, 2010: 33). Una posición que no fragmenta ni divide sino que coloca en un mapa de trayectos, la multiplicidad de elementos que forman parte y sus conexiones.

Dilemas de la inmediatez

Pocas veces pensamos en el ritmo de las prácticas en las que nos sumergimos. Un interesante ejercicio para comprenderlas trata de poner sonido, cantar o explicar la acción

mediante ritmos con los que explicitar de forma abstracta una implicación y una construcción. Mediante la representación de los ritmos de la acción podemos crear y recrear situaciones, momentos y dinámicas.

Normalmente no cuestionamos los ritmos en los procesos y los damos por supuesto en nuestras propias dinámicas. Pero estos también pueden ser elementos de trabajo en el marco de una acción. El propio ritmo o los ritmos de la acción representan el movimiento de un grupo, un colectivo o un equipo en un momento dado. Una polifonía de movimientos y voces que puede representarse de modo abstracto para comprender cómo sus propias dinámicas, aunque sean invisibles, forman también parte de la acción.

Mediante la comprensión de los ritmos también comprendemos los espacios que compartimos. Pero a veces una acción toma sentido al cabo de un tiempo. Generalmente los procesos van tomando sentido en el relato que construimos mientras lo vivenciamos. Pero también mediante otras experiencias y momentos, resignificamos acciones para crear nuevos sentidos.

Abrir la toma de sentido al tiempo y a la posibilidad de que emerjan nuevos significados en momentos que desconocemos resulta muy interesante. Las prácticas de resignificación pueden acontecer en momentos en los que la acción ya se ha desarrollado.

Estrategias de simplificación

Partiendo de las “prácticas de activación”, en los últimos años he estado ensayando diferentes modos de trabajo artístico en contexto para buscar nuevos lenguajes de creación con las personas. Uno de estos lo realicé en el marco de Sum³ y lo nombré “estrategia de contagio”. Un modo de actuar, un reto que no proyecta sino que se construye a través de la presencia y el diálogo. El contagio implica presencia, una acción que no parte de un agente que propone un proyecto o acción, sino del hecho de estar presente de manera continua en un determinado contexto como motor de relación en el presente. El contagio es un ejercicio que permite crear los propios códigos de la acción en sí mismos y que no se puede construir previamente. Esto exige de una gran capacidad de crear en relación sin conducir a un posicionamiento externo. Probar a construir desde lo desconocido pero a la vez cercano, desde uno mismo y la presencia en un lugar.

Un proceso que parte de los tránsitos, las complicidades y las relaciones pero a la vez posibilita situar la propia creación en las dinámicas que acontecen, en los diálogos y las interpretaciones que cada uno creamos en relación a una presencia. Desde esta perspectiva, Sum ha sido una tentativa de creación que parte de la presencia de la artista en un espacio abandonado de un municipio rural para ensayar posiciones desde las cuales posibilitar la generación de nuevos relatos y significados de aspectos invisibilizados en el municipio.

³ Proyecto de investigación-creación realizado el año 2013 en una población rural de la comarca del Solsonès (Lleida) con el apoyo del Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

En el marco del mismo proyecto trasladé la dinámica de la acción a las casas particulares de los vecinos y vecinas del municipio para construir pequeñas acciones performativas que posibilitaran crear contextos presentes con los que repensar nuestros modos de orientación. Esta vez la acción buscaba, desde la simplicidad, comprender la multiplicidad de elementos que formaban parte de una pequeña acción pero a la vez conectaban con el contexto en el que se desarrollaban. En la propuesta, las vecinas del municipio abrieron las puertas de sus casas a una propuesta abstracta que invertía los términos de una acción creativa en los que yo no iba a enseñar ni mostrar nada, sino compartir una pequeña acción simple desde la presencia para comprender los matices que subyacen a la acción.

En el presente texto he expuesto brevemente aspectos que pueden parecer muy abstractos pero que en sí mismos hablan de las acciones desde otras formas de comprenderlas. Dinámicas de acción artística en contexto, que no se focalizan en la creación de grandes acontecimientos ni estrategias de visibilidad, sino que buscan una permeabilidad mediante las artes desde las que poder resignificar y reconocer nuestras prácticas diarias como espacios de sentido.

REFERENCIAS:

Ellsworth, E. (2005). *Posiciones en la enseñanza. Diferencia, pedagogía y el poder de la direccionalidad*. Madrid: Akal.

Grossberg, L. (2010). *Estudios culturales. Teoría, política y práctica*. Valencia: Letra Capital.

Lladó, B. (2013). *Franco Farinelli. Del mapa al laberinto*. Barcelona: Icaria.

Mac Dougall, D. (1995). ¿De quién es la historia?. En: Ardevol, E; Pérez Tolón, L. *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Biblioteca de Etnología. Diputación Provincial de Granada.

Miesen, M.; Basar, S. (eds.) (2009). *¿Alguien dijo participar? Un atlas de prácticas espaciales*. Barcelona: Dpr-Barcelona.

Ziller (1990). *Photographing the self. Methods for Observing personal orientations*. London: Sage Publications.

Proyectos e iniciativas:

French&Mothershead: Walkways. Propuesta realizada con cuatro ciudadanos de Southpark (Londres) en la que cada participante enseñaba diferentes niveles de control y resistencia a la consciencia a raíz del cambio urbanístico y socioeconómico presente en el entorno de sus vidas. Siguiendo a los participantes a través de sus trayectos normales, la propuesta explora diferentes maneras en las que intervenir en los actos cotidianos, para replantearlos desde la *performance*.

<http://www.frenchmottershead.com/index.php?p=artgrid.html&s=archive/walkways/walkways.html&t=0>

Sum I (2012): Propuesta de intervención y exploración de nuevas metodologías, estrategias y dinámicas de creación basadas en el cuidado, la sensibilidad y el reconocimiento para generar un proceso de implicación de los vecinos/as de una población rural de la comarca del Solsonès en un espacio actualmente abandonado del municipio. En: *Mecanismos de porosidad. Arte, educación y territorio*. ACVIC. Eumo Graphics.

¿Cómo percibimos el derecho a la cultura actualmente y en relación a las industrias culturales?

¿Qué supone la cultura como un bien común y qué tipos de gestión implica?

¿Cuál sería el ecosistema sostenible actual de la cultura?

De las industrias culturales a la economía social de la cultura

La cultura y el arte se sustentaron durante siglos merced a los donativos de los reyes, nobles y autoridades eclesiásticas; gracias a la burguesía en los Estados modernos; y a los impuestos de todos en el estado del bienestar. Se considera que la educación y la cultura, en su sentido más amplio, favorecen la formación e ilustración de los ciudadanos, contribuyendo a la cohesión social y a la calidad de la democracia. Así pues, los recursos destinados a su desarrollo son, previa decisión política, una manera de redistribución de las rentas, con arreglo a un sentido compartido de la justicia social. Hasta ahora, estas ideas han formado parte del ideario social del estado del bienestar.

Sin embargo, desde que hace unas décadas toda la producción artística y cultural se ha confundido con las “mercancías” de las denominadas industrias culturales y del ocio, parece ser que el arte y la cultura han dejado de ser bienes de uso para convertirse solo en valores de cambio. La cultura está ahora atravesada plenamente por los intereses del capital y lo que era un derecho se transforma en un eslabón más de las políticas de crecimiento. Los bienes culturales pasan a formar parte de la cadena competitiva y, de este modo, la economía del consumo cultural se determina, en gran medida, por las leyes de la oferta y la demanda y sus reglas de juego: invención de mitos artísticos, grandes campañas de publicidad y promoción, marketing y propaganda, complicidad interesada de los medios de comunicación de masas (incluidos los públicos, lamentablemente), producción de grandes eventos y festivales monumentales, etc. En definitiva, una sofisticada gestión de la pulsión del deseo, canalizada a través del impulso del consumo compulsivo.

Tanto es así que la parte se ha quedado con el todo y el sector industrial (fundamentalmente las grandes corporaciones del ocio y sus cómplices locales), con el beneplácito de las instituciones públicas, se ha erigido prácticamente en el único interlocutor de todo el complejo ecosistema cultural.

Hace unas semanas, la Unión de Asociaciones Empresariales de la Industria Cultural Española, acompañada por representantes del mundo del cine, de la promoción musical, de técnicos del espectáculo y de productores audiovisuales, convocó una rueda de prensa en Madrid para reclamar otra vez al gobierno una rebaja del IVA cultural, como si este fuera el único asunto que afecta a la depauperada economía de este sistema. Y, paradójicamente, el periódico progresista *La marea* titulaba su penúltimo *dossier* “Propuestas para salvar las Artes” con un rotundo epígrafe: “La industria cultural busca nuevos escenarios”. Parece que no hay arte ni cultura más allá de los productos comerciales.

Una y otra vez se trasmite que la única preocupación del mundo del arte y la cultura es el mantenimiento de su industria, y no la supervivencia de un ecosistema mucho más complejo que, además de mercancías, produce una vasta y profunda red de experiencias artísticas y creativas, conocimientos científicos y humanísticos, recursos simbólicos y un extenso campo sensible para la experimentación, la curiosidad y la imaginación. Además de bienes comunes, relaciones sociales, intercambio de saberes, costumbres populares, pautas de comportamiento y, sobre todo, herramientas de producción conceptual y tecnológicas para su transformación. No podemos olvidar que la cultura, además de ser lo

que nos constituye, es un medio para abrir procesos sociales renovadores e instituyentes. La cultura, como la vida, es un campo de batalla. No son lo mismo Esther Ferrer que Antonio López, ni tampoco Haroun Farocki que Steven Spielberg. Son las condiciones materiales de producción y la posibilidad de dejarte enajenar por ellas o rebelarte contra ellas las que determinan las expresiones artísticas. Las imágenes, las palabras y las costumbres se blanden como armas y se disponen en diversos campos de conflicto; reconocerlas, analizarlas, criticarlas, esa sea tal vez una primera responsabilidad política para saber de qué hablamos cuando hablamos de arte y cultura.

Precisamente, George Bataille, para esa “fabricación” de los valores colectivos, que denominamos, de forma genérica, justamente “cultura”, propuso la aplicación concreta de una “política cultural” que solo puede llevarse a cabo si se “denuncia”, dice, el mismo equívoco de la cultura como una unidad abstracta e idealista. La cultura, dijo, debe ser inapropiable en cuanto no puede ser, en realidad, objeto de ninguna usurpación e instrumentalización particular. Tal sería la tarea de una cultura capaz de la astucia necesaria que consiste en escapar –aunque sea un momento– a cualquier tipo de apropiación, bien sea del Estado paternalista, de la industria y el mercado o de la identidad patrimonial.

Escapar de esas dominaciones, Bataille le da el nombre de subversión, en su sentido literal, a saber: una inversión de los valores. Ni patriótica(patria), ni paternalista(padre), ni propietaria(patrón) y que lamentablemente además, en demasiadas ocasiones, se fundamenta en modelos de gestión cultural tutelares, autoritarios y burocráticos; aparatos de poder y “funcionamiento” que impiden la correcta mediación institucional democrática entre los administradores de los recursos públicos y la sociedad civil creativa; incapaces de aplicar de forma radical el principio de subsidiaridad que garantice la autonomía de los creadores. No hay nada peor para la libertad y el desarrollo de la creación que el Estado cultural burocratizado, controlador o al servicio de intereses particulares o partidistas.

Por tanto, si no hay recursos públicos suficientes, ¿de qué hablamos cuando exigimos que la cultura se financie con recursos públicos procedentes de los impuestos de todos?

¿Es lo mismo el modelo valenciano –con sus ciudades insostenibles de la luz y las artes, sus circuitos de carreras y sus políticas de destrucción patrimonial–, la Cidade de la Cultura de Santiago de Compostela o el modelo Guggenheim Bilbao –donde el 80% de los visitantes son turistas– que otro en el que prevalezca el valor cotidiano de lo “micro” en un ecosistema sostenible, vinculado a los intereses cercanos de las personas?

¿Es lo mismo esa falsa retórica ambientalista –capitalismo verde– que tan solo promueve los cientos de rascacielos y construcciones monumentales –hipócritamente denominadas sostenibles– de los Iberdrola, Santander, BBVA o Caixa de turno, con sus centros de arte y cultura para promoción de sus propias marcas y productos financieros, que una política cultural ecológica que apueste por la permacultura, las redes ciudadanas, las pequeñas asociaciones, colectivos sociales y empresas culturales que dan sentido a la ciudad como organismo vivo?

¿Es lo mismo un urbanismo –también es cultura– que promueva la construcción de grandes centros comerciales y de ocio en la periferia de la ciudad, destruyendo el tejido sociocultural y empresarial de cercanía, que una política urbanística que apueste por ciudades de caminos cortos, donde se recuperen los pequeños comercios de alimentación ecológica y vestimenta sostenible, tiendas de manufactura creativa, librerías y otros muchos pequeños productores y proveedores de servicios? Un buen amigo librero, de los que quedan pocos, me comentaba que no era tan necesario que la administración subvencionara a la industria editorial, sino que se preocupara de fomentar, de verdad, la lectura desde la infancia y desarrollara las redes de bibliotecas que desgraciadamente, con el canon sobre la compra de libros, acaban de recibir otro ataque a su supervivencia.

¿Es lo mismo que las administraciones públicas inviertan sus recursos en grandes infraestructuras y eventos para el fomento casi exclusivo del deporte profesional que en el deporte escolar o la salud y el cuidado del cuerpo desde la infancia hasta la vejez? ¿No es mejor una política que permita la existencia de muchos lugares pequeños, públicos y privados, para una multiplicación de actividades para todas las edades, sostenidas en el tiempo, dedicadas a las artes vivas (música en directo, teatro, performance...) con entrada libre o accesible, que pocos eventos espectaculares en grandes espacios multitudinarios, por supuesto, mucho más caros?

¿Es lo mismo financiar, directa o indirectamente (servicios de atención, limpieza, policía, etc.), con recursos públicos macroespectáculos y conciertos monumentales de todo tipo en el enésimo festival de verano que apostar de forma radical por una formación musical y artística en las escuelas e institutos, o apoyar laboratorios de música experimental, o centros de investigación teatral, o hacer una programación continua, diversificada y poli-céntrica para ir consolidando circuitos de salas que fidelicen públicos?

¿Son lo mismo los medios de comunicación públicos que tan solo producen para competir con los privados (por cierto, con modelos bastante obsoletos), siguiendo los mismos criterios de calidad-consumo, que una buena red de comunicación y distribución abierta y creativa al servicio de los intereses sociales, capaz de generar productos de calidad y generar trabajo digno para los profesionales y pequeñas empresas del sector?

¿Es lo mismo invertir recursos públicos en ferias de arte o bienales desarraigadas del contexto local, que apoyar a un coleccionista afectivo, profesional y patrimonial (sin mediaciones especulativas, economía sumergida, ni intereses espúreos) o financiar un plan profesional integral para los artistas (derechos y retribuciones reguladas, seguridad social, desempleo, etc.) con apoyo de fábricas de creación y formación, o centros de investigación contemporánea?

¿Son lo mismo los festivales de cine para mayor gloria de las estrellas de las grandes productoras que invertir en escuelas de cine, talleres audiovisuales en casas de cultura (incluso microfestivales independientes) u otros tantos centros sociales autogestionados que tuvieran a su alcance una vasta programación independiente que es imposible disfrutar en los cines privados? En Tolosa, mi pueblo, por iniciativa del Ayuntamiento –promovi-

do por el anterior gobierno del PNV (no hace falta ser de izquierdas para ser inteligente)– con un bono mensual de 13 euros se pueden ver otras tantas películas, con una amplia diversidad de calidad y para todas las edades.

¿Qué hay de los materiales documentales y obras de ficción para cine y televisión financiados con recursos públicos que han sido mercantilizados y, por tanto, privatizados para beneficio exclusivo de las grandes empresas audiovisuales? ¿Por qué no se ponen a disposición del dominio público los que, una vez rentabilizados económicamente, han sido retirados del mercado o no tienen derechos de distribución? ¿Por qué estos derechos siguen siendo exclusivos de los grandes distribuidores que imposibilitan la programación de miles de películas?

¿Es lo mismo el *copyright* exclusivo y restrictivo, la distribución prohibitiva y el monopolio de las agencias de gestión de derechos que las licencias libres que permiten una amplia gama de modelos de distribución (incluido el mismo *copyright*) de libre acceso en las condiciones expresas que ellas mismas indiquen (sin fines lucrativos, para uso educativo, etc.)?

¿Son lo mismo las universidades o museos públicos que privatizan y restringen sus saberes y el patrimonio común que una amplia red de instituciones públicas (bibliotecas, archivos, museos) dispuestas al fomento de tecnologías digitales y herramientas de producción y distribución que permiten el acceso al conocimiento generado o custodiado por ellas, con los mismos objetivos de siempre, pero con nuevas estrategias para la potenciación de comunidades de digitalización e intercambio de conocimiento?

¿Es lo mismo una cultura globalizada donde ciertas lenguas dominantes se imponen a través del mercado que otra internacional y cosmopolita, capaz de reconocer la pluralidad lingüística y la especificidad cultural de los contextos sociales donde se producen los saberes concretos?

¿Es lo mismo un patrimonio nacional restrictivo e identitario que un archivo de acceso universal con custodia democrática local? Porque la cultura, claro está, se desarrolla en contextos concretos, pero no necesariamente en territorios nacionales; puede inscribirse en los cuerpos propios o impropios; en comunidades nombrables o no, cuya complejidad requiere otras herramientas epistemológicas para abordar sus problemas y soluciones.

¿Tú qué prefieres, se preguntaba recientemente el filósofo Javier Gomá, pagar tus impuestos de forma abstracta para que el Estado lo aplique, por ejemplo, en asfaltar los baches de una carretera comarcal o donar un cuadro al Museo del Prado, con pública ceremonia de recepción incluida y placa conmemorativa que proclama al mundo tu generosidad? Porque, según el director de la Fundación March: “El llamado mecenazgo consiste en una deducción de la cuota del IRPF o del impuesto de sociedades aplicable a algunos donativos. En otras palabras, dinero que deja de ingresar la Hacienda pública para que el contribuyente le dé un destino más acorde a sus preferencias personales. He llegado a la conclusión –decía– de que, en un régimen democrático, en el que los ciudadanos consienten las leyes a través de sus representantes, el verdadero mecenaz

es el contribuyente anónimo que financia los servicios públicos que tanto nos dignifican, en tanto que el sedicente mecenas, ansioso de la desgravación, a veces solo aspira a ser un contribuyente privilegiado”.

En definitiva, cuando me hago todas estas preguntas y otras tantas que podríamos sumar (que podríamos decir del nuevo “chollo” que los banqueros van a encontrar en los créditos universitarios, de próxima implantación si nadie lo remedia), en cierto modo me cuestiono lo mismo que la filósofa Marina Garcés recientemente apuntaba en su texto *¿Están los estudiantes bien preparados?*: “Una defensa [de la universidad] no tiene que consistir ni en su preservación ni en rendir cuentas acerca de su competitividad, sino en la apuesta radical por su carácter de institución pública al servicio de la cultura, entendida en un sentido fuerte, y de la igualdad social.

Seguramente, tras esta lista de dudas alguien me podría contestar que las cosas no son blancas o negras y que el reto está en definir los innumerables grises. Sin embargo, a pesar de ello y por encima de las contradicciones, vuelvo a preguntarme: ¿de qué hablamos cuando hablamos de cultura? ¿a qué nos referimos cuando exigimos recursos públicos para financiarla, argumentando que es un bien social? Porque si la cultura es tan solo una industria, lo lógico sería que las ayudas que recibiese se canalizaran a través de los procedimientos que se aplican a las demás industrias y, por tanto, los recursos destinados a esos productos se encauzaran a través de los departamentos de industria, comercio o turismo de las administraciones correspondientes.

De este modo, el resto del ecosistema, que no está necesariamente obligado a generar mercancías, tendría más recursos públicos y, desde luego, podría estar exento de cualquier tipo de IVA o tendría uno mucho más bajo que el actual (la aplicación de un IVA muy alto supone una discriminación en beneficio del que más tiene –cultura para élites que no les cuesta tanto pagar algo más– y en perjuicio de las rentas más precarias que dejan de acceder a los bienes culturales). Y así saldríamos de esa trampa semántica –industria cultural–, incluso oxímoron (usar dos conceptos de significado opuesto en una sola expresión), que nos quieren imponer como gran y única realidad sobre la que actuar.

No cabe duda de que alrededor de la cultura existe una industria, igual que en torno a la educación (libros de texto, materiales y mobiliario escolar, etc.) o la sanidad (en este sector no solo existe una industria, sino una gran maquinaria económica que, lamentablemente, obedece mucho más a los intereses privados de las empresas farmacéuticas que a los derechos sanitarios de las personas); bienvenida sea, pero no como monopolio, no como excusa para capitalizar y privatizar los escasos recursos públicos dedicados al arte y la cultura. A nadie que defienda el derecho a la sanidad, educación o cultura se le ocurriría pensar el sistema de salud o el de la educación o la cultura como si fueran tan solo “la industria” de la salud, de la educación o la cultura porque el ecosistema cultural, afortunadamente, es mucho más que su industria.

¿Por qué me hago artista, qué quiero decir?

¿A quién va destinada la práctica que desarrollo, cuáles son las expectativas?

¿Qué significa ser artista, qué pretendo?

No quiero aquí desanimar a nadie ni torcer vocación alguna, tan solo constatar un dato: el desierto avanza, siempre fue así, todos somos conscientes. La única forma de frenar su avance es luchar con efectividad contra el vacío que genera. Tampoco voy a referirme en este texto a tácticas de cómo transmitir ideas y conocimientos en la planificación de proyectos; ni dar consejos de cómo desarrollar ideas sobre dinamización cultural o ayudarlos con estrategias de visibilidad en red y nuevas plataformas; no hablaré de cómo lidiar con convocatorias, premios o de nuevos espacios y alternativas a las galerías y centros oficiales. Voy a tratar de compartir algunas notas y reflexiones sobre el entorno del cual depende el sentido y el valor de la práctica artística.

Lo cierto es que desarrollamos nuestro trabajo en un medio extremadamente específico, singular e inestable. Un terreno impredecible, precario, mal pagado, a tiempo parcial, sin protección, a corto plazo, insostenible, arriesgado. La realidad sitúa nuestra práctica en una zona de debilidad en la distribución de fuerzas del “Sistema”, resaltando nuestra escasa capacidad de influencia. Esta particularidad es seguramente el resultado lógico de una política cultural, una pedagogía y unos hábitos sociales que muestran un escaso interés hacia el ámbito cultural en general.

Sin artistas no hay arte, reclamación de nuestros derechos

No es algo que solo ocurra aquí, pero para centrarnos podemos decir que en el contexto español el Arte –la Cultura en general– se ha entendido como un mero recurso retórico, un simple elemento de utilización política, un capricho de nuevo rico, algo asimilado como prescindible al “interés general”. Nadie parece poner en duda, especialmente en el ámbito político, que la cultura es una cuestión de cierta importancia, aunque ninguno parece explicar exactamente por qué. Al propio Estado le cuesta reconocer el papel esencial que desempeña el arte en nuestro sistema cultural, así como los valores que lo sustentan, en la medida que participa en el desarrollo integral del ser humano y por tanto de la sociedad, siendo un instrumento imprescindible para conocer el pasado y reconocer el presente. La producción, recepción y disfrute del arte mejora la capacidad creadora de las personas, acompaña su formación, ilustra su inteligencia, contribuye a generar recursos simbólicos o formales y a renovar los lenguajes expresivos, incrementa el patrimonio común, impulsa el desarrollo económico y activa procesos de innovación y experimentación social. Por tanto, el Estado debería asumir la obligación de proteger todas las manifestaciones del arte y contribuir, junto a la sociedad civil y la iniciativa privada, a la mejora de las condiciones para el incremento de la creatividad artística, adoptando medidas encaminadas a fortalecer el sector y el papel de los creadores; potenciando así el derecho reconocido en el artículo 20 de la Constitución Española a la producción y creación artística. Y aquí ya estamos hablando de reclamación de derechos concretos, no de demandas unilaterales de nuestro sector. En tiempos de bonanza económica y borrachera especuladora se hicieron promesas y acuerdos tácitos, fruto de una negociación intensa y que atendían a reivindicaciones históricas. Se negociaron y firmaron códigos de buenas prácticas en el sector sobre el cumplimiento y la observación de convenios o pactos sectoriales de autorregulación; también se habló de la asunción por parte de la administración pública de un papel más activo en el seguimiento e implementación del Estatuto del artista (Seguridad Social, derechos de autor y propiedad intelectual, formación, transiciones profesionales,

riesgos y condiciones laborables, contratación, convenios colectivos vinculantes, reconocimiento de los sindicatos y asociaciones profesionales...); los museos e instituciones públicas se comprometieron a realizar un esfuerzo especial, con la imprescindible ayuda de los organismos estatales y autonómicos con competencias, en la exportación y divulgación de los proyectos de producción propia; se abrió la esperanza de mejorar la regulación de las enseñanzas artísticas en línea con el resto de países de nuestro entorno; planificamos la promoción o participación internacional de nuestros artistas; y especulamos hasta la saciedad sobre nuevos modelos económicos para la cultura. Hoy nos sentimos estafados, como tantos sectores de la sociedad, y obligados a reclamar y exigir. Una reclamación que pasa por trabajar juntos para definir y adoptar medidas prácticas y marcos de aplicación de buenas prácticas en las instituciones financiadas con fondos públicos y con las comunidades y las audiencias a las que servimos colectivamente.

A pesar de todo ello, sigo pensando que el artista es el muro de carga sobre el que se debe impulsar el sistema del arte actual. La práctica artística es un proceso reflexivo interdisciplinar que nos permite repensar y reinventar nuestras realidades y que crea un indudable valor cultural. Nuestra práctica se relaciona directamente con todos los agentes del sector artístico y produce las obras que son interpretadas, mediatizadas, exhibidas o comercializadas por otros profesionales. Por ello debemos siempre reivindicar la seriedad y concreción de nuestro trabajo. Los artistas visuales somos un colectivo generalmente integrado por gente pobre y con escasa influencia social, eso es cierto; sin embargo, el valor que se tiene del arte en el conjunto social es muy alto. Y no me refiero solo al valor simbólico del arte, también el valor económico del arte es muy elevado. Esta paradoja puede utilizarse sin duda como una herramienta de artista más en nuestro taller.

Nos movemos entre paradojas

La cultura, en general, y el arte, en particular, no son un lujo, sino una prioridad inaplazable de cualquier sociedad. Esto que puede parecer una obviedad para algunos, para otros significa un detalle irrelevante en tiempos de crisis, pero para un trabajador de la cultura esta afirmación representa una verdadera declaración de principios, y un verdadero campo de batalla.

Parece una paradoja que en tiempos de crisis capitalista el sistema se revuelva más que nunca generando mecanismos de gestión que operan de intermediarios entre los creadores y su contexto social apropiándose del control de la producción, la distribución y la comercialización. Y digo que parece una paradoja ya que las nuevas tecnologías deberían de estar eliminando gradualmente la necesidad de estos intermediarios y de sus servicios de gestión. La brecha digital, el choque entre generaciones y un proceso de digitalización que está transfiriendo gran parte del legado visual desde su formato físico formal, están cuestionando las formas tradicionales de comprensión, gestión y trabajo con los bienes simbólicos. Las formas de pensar, de relacionarnos los unos con los otros, de consumir, de producir y de comerciar están sufriendo cambios sustanciales que cambian nuestra perspectiva tradicional de los procesos de negociación.

El Estado –por tanto las estructuras de su Administración– asume que la práctica artística ha de ser discontinua, flexible, temporal, precaria y transitoria, lo que lo convierte en par-

típico de los niveles de explotación y precarización existentes en el mundo de la cultura. Lo que choca en esta situación de precariedad endémica del colectivo de artistas, es que en estos momentos se le esté exigiendo tenazmente que financie y provea de contenido una maquinaria que resopla agónica y sin recursos.

La “Institución Arte” ha sido absorbida como un mecanismo más de la producción de servicios, es parte activa del proceso de turistización del contexto urbano y participa en la compleja readaptación de las infraestructuras de la nueva ciudad. Y los artistas hemos participado, de algún modo, en esta lógica, por defecto u omisión, participando activamente o dejando simplemente que todo se desarrollara tal y como estaba programado.

Por todo ello debemos convertir la práctica artística en una muestra de “resistencia” a un modelo que pretende mantenerse con obstinación en un espacio de relaciones cada vez más jerarquizado, difuso, globalizado y estandarizado. Atravesar la estructura actual para dejar paso a las transformaciones. El “Arte” tiene ahí una función también política que necesita de posicionamientos éticos claros. El “Arte”, como cualquier otro proceso cultural, es básicamente un proceso de transmisión, de transferencia, de diálogo continuo, permanente y necesario. Pero, no lo olvidemos, significa también transgresión, ruptura, ironía, parodia, apropiación, usurpación, confrontación, investigación, exploración, interrogación, contestación. Busquemos pues el contexto idóneo que permita desarrollar esta idea en condiciones más óptimas. Y si no existe, tendremos que crearlo. Las estructuras que construimos condicionan nuestra percepción de la realidad. Debemos asumir el compromiso que nos corresponda en dicha construcción, entendiendo que la arquitectura del edificio es una empresa colectiva. Pero también debemos entender que los artistas cuestionamos la realidad y conocemos perfectamente que hay sistemas que se resisten a constituirse como tales. Cada artista ha de encontrar un camino, en estos momentos el mío está perfectamente determinado por límites éticos autoimpuestos, aquellas fronteras que hemos decidido no traspasar jamás. Es importante establecer esos límites para entender cómo y dónde se posiciona nuestra práctica en relación al complejo proceso por el cual la producción cultural que realizamos los artistas se convierta en socialmente representativa, cargándose de significado y fuerza simbólica. Mi trabajo en estos momentos tiene la intención de discutir las estructuras de poder, el sistema, la participación y los procesos recientes de transformación social. Mi interés principal aquí son los conflictos y dificultades que son inherentes a la democracia: su fragilidad, sus requisitos y nuestras expectativas. La política pública parece cada vez más inmersa en un videojuego de simulación donde se reproducen sensaciones que en realidad no están sucediendo. Aquí nos interesará esencialmente aquello que hace referencia a los controles del discurso como otro mecanismo de perpetuación de la hegemonía.

Tengamos en cuenta los nuevos formatos de participación, el público del mundo del arte, los visitantes a museos y centros culturales, los partícipes en diferentes eventos culturales, ya no quieren limitarse a ocupar una posición de pura contemplación y tener una actitud pasiva ante un discurso unilateral. Están hartos de discursos unilaterales, cerrados, definidos, sin posibilidad de contestación, sin posibilidad de participación y gestión colectiva. Los hábitos en el público y las audiencias se van modificando en un proceso evolutivo de

emancipación; quieren interactuar y ser elementos activos, pasando a formar parte del mismo mecanismo de transmisión de la información; quieren ser parte activa en el proceso de transformación de esa información en conocimiento, hasta el punto de que podemos hablar también de una nueva era en términos de participación cultural e interpretación.

También tenemos que detenernos a observar las nuevas relaciones en los espacios institucionales. La “Institución Arte” está ante un reto no exento de paradojas e incluso contradicciones: la paradoja de constituirse físicamente en centros para promover iniciativas culturales que cada vez tienen un marco de representación más difuso. Los sistemas de representación y difusión pasan a través de redes inmateriales y a su vez necesitan irremediablemente de un contenedor físico, un espacio real desde el que emitir y producir. Cada vez será más difícil el concepto de lo permanente y más probable el de zonas híbridas y temporales. Hemos de asumir estas contradicciones. La contradicción de un proceso cultural necesariamente lento frente a un ritmo de desarrollo tecnológico y social frenético. Al igual que la Biblioteca, los espacios dedicados a las artes visuales tendrán que convertirse en un espacio en el que generar conocimiento, manejar información, producir, exhibir y difundir, más que almacenar objetos u ordenar en vitrinas. Un centro-laboratorio, un centro de recursos dotado y familiarizado con los usos contemporáneos. Un espacio abierto, un canal de comunicación entre estructuras sociales tácticas e independientes, el mundo más académico y la teoría, la práctica artística contemporánea y la experimentación. Debe ser, en ese sentido, más un medio que un fin en sí mismo. Los artistas visuales no podemos atrincherarnos como mero sirviente de las estructuras culturales establecidas salvaguardando posiciones indefendibles. Quienes nos dedicamos a la práctica artística debemos ayudar a introducir las transformaciones necesarias que permitan modificar las estructuras fundamentales de la “Institución Arte”, ayudando a destruir sus cimientos si fuera necesario.

Disponemos de valiosas herramientas de artista, un lenguaje propio, un legado histórico inestimable y de un espacio de libertad –conquistado por los artistas a lo largo de la historia– que es irrenunciable. El lenguaje visual es la herramienta más valiosa de la práctica artística, pero en estos momentos lo “visual” está específicamente asociado al territorio digital contemporáneo, el ocio digital, la publicidad. Los artistas, ya no somos los únicos con capacidad para influir en el imaginario visual, es más, creo que hemos perdido parte de esa capacidad. No lo digo con nostalgia, ni tampoco como reproche, de alguna forma nos han liberado –a los artistas– de una gran carga, nos permiten centrarnos en cuestiones mucho más interesantes y nos alejan de funciones serviles de los aledaños del poder. Tal vez sea el momento de dejar de producir más ruido, de fabricar más imágenes ciegas y de adhesión a la autoridad o a determinados intereses del capital. Esto no quiere decir necesariamente dejar de trabajar con las imágenes. Quiero decir que deberíamos pensar más en cómo se han construido estas imágenes, cuál es su estructura y qué significado tienen. Buscar en el reverso, la cara B, en las tripas, entender la maquinaria para poder ponerla otra vez en marcha, para poder convertir lo que son meros documentos, información en conocimiento específico. Se trataría, más bien, de imponer una especie de ecología de trabajo reciclando y dando un nuevo sentido al poluto y vasto paisaje visual que ahora conocemos. Debemos entrar en esta batalla, asumiendo responsabilidades. Es

el momento de poner las cosas patas arriba, repensar y cuestionar cómo podemos traducir, leer, en este nuevo contexto. Descubriendo lo que hay detrás de estas imágenes, enseñando a decodificar, ayudando a abrir el código del armazón visual, mostrando el reverso de todo esto, exhibiendo sus entrañas. Es un lenguaje que está lleno de capacidades, pero que está inmerso en un campo de batalla por su control. El lenguaje puede cambiar el mundo, o debería. Y esta es una de las herramientas más eficaces del taller del artista.

REFERENCIAS:

Bértolo, C. (2008). *La cena de los notables*. Cáceres: Editorial Periférica.

Sanz, M. (2014). *No tan incendiarios*. Cáceres: Editorial Periférica.

Calvo Ortega, R. (2013). *La fiscalidad de los artistas plásticos*. Madrid: Vegap.

Unión de Asociaciones de Artistas Visuales (2008). *Código de buenas prácticas en las artes visuales*. <http://bonespractiques.aavc.net/es/codi>

Mapeando que es gerundio: Cómo trabajar en
contextos a partir de sociogramas y empezar a
generar investigaciones colectivas

Javier Rodrigo

¿Cómo comprender la complejidad social de un contexto?

¿Cómo observar y analizar un contexto a partir de un sociograma o mapa social? ¿Qué elementos son necesarios tener en cuenta?

¿Qué rol cumple un sociograma en un proceso de investigación e intervención colectivo?

Sociogramas, mapas sociales e investigación colectiva

Una de las técnicas de investigación colectiva que sirven para diagnosticar y trabajar contextos como complejos sociales, esto es, como redes de interacciones de diversos actores o agentes¹, es el sociograma. El sociograma es un mapa social que ayuda a diagramar las relaciones sociales de actores o agentes en un contexto dado, es decir, representa diversas posiciones y relaciones entre actores. Tiene como objetivo diagnosticar participativamente una situación dada a partir de una problemática, de modo que nos dé cuenta de entrada del escenario de trabajo que tenemos, de las diversas relaciones de poder o posicionamientos respecto a dicha situación y de las oportunidades de transformación² posibles. Por otro lado, podríamos describir la investigación colectiva como un proceso de indagación participativo donde se involucran diversas personas o actores sociales, de tal modo que se intenta que grupos de personas afectadas por una problemática pasen de ser un objeto de investigación a agentes activos en este proceso. Para tal propósito, estas personas pueden generar procesos de investigación-acción participativa, es decir, investigar sobre sus condiciones, elaborar prácticas o estrategias de cambio y reflexionar sobre ellas. Todo esto en procesos de acción-reflexión donde herramientas como el sociograma o los mapas sociales pueden insertarse como estrategias para la participación.

Una vez aclarado esto, en este texto explicaré brevemente el uso de la “herramienta sociograma” en relación a cómo generar dinámicas de investigación colectiva en contextos o situaciones específicas.

Mapeando el territorio

Para generar un mapa colectivo de actores o agentes sociales que generen una problemática de investigación es necesario tener en cuenta algunas cuestiones:

- Mapear agentes y actores en red. Es importante señalar diversos agentes, grupos e instituciones, así como las redes, vinculaciones, conflictos o fricciones que vayamos encontrando. Para ello es útil hacer un mapa con papeles u otros elementos que nos permitan moverlos y pensar en diversas formas de presentación.
- Buscar y utilizar diversas fuentes de conocimiento, saberes y medios desde donde sus-

¹ Como actores o agentes nos referimos tanto a un grupo, una entidad, como a un espacio o equipamiento.

También un actor puede ser un elemento no vivo o no humano del territorio que es muy importante (una presa, una avenida de una ciudad, una casa de reuniones, un bosque) ya que genera interacciones o relaciones entre diversos agentes.

² El sociograma se utiliza fundamentalmente en procesos participativos de investigación-acción donde un conjunto de personas generan procesos de investigación sobre un contexto o situación que les afecta. En este proceso los investigadores actúan más como acompañantes y mediadores, y los grupos dejan de ser objeto de estudio para ser elementos activos de este proceso de investigación colectiva. El sociograma de manera ortodoxa se usa para ir generando con los grupos varias representaciones del estado o evolución de los actores durante un período largo de tiempo. En el proyecto Transductores (<http://transductores.net>) lo hemos usado siempre como una herramienta de análisis de proyectos acabados, o también como una herramienta pedagógica con grupos para observar y generar diálogos sobre proyectos específicos.

traer información y producir materiales (entrevistas, periódicos, conversaciones con vecinos, medios independientes, marcos legales o administrativos). A veces es útil preguntarse quiénes son los expertos locales o dónde están otro tipo de saberes más allá de los oficiales. En muchas ocasiones esto también conlleva que en el proceso de investigación se creen dinámicas o espacios de trabajo para localizarlos o generar nueva información, encuentros informales y otro tipo de espacios donde muchas veces lo que se dice en un bar, un pasillo o conversando de una manera distendida cobra gran importancia.

- Producir nuevos saberes. Podemos generar situaciones de producción de saberes abriendo los mapeos con talleres, de modo que otros actores, grupos o colectivos añadan saberes o capas de complejidad. Por ejemplo, se pueden montar mesas de debate en el espacio público o dinámicas participativas de mapeados colectivos en la calle. Es muy importante documentar y registrar este trabajo y sistematizarlo rápidamente para no perder la información y los detalles o saberes invisibles que puedan emerger: por ejemplo, tomar notas o apuntar rápidamente lo que ha sucedido. También los mapas en si generan información que es necesario revisar, por lo que se aconseja siempre hacerlo sin que pase mucho tiempo, debido a que hay matices que podemos olvidar o perder.

- Complejizar las redes y los mapas. Es importante representar las redes de agentes sociales con diversos matices y aspectos, de modo que las entendamos como constelaciones dinámicas. Así, una vez identificados actores y redes es importante entender su posicionamiento político respecto a la problemática del contexto: cómo reaccionan, qué intereses tienen y cómo se mueven respecto a otros actores/agentes. Por ello, debemos pensar cómo situar esas redes y agentes en el espacio del sociograma: si un agente está mas alejado o cercano a otro, si están en una misma área o en distinta, todo esto debe significar algo. Se recomienda dividir por áreas temáticas de grupos de actores (comentarios, educativos, independientes, de la administración pública, etc.) o estructurar el mapa por ejes que dividan a los grupos (a favor, en contra, del barrio y fuera del barrio, etc.)

- En todos los puntos señalados es necesario poner un límite a esta tarea, es decir, saber interpretar cuándo tenemos varios actores y complejidades, cuándo hemos movido o removido el mapa varias veces y cuándo tenemos ya información diversa y fuentes de trabajo suficientes. Entonces ya podemos empezar una fase más operativa.

Empezando a investigar colectivamente mediante sociogramas

Finalmente, a parte de lo descrito hasta ahora, hay algunas consideraciones en todo este tipo de procesos de trabajo colectivo y mapeados que juegan como elementos desde donde empezar a preguntarnos e investigar colectivamente.

- Ni el huevo ni la gallina: todo tortillas. Todo este trabajo depende del estado y el contexto con el que nos encontremos. Aunque hacer mapas y reconocer actores sea el primer paso, puede suceder que nos encontremos con un grupo que tiene muy clara su percepción sobre un contexto o problemática y podamos generar directamente con ellos la información (por ejemplo una asamblea de barrio). También puede ser que tengamos que diseñar varios talleres o generar situaciones de aprendizaje en la calle para producir

los mapas, cuando incluso la actividad emergente sea el “tejer” este mapa y devolverlo/ activarlo como proyecto de intervención. Un proceso de trabajo de mapeado puede convertirse en un laboratorio de intervención en el contexto donde sea necesario cocinarnos varias tortillas de patata con lo que vayamos encontrando.

- “El grupo está donde tiene que estar”³: ante una situación o contexto dado ¿escuchamos el contexto? ¿Sabemos tener paciencia y escuchar a un grupo? Es importante identificar en qué momento está el contexto o el grupo con el que queremos trabajar. Aunque hay muchos manuales de investigación y desarrollo comunitario que hablan de fases (de análisis, de desarrollo, de devolución...), es importante partir del estado y del momento actual. Esto requiere saber escuchar activamente al grupo y adaptarnos a sus necesidades.

- Escuchar el contexto mediante el mapa. Es importante saber trabajar el mapa como herramienta de interpretación y escucha activa del contexto. En este sentido, cambiar el mapa, sus agentes, ir transformándolo como un organismo vivo nos ayuda a situar problemáticas, e incluso puede que surgan nuevas perspectivas. Interpretar el mapa, saber escuchar este material y olvidarnos por un momento de nuestras ideas preconcebidas nos ayuda a repensar la realidad y a observarla con otra mirada.

- Transparentar la información, los procesos y la implicación: es importante que en este tipo de trabajo también quede claro el propósito del mapa y los objetivos, tanto de forma interna como de cara a situaciones de talleres o espacios de encuentro. Recomendamos siempre dar información complementaria sobre el proceso (¿quiénes somos?, ¿qué es este mapa?, ¿qué pretendemos o queremos hacer con el mapa en el futuro?). Esta información puede estar visible de forma pública o generar un *dossier*, octavilla o folio informativo. También es importante hacer públicos los procesos de trabajo: es decir, con cuánto tiempo se cuenta para hacer esto y qué se le pide a la gente como implicación, y para cuándo se piensa que es posible aproximadamente obtener un mapa o algún tipo de material. Dialogar y comunicar claramente con los grupos ayuda a generar un espacio de confianza, y sitúa a cada persona dentro de los mismos.

- Hacer circular la información y activar los mapas: me gustaría señalar que los mapas muchas veces son un medio, una herramienta para un proceso, no un fin en sí mismo. Es decir, funcionan como disparadores o activadores de discusiones públicas o espacios de encuentro, ya sea porque mediante ellos organizamos encuentros, o porque los usamos como herramientas pedagógicas para nuestro proceso de investigación, o porque son herramientas poderosamente comunicativas. En cualquier caso, los mapas necesitan activarse, circular y relacionarse con otros grupos, ya sean de personas afectadas, ya sean de otros posibles lectores. Por ello, a la hora de diseñar y generar mapas es igual de importante pensar cómo los vamos a hacer circular, dónde y con quién los vamos a discutir. Pensar sus posibles lectores y generar situaciones de diálogo con ellos es imprescindible

³ Frase que rescato de Antonio Moreno de la red asociativa CRAC, colectivo de educación para la participación. Una red de la que he aprendido y con la que he contrastado muchos de mis aprendizajes en este último año.
<http://redasociativa.org/crac/>

para activar su potencial: presentaciones a grupos locales, a expertos, a otras personas, debates públicos, intervenciones en paredes, hacer envíos o dejarlos en espacios importantes para los contextos, subirlos a una web, etc.

Tres ejemplos de mapas dentro de procesos de investigación

1. Garbage Machine, The Center for Urban Pedagogy. Nueva York, 2006.

El mapa Garbage Machine, es un mapa compuesto por The Center for Urban Pedagogy (CUP) en colaboración con un joven del instituto de enseñanza City As School de Nueva York. Fue resultado del proyecto *Garbage Problems*, un proceso de investigación sobre la política urbanística, económica y geográfica de la basura en Nueva York, que conllevó un trabajo educativo con adolescentes. Los resultados fueron una serie de mapas, un vídeo, una maqueta y un conjunto de eventos y procesos comunitarios.

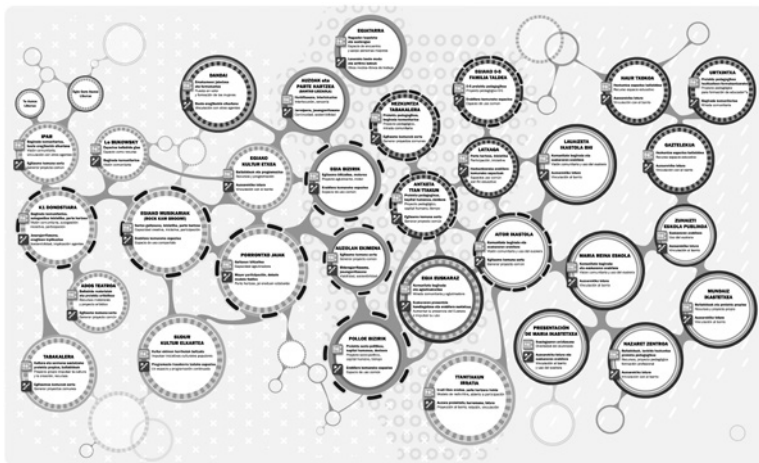
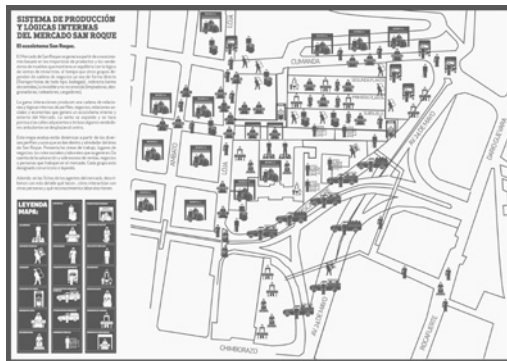
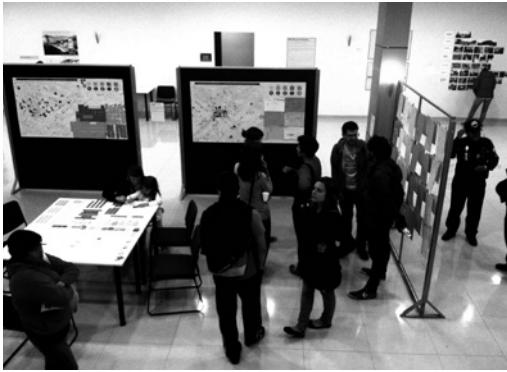
Este mapa a modo de árbol con dos troncos, representa los diversos agentes tanto entrevistados como implicados en el proceso de investigación. El mapa es una mezcla de la estructura árbol típica de poder de un ayuntamiento, que explica sus diversas áreas, y un pulpo o ser antropomorfo con varias patas que cae sobre el área metropolitana de Nueva York.

Así, en el mapa, se sitúa abajo el grupo motor con el CUP y los estudiantes; hay dos ramas o ejes que marcan actores implicados en las políticas de la basura según gestionan o administran recursos (parte derecha), o según están implicados en políticas de reciclaje (parte izquierda). Demarca así diversas posturas, relaciones de poder e incluso historias ocultas. Cada persona tiene el nombre, el perfil o entidad, grupo y alguna frase relacionada con su posicionamiento.

2. Mapas investigación Mercado San Roque. Quito, 2013.

Conjunto de mapas realizados por Transductores en colaboración con el equipo interdisciplinar del Mercado San Roque de la Fundación Museos de la Ciudad de Quito y el Instituto de Patrimonio Metropolitano. Estos mapas son parte del proceso de investigación, planificación comunitaria y diseño de gestión social del Mercado San Roque llevado a cabo junto con diversos actores y grupos del barrio, el Frente de Defensa Popular del Mercado y espacios educativos y comunitarios del entorno. El proceso se desarrolló en su primera fase durante cuatro meses, con trabajo de campo previo y una estancia de un mes del grupo de Transductores en Quito, colaborando con un equipo interdisciplinar de siete personas.

Estos mapas se mostraron en una exposición comunitaria donde se comunicó y abrió el proceso de trabajo de la investigación a los grupos implicados y a toda la ciudadanía. Parte de los mapas se desarrollaron a través de un diálogo y una síntesis de parte del trabajo de campo realizado por dos de los etnógrafos participantes en el equipo de investigación. Otros mapas fueron el resultado de talleres de mapeados colectivos en centros educativos donde se pudieron analizar cinco elementos diversos y narrar historias al respecto: espacios de juego y ocio, de inseguridad, de trabajo, de vivienda y de tránsito diario.



Exposición y ejemplo de mapas de la investigación en Mercado San Roque, Quito. Transductores. 2013
 Mapa de Ekosistema Egia. Hezkuntza Tabakalera. Donosti, 2014

También se generó un *Atlas popular: Libro–mapa de vecinos y vecinas de San Roque*, que contenía los mapas personales que fueron elaborados por varios vecinos y vecinas del barrio de San Roque y la Avenida 24 de Mayo. Cada participante creó un mapa subjetivo a partir de una conversación con los investigadores.

Más información en: <https://www.transductores.net/>

3. Ekosistema Egia. Hezkuntza Tabakalera. Donosti, 2014.

Ekosistema es un proyecto de mediación y relación continuo con el barrio de Egia llevado a cabo por Hezkuntza Tabakalera, el proyecto de mediación de Tabakalera, Centro Internacional de Creación de Donosti. Este mapa se desarrolló gracias a cuatro meses de encuentros y conversaciones con diversas entidades y actores del barrio para establecer sinergias y redes de trabajo con Hezkuntza. Ekosistema Egia actúa a modo de sociograma, ya que presenta los diversos grupos como un organismo vivo en diversas áreas y con diversos ejes de trabajo y elementos de relaciones, destacando sus puntos fuertes y retos, las afinidades y sus relaciones ya activas en el barrio. El mapa se incluyó dentro del fanzine *Auzopasaia*k (paisajes de lo común) como parte del proceso de Ekosistema, y en relación a los primeros talleres de toma de contacto con el barrio después de la fase de encuentros.

Más información en: <http://hezkuntzatabakalera.wordpress.com/>

REFERENCIAS:

Plataformas y grupos sobre mapeado colectivo:

Grupo Iconoclasistas

<http://www.iconoclasistas.net/>

Vídeo sobre mapeo colectivo

http://www.youtube.com/watch?ev=_e1vABfimyY&list=PL33619F5CB5FD9E3D&feature=player_embedded

Investigación: Redes instituyentes y nueva institucionalidad. Investigación 2012.

<http://redesinstituyentes.wordpress.com/category/materiales/>

Libro: Art en Context Sanitaris

<http://www.trans-artlaboratori.org/descarregues/Artencontextossanitaris.pdf>

Plataforma Transductores y libros: www.transductores.net

Sobre sociogramas, investigación, acción participativa e investigación colectiva:

Sociograma: definición Wikipedia.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Sociograma>

Gutiérrez, P. (2007). Mapas sociales: método y ejemplos prácticos. En: *Diálogos: Educación y formación de personas adultas*, N° 25, 2001, pp. 26-36. http://www.redcimas.org/wordpress/wp-content/uploads/2012/09/lcc2_practicas_locales_creatividad_social.pdf

Alberich Nistal, T. (2008). IAP, redes y mapas sociales: desde la investigación a la intervención social. *Portularia, Revista de Trabajo Social*, Universidad de Huelva. <http://www.uji.es/bin/serveis/sasc/ext-uni/oferim/forma/jorn/tall.pdf>

Rodrigo, J. (2012). Gestionar jugando: el sociograma como juego de relaciones de poder y análisis de posicionalidades. <http://transductores.net/es/content/gestionar-jugando-el-sociograma-como-juego-de-relaciones-de-poder-y-an%C3%A1lisis-de-posicionalid>

Rodrigo, J. (2013). La investigación colectiva: prácticas y dispositivos de las políticas de investigación.

<http://www.98lab.cc/la-investigacion-colectiva-practicas-y-dispositivos-de-las-politicas-de>

Algunas consideraciones acerca de la práctica del mapeo colectivo

Iconoclasistas (Julia Risler y Pablo Ares)

¿Qué es el mapeo colectivo?

¿Para qué sirve organizar talleres con recursos gráficos y cartográficos?

¿Quiénes pueden participar en la elaboración de relatos colectivos críticos?

¿Qué potencialidades y límites tiene la herramienta?

¿Qué otros recursos pueden incorporarse para construir espacios tácticos y colaborativos?

Algunas consideraciones acerca de la práctica del mapeo colectivo

Vivimos con una noción de territorio heredada de la modernidad incompleta y de su legado de conceptos puros, muchas veces prácticamente intangibles atravesando los siglos. Es el uso del territorio, y no el territorio en sí mismo, lo que lo hace objeto de análisis social. Se trata de una forma impura, un híbrido, una noción que, por ello, requiere constante revisión histórica. Lo que tiene de permanente es ser nuestro cuadro de vida. Su entendimiento es, pues, fundamental para alejar el riesgo de alienación, el riesgo de pérdida del sentido de la existencia individual o colectiva, el riesgo de renuncia al futuro. (Milton Santos)

Desde tiempos pretéritos, la confección de cartografías ha sido uno de los principales instrumentos que el poder dominante utilizó para la apropiación utilitaria de los territorios, y esto incluye no solo una forma de ordenamiento territorial sino también la demarcación de fronteras para señalar los nuevos ocupamientos y planificar las estrategias de invasión, saqueo y apropiación de lo común. De esta manera, los mapas que habitualmente circulan son el resultado de la mirada que el poder dominante recrea sobre el territorio, produciendo representaciones hegemónicas funcionales al desarrollo del modelo capitalista, decodificando el territorio de manera racional para enumerar y caracterizar los recursos naturales, sus características poblacionales y el tipo de producción más efectiva para convertir la fuerza de trabajo y recursos en capital. Esta mirada científica sobre el territorio, los bienes comunes y quienes lo habitamos se complementa con otras técnicas escrutadoras del cuerpo social como la videovigilancia, las técnicas biométricas de identificación y las fórmulas estadísticas que interpretan situaciones y ofrecen información que permite la ejecución de mecanismos biopolíticos orientados a organizar, dominar y disciplinar a quienes habitan un territorio.

Llamamos “mapeo colectivo” a la apropiación de la técnica de mapeo para ser desarrollada en talleres junto a estudiantes, organizaciones barriales, movimientos sociales, artistas, comunicadores, y todo aquel que se sienta interpelado a pensar colectivamente su territorio. En muchos sitios de nuestra América Latina se llama a esta técnica “mapeo participativo”, denominación que no nos complace del todo pues consideramos que lo “participativo” implica sumarse a algo pre-existente, mientras que los mapas colectivos se generan durante el espacio de creación colaborativa y son representaciones originales y particulares. Otros conceptos asociados a esta modalidad de trabajo son: cartografía social / crítica / contracartografía / descartografía, etc. –todas denominaciones que tienen su propia justificación y que presentan diferencias válidas e interesantes–.

Desde el año 2008 organizamos talleres de mapeo colectivo (TMC) junto a organizaciones políticas, movimientos sociales y colectivos culturales, impulsando un trabajo colaborativo en mapas y planos cartográficos a partir del diseño y la liberación de una serie de herramientas que mediante la socialización de saberes no especializados y experiencias cotidianas de los participantes permiten compartir conocimientos para la visibilización crítica de las problemáticas más acuciantes del territorio, identificando responsables, conexiones y consecuencias. Esta mirada se amplía en el proceso de rememorar y señalar experiencias y espacios de organización y transformación, a fin de tejer las redes de solidaridades y afinidades. A partir del trabajo colectivo se construye un panorama complejo

sobre el territorio que permite distinguir prioridades y recursos a la hora de proyectar prácticas transformadoras que luego adoptan diversos cursos de acción.

Los TMC potencian la elaboración de relatos colectivos críticos en donde la reflexión a partir de un mapa permite articular procesos de territorialización. Los mapas funcionan como herramientas que generan instancias de trabajo colectivo y permiten la elaboración articulada de panoramas y narraciones que disputan e impugnan aquellos instalados desde diversas instancias hegemónicas (no solo políticas, sociales e institucionales, también las correspondientes a la opinión pública y a los medios masivos de comunicación, y aquellas asociadas al nivel de las creencias, mandatos y formas del sentido común).

Así, el mapeo colectivo es un modo de elaboración y creación que subvierte el lugar de enunciación desafiando los relatos dominantes sobre los territorios para transformar la invisibilidad de saberes, situaciones y comunidades en relatos colectivos críticos. Cuando hablamos de territorio estamos aludiendo no solo al espacio donde estamos asentados sino también al cuerpo social y a las subjetividades rebeldes. Uno de los desafíos de trabajar con mapas es la posibilidad de abrir un espacio de discusión y creación que no se cierre sobre sí mismo, sino que se posicione como un punto de partida disponible a ser retomado por otros, un dispositivo apropiado que construya conocimiento, potenciando la organización y elaboración de alternativas emancipatorias.

No hay requisitos ni condiciones para participar en los talleres, pues todos tenemos la capacidad de “elevarnos” sobre nuestro territorio para realizar un “vuelo de pájaro” que desde la memoria nos permita reflexionar y señalar diversas temáticas. De esta forma la creación crítica se activa a partir de la conversación y el relato de experiencias, conocimientos y pareceres, potenciando la escucha, aguzando los sentidos y focalizando el trabajo sobre una plataforma común. En los talleres se profundiza en las distintas formas de comprender y señalar el espacio, poniendo a disposición variados tipos de lenguaje como símbolos, gráficas e iconos que estimulan la creación de collages, frases, dibujos, consignas, todo lo cual favorece el desarrollo de distintas modalidades de producción que no obstruyen la diversidad de miradas culturales, sociales y políticas de los participantes en el taller, pero que sí permiten la construcción de un horizonte colectivo desde el cual pensar y actuar para el bien común.

Para el mapeo colectivo se pueden retomar representaciones hegemónicas (como un mapa catastral con fronteras prediseñadas) pues luego serán subvertidas en el proceso de socialización de saberes, potenciando la visibilización de las diversas miradas operantes sobre el espacio. Si se dispone de tiempo, los mapas también pueden dibujarse a mano, jugando con fronteras y formas. Sin embargo, es importante aclarar que retomar un mapa oficial es una cuestión clave en, por ejemplo, situaciones de re-territorialización emprendidas con comunidades originarias, donde la necesidad de señalar con exactitud a partir de las fronteras oficiales se torna acuciante a la hora de volcar esa información como parte de una demanda de reconocimiento territorial presentada al Estado nacional (el caso arquetípico es el proceso impulsado a comienzos de los años noventa en Brasil). Los talleres incorporan una instancia de “puesta en común” que es clave en el momen-

to de exponer relatos grupales, revelar diferencias y constituir horizontes de abordaje y comprensión. Todos toman la palabra en un proceso de socialización e identificación de lo común para un actuar articulado. Así, los TMC se configuran como espacios de formación de comunidades temporales que permiten la elaboración de estrategias y prácticas para el conocimiento colectivo y la transformación social. Los talleres, tanto en su proceso de construcción como de resultados, funcionan en primera instancia como dinamizadores lúdicos que luego se autonomizan a partir de la autogestión de deseos y necesidades de los grupos para recrear un protagonismo desafiante que se visibiliza en la heterogeneidad de las voces colectivas participantes.

El mapeo colectivo es una herramienta lúdica-política y no está exento de ambigüedades. Hay que tener en cuenta que el conocimiento crítico que surge de los talleres, si cae en manos equivocadas, puede ser utilizado para vulnerar los derechos de los participantes. Por eso, si se decide construir una herramienta comunicacional a partir del mapeo para darle difusión pública, la información incluida debe ser previamente consensuada. Los mapas son creados desde la multiplicidad de participantes y deben adquirir la forma y los objetivos de sus creadores para circular desde las necesidades, los relatos y las inquietudes de comunidades, organizaciones y movimientos participantes.

Otro aspecto que hay que considerar es que los mapas muestran una instantánea del momento en el cual se realizaron y no reponen en su completud una realidad siempre problemática y compleja, sino que más bien transmiten una determinada concepción colectiva sobre un territorio siempre dinámico y en permanente cambio, en donde las fronteras (reales y simbólicas) adquieren un carácter relacional y fluido y son continuamente alteradas por el accionar de cuerpos y subjetividades. Por eso la elaboración de mapas debe formar parte de un proceso mayor, constituir una estrategia más en un proceso de organización colectiva, ser un “medio para” la reflexión, la socialización de saberes y prácticas, el impulso a la participación colectiva, el trabajo con subjetividades diversas y la disputa en espacios hegemónicos, entre otras posibilidades.

En 2011 incorporamos a los TMC el diseño de una serie de soportes gráficos que nos permitió ampliar la mirada a otros estratos que no se corresponden exclusivamente con lo espacial-geográfico. Los llamamos “dispositivos múltiples” (DM) porque consisten en mecanismos de reflexión y creación colectiva que varían en su diseño y maquetación, y que vamos adaptando, modificando y perfeccionando de acuerdo a las diversas modalidades del territorio y a las inquietudes de trabajo de los participantes del taller. Algunos de ellos son:

- Líneas de tiempo y rugosidades: permiten la identificación y relevo de hechos significativos, personajes clave, políticas públicas y sublevaciones; mediante la utilización de símbolos, alegorías y signos que ilustran y acompañan las puntualizaciones. Se trabajan las rugosidades luego de un proceso de construcción de mapas críticos y líneas de tiempo mediante una transparencia que permite relevar colectivamente vínculos entre ambos para visibilizar enlaces, transformaciones e impactos entre planos temporales (históricos) y espaciales (geográficos).

- Representaciones discursivas: construcción de planos hegemónicos asociados al discurso de los medios masivos de comunicación, de la publicidad, y de “lo que se dice en la calle”, es decir, el nivel de sentido común que impregna lo social y se expresa en esas frases y comentarios naturalizados.
- Constelaciones: colocación de transparencias sobre las cartografías o dispositivos múltiples para señalar las resistencias y los procesos de transformación y cambio mediante la utilización de coloridos carteles con diversas formas. Esto potencia la creación de “imaginarios” donde cobran protagonismo las diversas subjetividades para pensar acerca de los símbolos y protagonistas de nuestra historia que enlazan las identidades rebeldes.
- Deriva urbana con consigna: realización de recorridos en pequeños grupos e intervención durante el trayecto en diversos dispositivos: Mapeo en movimiento (para marcar lugares, situaciones, experiencias, momentos, etc. bajo un eje temático) y fotografías panorámicas (para capturar paisajes urbanos que articulen diversas problemáticas asociadas).
- La ciudad y los sentidos: intervención individual sobre un mapa para identificar las zonas o lugares de tránsito cotidiano por la ciudad y poner en juego la memoria emotiva aguzando los sentidos para intervenir mediante iconos lo que se escucha, siente, huele, vivencia o percibe; identificar lugares, instituciones, momentos; aquello significativo que da placer o causa malestar.
- Paisajes develadores: creación de un collage fotográfico para la construcción de panoramas urbanos que evidencien una variedad de problemáticas complejas y asociadas. Posterior intervención sobre la imagen mediante la inscripción de detalles que ubican, amplían o referencian el paisaje para detectar responsables, causas, situación actual, etc.
- Cuerpo / Disciplina, mandato y control: señalización sobre figuras humanas para identificar cómo modelan e impactan los discursos, situaciones e instituciones hegemónicas; considerando los dispositivos urbanos de control (cámaras, radares), las instituciones de disciplina (trabajo, hospital, escuela), la violencia (policía, seguridad privada), los mandatos sociales, las frases publicitarias, las dolencias físicas, la incorporación de nuevas tecnologías como prótesis de identidad o personalidad, etc.

La utilización de dispositivos múltiples facilita y potencia el ejercicio de develación colectiva focalizado sobre diversas temáticas y problemáticas referidas a un territorio particular. La configuración de estos dispositivos surge muchas veces de la improvisación que se impulsa en el espacio de taller y que activa la experimentación de recursos a partir de las particularidades subjetivas de los participantes. Estos mecanismos generan un sistema de socialización de información y experiencias sustentado en un intercambio dialógico que estimula la participación y pone en escena una mirada crítica y alerta sobre el acontecer naturalizado.

El mapa no es el territorio

Alfred Korzybsky (aristócrata polaco y fundador de la semántica general) acuñó la frase que figura como título de este texto luego de su experiencia como oficial en la I Guerra Mundial, cuando dirigió un desastroso ataque en donde los soldados que comandaba terminaron cayendo en un foso que no figuraba en el mapa. Gregory Bateson (antropólogo

y lingüista norteamericano) complementó esta frase con la consigna “y el nombre no es la cosa nombrada”. Lo que ambos buscaban exponer es la imposibilidad de objetivar las dimensiones significativas y afectivas de los espacios y las representaciones lingüísticas.

El vínculo con el territorio se consolida a partir de procesos de interpretación, sensación y experiencias propias. Los mapas no son el territorio porque a ellos se les escapa la subjetividad de los procesos territoriales, las representaciones simbólicas y los imaginarios sobre los mismos, así como la permanente mutabilidad y cambio al que están expuestos. Somos las personas quienes realmente creamos y transformamos los territorios, y no hay una mimesis entre la materialidad espacial de los mapas y la percepción imaginaria sobre el territorio, pues este es una construcción colectiva y se modela desde las formas subjetivas del habitar, transitar, percibir, crear y transformar.

Entendemos que las sociedades actuales están signadas por una precarización de la existencia que penetra la vida en múltiples aspectos: atravesando la configuración urbana como faro de vigilancia, resquebrajando los lazos sociales por la retórica del miedo, desamparando en las instituciones públicas los derechos sociales más básicos, haciendo carne la violencia simbólica en el imaginario cotidiano, degradando la experiencia de lo común y obturando las formas perceptivas en el abismo del sobresalto. Es por ello que a través de los talleres de mapeo colectivo y de dispositivos múltiples buscamos recrear colectivamente panoramas complejos para profundizar miradas críticas y potenciar subjetividades alertas y emancipatorias, imprescindibles en la protección de los bienes comunes contra el saqueo y la depredación, la lucha contra los procesos de colonización y privatización de lo público y la constitución de nuevos mundos.

Sabemos que partimos de un límite al trabajar con mapas, pues estamos intentando recortar una mirada sobre realidades que no son estáticas sino que están en permanente cambio. Es por eso que sumamos a los planos cartográficos el diseño de dispositivos múltiples para señalar flujos, procesos, conexiones, planos subjetivos, plataformas corporales, etc., incluyendo modos de expresión y representación populares, simbólicos, y de fuerte presencia imaginativa. Estas herramientas no producen transformaciones por sí mismas, sino que se articulan en un complejo y profundo proceso de organización y práctica colectiva que se potencia desde el trabajo colaborativo en estos soportes gráficos.

Trabajamos desde el territorio para potenciar los lazos de solidaridad y acción común. A las experiencias de los talleres se añaden las derivas impensadas que adquieren los recursos, metodologías y dinámicas socializados, que son retomados por los participantes para impulsar formas de autogestión en espacios propios. Los talleres estimulan la creación de nuevas territorialidades, recrean espacios vivenciales críticos para develar sentidos impuestos y paisajes hegemónicos, estimulando la intervención y el protagonismo en el cambio. Así, los procesos de territorialización intervienen en el espacio y el tiempo, alteran las imágenes naturalizadas, disputan la conformidad con la cual son internalizados los relatos hegemónicos y trabajan a partir del pasado como forma de empoderar una memoria colectiva que esquite el discurso oficial.

REFERENCIAS:

Iconoclasistas (2014). Manual de mapeo colectivo.

<http://www.iconoclasistas.net/post/manual-de-mapeo-colectivo-en-pdf/>

Iconoclasistas y Tinta Limón. (2014). Once tesis para cartógrafos ocasionales.

<http://es.scribd.com/doc/216098278/Once-tesis-para-cartografos-ocasionales>

Iconoclasistas. (2013). Mapeos críticos, prácticas colaborativas y recursos gráficos de código abierto.

<http://es.scribd.com/doc/202343142/Iconoclasistas-mapeos-criticos-practicas-colaborativas-y-recursos-graficos-de-codigo-abierto>

Santos, M. (2005). O retorno do território. En: *OSAL: Observatorio Social de América Latina*. Año 6 no. 16.

Buenos Aires. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal16/D16Santos.pdf>

Harvey, D. (1998) *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

<http://es.scribd.com/doc/150728909/David-Harvey-La-Condicion-de-La-Posmodernidad>

Mapas colectivos (producidos luego de talleres de mapeo):

¿Te invité yo a vivir aquí?

<http://www.iconoclasistas.net/post/te-invite-yo-a-vivir-aqui/>

La República de los cirujas

<http://www.iconoclasistas.net/post/la-republica-de-los-cirujas/>

Cartografías críticas de Perú y América Latina

<http://www.iconoclasistas.net/2011/03/08/cartografias-criticas-de-peru-y-america-latina/>

Ni por todo el oro del mundo

<http://www.iconoclasistas.net/2010/05/30/el-grito-de-la-tierra/>

Radiografía del corazón del modelo sojero: ¡Otra pampa es posible!

<http://www.iconoclasistas.net/2010/04/18/el-corazon-del-agronegocio/>

¿Qué entendemos por prácticas colaborativas?

¿Es posible un arte público de carácter colaborativo?

¿A partir de qué estrategias metodológicas, tiempo, espacio, recursos... se diseñan prácticas artísticas colaborativas con el alumnado en el marco de la Universidad?

Supuestos teóricos sobre lo colaborativo en el marco de la universidad

Cuando comienzo una intervención artística en un espacio público que llevarán a cabo mis alumnos de la Facultad de Bellas Artes en el ámbito de la asignatura Intervenciones artísticas en el espacio urbano y natural, generalmente trato de plantear una propuesta de trabajo colaborativa. Pienso que este concepto no debe entenderse como prácticas de carácter participativo o colectivo. El término colaborativo se diferencia de los anteriores en pequeños matices, ya que implica una actitud más activa que la de participar en algo ya organizado. No se trata de realizar un proyecto porque sí, sino más bien de la acción de implicar a diferentes grupos de personas y/o colectivos tratando de crear procesos de coproducción en los que se comparten ideas, metodologías, formas de pensar más próximas o más distantes.

Estos planteamientos son complejos de entender desde el ámbito universitario, ya que habitualmente no existen dinámicas de trabajo con este carácter y tanto para el profesor como para el alumnado requiere de un esfuerzo adicional y de un compromiso. Desde mi experiencia personal observo que en el marco de la universidad, a la hora de abordar este concepto colaborativo, la mayoría de los alumnos tienen dificultades para entenderlo, lo que es por otra parte lógico, pues prácticamente la totalidad de las asignaturas que se imparten en la carrera fomentan dinámicas y metodologías no cooperativas. Por el contrario se fomenta el trabajo individualista y competitivo enfocado a obtener unas calificaciones que redundarán en el expediente académico de cada alumno. No se piensa en colectividad, ni se plantean temáticas comunes que se puedan resolver a nivel grupal. Una de las primeros problemas que exponen los alumnos y que más les preocupa es cómo se les va a calificar. En este sentido intento consensuar con ellos una nota global que posteriormente podrán ponderar con algún trabajo extra. Una vez que hemos llegado a este acuerdo procuro que la temática de la nota pase a segundo plano y que se concentren en lo que realmente es importante, es decir, la planificación y diseño del proyecto y sus desarrollos.

En este sentido lo fundamental es el proceso o, en palabras de Rosenberg, poner el énfasis en lo creativo que implementa procesos psicológicos, mentales y cognitivos que suceden en ese tiempo de búsqueda de información, de toma de contacto con lo real y de cristalización del proyecto. En definitiva, los procesos colaborativos tratan de hacer surgir otras formas de expresión artística más centradas en el acto creativo que une el arte con la vida.

Normalmente planifico las primeras clases alrededor de un corpus teórico donde analizamos diversos textos y proyectos artísticos, relacionados con el arte público (Graham, Armajani, Serra, Jaar, Matta-Clark, Haacke, Spero, Wodiczko, Muntadas, Kruger, Abad, Maderuelo, Prada...). Entiendo este corpus en su concepto más amplio, es decir, sin focalizarlo únicamente en intervenciones escultóricas en el espacio físico, sino un poco más allá, en el ámbito de los media, Internet, realidad aumentada, nuevos dispositivos móviles equipados con GPS, intervenciones locativas, etc. Un segundo momento dentro de este corpus teórico son las clases dedicadas a profundizar y asimilar el concepto colaborativo. Para ello, hago una retrospectiva histórica de esta metodología dentro del mundo del arte, y a modo de ejemplo muestro trabajos que considero relevantes en este contexto.

La asignatura es teórico-práctica, por lo tanto, al mismo tiempo que vamos analizando ese corpus teórico, pensamos en posibles actuaciones centradas en la ciudad de Murcia. Considero que es más interesante que las propuestas prácticas que han de desarrollar los alumnos se realicen en contextos reales, que los alumnos pierdan el miedo a relacionarse con la gente, a preguntarles sobre sus problemáticas, sus inquietudes, sus intereses... Esta experiencia es tan enriquecedora para ellos que, una vez finalizada, prefieren hacer la presentación de sus investigaciones en los contextos donde se ha desarrollado. El culmen del trabajo, de esta manera, supone un incentivo y una retroalimentación de positivities, tanto para el alumno como para la gente del barrio.

La parte más práctica de la asignatura consiste en la realización de un proyecto centrado en un barrio de la ciudad de Murcia. Los criterios que propongo a la hora de que mis alumnos seleccionen el espacio donde quieren trabajar son: que sea un lugar de contrastes, que pueda tener una carga importante a nivel arquitectónico, que esté cargado de memoria histórica o de alguna problemática social o reivindicativa importante en lo que se refiere al contexto de la ciudad. Como profesor hago un primer barrido de las motivaciones de los alumnos y, a partir de ahí, entre todos, eligen el tipo de barrio dentro de la ciudad que es más acorde con sus intereses.

Lo colaborativo en el contexto práctico: el barrio

La forma de abordar el barrio se hace de una manera conjunta: caminamos por el lugar con una intención creadora, interactuamos con sus habitantes, visitamos los lugares de mayor interés, como asociaciones vecinales, ONGs que trabajan en pro del barrio, zonas marginadas, colegios etc. Durante estas salidas he procurado dar cita a profesionales que trabajan en el barrio, algunos de ellos gestionan problemáticas del día a día, otros coordinan la labor de algunas de las instituciones con presencia en la zona, en alguna ocasión he invitado a algún arquitecto o urbanista que participó en el diseño del propio barrio, hemos visitado el archivo histórico de la ciudad para encontrar información acerca de la memoria del mismo, asociaciones de mujeres...

Y a partir de aquí son los alumnos los que van a ir definiendo un poco las líneas de su intervención, que expondrán en clase para ir configurando un proyecto en el que todos se puedan sentir identificados y encontrar un lugar de investigación acorde con sus intereses. Con las contribuciones de cada uno, en definitiva, tratamos de implementar y enriquecer un proyecto creativo sobre el barrio que genere nuevas lecturas del mismo.

La manera de presentar el proyecto suele ser generalmente *in situ*. Se convocan para ese día a todas las asociaciones y personas que han participado y las modalidades de presentación son diferentes. Abarcan desde una exposición, un audiovisual, una acción en el barrio, etc.

Lo colaborativo en relación con otros proyectos educativos y la producción audiovisual

Uno de los proyectos realizados en clase y que considero más fructífero se desarrolló a raíz de una invitación por parte de la dirección del programa educativo Subtramas (Plataforma de investigación y coaprendizaje sobre las prácticas de producción audiovi-

sual colaborativas), organizado por el Museo Nacional Reina Sofía de Madrid en 2012. El motivo de dicha invitación fue el de mostrar nuestra experiencia educativa colaborativa en el contexto universitario y de las bellas artes. La proyección del trabajo se realizó en el marco de la zona de investigación abierta de Subtramas, que tuvo lugar durante los meses de noviembre y diciembre en el museo y la Facultad de Bellas Artes de Madrid. Cada viernes se formaba un entorno de debates a partir de la presentación de un conjunto de proyectos y proyecciones realizados por artistas, productores culturales e investigadores del Centro de Estudios del Museo. Uno de esos viernes estuvimos también nosotros proyectando nuestro audiovisual *La paz intervenida* sobre el barrio murciano de La Paz, tratando de responder a las cuestiones que iban surgiendo a lo largo del debate. Podemos decir que lo común de nuestro proyecto, junto con otros que tuvieron presencia en esta zona de investigación abierta, era tratar de responder a preguntas relacionadas con el cómo se piensan o se diseñan y se ponen en marcha procesos colaborativos en la producción audiovisual, y cuál es el alcance de los mismos a nivel social y político, etc.

Voy a intentar dar respuesta a estos interrogantes exponiendo experiencias artísticas que, considero, fueron precursoras de estos procesos y cuya influencia marcó las actitudes y formas de hacer de las prácticas colaborativas de hoy en día, todas ellas surgidas en Estados Unidos a raíz de la comercialización de las primeras cámaras portátiles de video (portapacks) a finales de los años 60.

En 1968 nace en Nueva York el grupo Conmediation, cuya vida fue muy breve, pero que representó el punto de partida para la creación de nuevos grupos. Entre sus miembros encontramos a David Cort, Frank Gillette, Ken Marsh y Howie Gutsadt, que luego formarán parte respectivamente de Videofreex, People's Video Theatre y Raindance Corporation. El festival de Woodstock, en 1969, representó un importante catalizador y allí comenzaron a proliferar los grupos de lo que Michael Shamberg llamó "Guerrilla Television".

Videofreex (1969-1978) fue un grupo pionero en trabajar con cámaras de forma colaborativa. Sus integrantes se sintieron tan unidos que formaron una comuna. Todos trabajaban colaborativamente tanto en la producción como en la posproducción de imágenes y tras un periodo de intensa actividad en Nueva York, se convirtieron en nómadas, viajaron por todas partes en camionetas y empezaron a ser conocidos también con el nombre de Media Bus. Actualmente el archivo de Videofreex, con más de 1500 piezas, se encuentra depositado en Video Data Bank, que es una distribuidora de video independiente situada en The School of the Art Institute of Chicago. Esto puede dar una idea de la importancia de este colectivo y de la gran producción de videos realizados durante una década.

Otros ejemplo destacable fue People's Video Theatre, grupo creado por Elliot Glass, Howie Gutstadt y Ken Marsh. Planteó desde un principio su actividad en relación a comunidades muy determinadas: minorías étnicas y grupos radicales ligados a aquellas (indios, chicanos, Black Panthers, Young Lords). People's Video Theatre escribieron "the people are the information, media processes can reach out their needs". El grupo grabó con portapacks en las calles de Nueva York, con la idea de documentar y crear discusión posteriormente con el público, sobre los documentos filmados. Se caracterizó por grabar



La paz intervenida. 2012

en 1970 la primera manifestación sobre la Liberación de la Mujer en Nueva York, así como diversas protestas de un grupo de liberación Puerto Riqueño en Manhattan.

La Nueva Izquierda surgió a principios de los sesenta en Estados Unidos como un movimiento estudiantil que luchaba por la reforma de las universidades, por los derechos civiles, por la organización a nivel de comunidad y contra la guerra del Vietnam y el dominio que las grandes compañías ejercían sobre la política de países extranjeros. En este contexto, en 1969, bajo la dirección de Michael Shamberg y Paul Ryan, varios estudiantes de arte de la Universidad de California se agruparon para formar el colectivo Raindance Corporation. Paul Ryan era entonces estudiante y asistente de investigación de Marshall McLuhan, que había acuñado el término de “Cybernetic guerrilla warfare”; para describir cómo el movimiento de contracultura de finales de los años 60 y principios de los 70 debía utilizar tecnología de comunicación para transmitir sus mensajes al público en general. Su importancia radica más en su labor publicista del medio y en sus funciones de coordinación e interconexión sectorial, que no en su producción como grupo. Se trataba más de una reunión de individualidades antes que de un grupo homogéneo; algunos de ellos se proyectarían hacia la escena del videoarte (Juan Downey, Frank Guillette, Ira Schneider...), otros darán origen a la creación del grupo TVTV (Michael Shamberg, Megan Williams, Dudley Evenson, etc.)

Estos colectivos fueron los precursores de las prácticas colaborativas en contextos audiovisuales y surgieron a partir de movimientos estudiantiles vinculados a la universidad. Los mismos crearon estrategias e idearon a partir de la tecnología vídeo nuevos tipos de *praxis* con un contenido común, lo colaborativo. Hay que tener en cuenta que en aquellos años la universidad era una de las pocas instituciones donde los estudiantes podían experimentar con la tecnología audiovisual. Hoy en día estamos inmersos en lo que Hal Foster ha venido a llamar la revolución digital y el capitalismo por internet, y en este sentido, los procesos colaborativos no se gestan ni se piensan, simplemente se hacen presentes a través de la multiplicidad de prácticas que guardan relación con el mundo de la imagen, que unas veces se venden como un producto más de nuestra sociedad de consumo y otras propician cambios a nivel ideológico y político.

Ejemplificación de un proyecto colaborativo llevado a cabo con estudiantes de Bellas Artes: *La paz intervenida*

Haciendo referencia al proyecto al que di cita anteriormente, voy a desarrollarlo en este apartado como ejemplo de proyecto colaborativo realizado en el marco de la asignatura Intervenciones en el espacio urbano y natural de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia. El referido proyecto se centró en el barrio obrero de La Paz de Murcia, un barrio construido en los años 50, significado por su marginalidad, su diversidad cultural y su carácter controvertido, pues es un núcleo donde se concentra la venta de drogas en la ciudad. El Ayuntamiento de Murcia, junto con un constructor de la localidad, tenía previsto desde hace varios años realizar un plan de remodelación urbana consistente en la construcción de cinco torres donde se reubicaran a todos los vecinos, apropiándose del resto del espacio y destinándolo a fines comerciales. Este proyecto, de haberse llevado a cabo, habría supuesto la destrucción completa del barrio y la pérdida de su identidad.

El proyecto se concibió como una intervención artística en el espacio público urbano en colaboración con sus habitantes para reflexionar sobre la complejidad de la ciudad contemporánea en situación de crisis. Mediante una práctica colaborativa con los ciudadanos del barrio de La Paz de Murcia, se planteó una intervención con lo social, lo político, lo cultural y lo artístico en un mismo contexto. A través del acercamiento a los modos de vida de los vecinos del lugar, a sus rutinas y sus costumbres, se descubren las diferentes identidades que conviven dentro de una pluralidad de razas y religiones.

La Paz, como barrio, pero sobre todo como concepto abstracto equivalente a equilibrio, sosiego, felicidad, satisfacción, entendimiento, ha supuesto el eje vertebrador de la propuesta. Este controvertido concepto de “paz intervenida” se ha convertido en el vehículo ideal para establecer paralelismos entre el estado de crisis e inestabilidad de este fragmento específico del tejido urbano de Murcia y los conflictos globales acaecidos en otros espacios urbanos mundiales con problemática distinta pero con estructuras plurales parecidas, como Palestina, Kósovo, la frontera mexicana con Estados Unidos, etc. En todos estos espacios la “paz” depende paradójicamente del continuo control, imposición y vigilancia de terceras partes, dando como resultado una paz muy particular que denominamos “paz intervenida”.

Originalmente el barrio de La Paz surge a raíz de la urbanización de huertos agrícolas tradicionales, en su mayoría destinados al cultivo del limón. Con el planeamiento original se destinan viviendas obreras y de alquiler social para familias humildes, con la tipología del bloque en varias versiones y alturas, y viviendas que varían de los 45 a los 75 m² de superficie útil.

En la actualidad se trata de un espacio residencial con pocos servicios, salvo una iglesia católica, un centro social, un colegio y algún bar, así como una guardería recientemente destruida por intereses especulativos surgidos en los últimos años del “boom inmobiliario”. El barrio es multicultural, pues conviven familias de etnias y religiones muy diversas como los gitanos, los rumanos, los sudamericanos y los musulmanes del norte de África, entre otros. El nivel cultural y adquisitivo es bajo. Hay pobreza y mucho desempleo acentuado por la crisis. También existe una zona específica de tráfico de drogas. Es apreciable el deterioro y abandono general de los inmuebles y las infraestructuras urbanas. En los últimos años del desarrollo descontrolado de la construcción en la urbe de Murcia, el barrio de La Paz, por su situación geográfica, se ha convertido en un punto estratégico y goloso para los especuladores del suelo.

Al realizar un recorrido por el barrio, una de las visiones que más nos impactó fue la del solar de la guardería que había sido derruida ilegalmente cinco años atrás. Se había ideado construir en aquel lugar la primera torre que albergaría parte del vecindario. Por tanto tuvimos claro desde el principio que íbamos a centrarnos, dentro de la intervención, en la recogida y la plasmación a nivel artístico del impacto generado tanto en las familias como en los propios niños, debido a la necesidad de salir del barrio para ser escolarizados.

Pensamos de qué modo podríamos acercar esta historia a los más pequeños y decidimos que el mejor recurso era el cuento, por su carácter lúdico y su conexión con la imaginación y creatividad infantil. Y así inventamos la historia del *Gigante come piedras*, que recogía la realidad misma del derribo de la guardería de la Paz.

La intervención comienza con una visita al Colegio Nuestra Señora de la Paz, para interactuar con los niños. Posteriormente narramos y dramatizamos el cuento para que ellos realizaran de forma individual un dibujo sobre una tela con pintura. Todo quedó documentado en un vídeo. Posteriormente llevamos estos dibujos a la asociación vecinal de mujeres costureras Andares. Ellas cosieron los dibujos creando una bandera. Por último se llevó la bandera a la guardería provisional construida con estructuras desmontables y allí se expuso como recuerdo y reclamo.

El documento audiovisual generado por la anterior intervención se complementó con otras acciones, unas de carácter informativo, como la entrevista al antiguo sacerdote del barrio y las encuestas a los vecinos con el propósito de conocer qué les gustaba y qué cambiarían, y otras de carácter performativo como la realizada por una de las alumnas, cuya finalidad era mostrar la vigencia de los estereotipos sexistas que se dan entre estos grupos marginales, donde existe un ordenamiento patriarcal y una subordinación y marginación de la mujer. Todas estas acciones puntuales se mezclan y solapan en el documento audiovisual con una entrevista realizada a una de las vecinas del barrio y con imágenes de la guerra de Kosovo, que por la similitud arquitectónica de aquel lugar con el barrio de la Paz, crean la sensación en el espectador de que todo sucede en el mismo contexto. Esta pieza es un intento de mostrar y llegar a entender la separación “como un hilo fino”, entre la paz controlada e intervenida, y la guerra.

El resultado audiovisual del proyecto se puede ver en: <http://subtramas.museoreinasofia.es/es/zias/1er-ciclo-de-actividades-zias>

REFERENCIAS:

- Baigorri, L. (2004). *Vídeo: primera etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60 y 70*. Madrid: Brumaria.
- Bonet, E. y Dols, J. (2010). *En torno al vídeo*. Bilbao: Editorial Universidad del País Vasco.
- Foster, H. (2002). *Diseño y delito y otras diatribas*. Madrid: Akal.
- Ortuño, P. (2011). *Entornos híbridos y medios audiovisuales*. Madrid: Visión Libros.
- Parcerisas, P. (2007). *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos*. Madrid: Akal.
- Romaní, M. y Del Pozo, D. (2011). Entrevista a Janna Graham. *Revista Arte y Políticas de Identidad*. Número 4, pp. 225-230. Murcia: Editum.
- Tudurí, G. (2008). *Manifiesto del Cine sin Autor. Realismo Social Extremo del siglo XXI*. Madrid: Centro de Documentación Crítico.
- VV.AA. (2008). *Máquinas y almas. Arte digital y nuevos medios*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura.
- VV.AA. (1998). *Dan Graham*. Barcelona: Centro Galego e Arte Contemporáneo, Fundació Tapies.

Proyectos e iniciativas:

- <http://www.vdb.org/artists/tvtv>
- <http://subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama>
- <http://revistas.um.es/api>
- <http://www.ciutatsocasionals.net>
- <http://www.pedrortu.com>

Dinámicas de trabajo en grupos en contextos específicos

Txelu Balboa

¿Entendemos el significado último de “trabajar en grupo”?

¿Conocemos la fenomenología implícita en las dinámicas de trabajo colaborativo?

¿Podemos adelantarnos a los obstáculos y desatascar bloqueos?

¿Estamos preparadas y capacitadas para activar procesos grupales en los que colaborar libremente?

Sola no puedes, con amigas sí

La potencialidad del trabajo en grupo está fuera de discusión. La suma de puntos de vista que comprende, los aprendizajes distribuidos que genera, el empoderamiento colectivo que posibilita... hacen que los proyectos en los que colaboramos con otras personas siempre tengan algo enriquecedor y motivador: prototipar y activar formas de gobernanza más horizontales; generar procesos inclusivos en los que se valore la diversidad; pensar-nos en común; o posibilitar la co-creación para transformar la realidad en que vivimos.

Lamentablemente, hoy en día por costumbre, formación y/o contexto nos falta rodaje a la hora de cooperar con otras personas. La colaboración (que va más allá del trabajo colectivo) es algo que “sabíamos hacer” pero hemos ido olvidando, o nos han hecho olvidar. Al mismo tiempo, lo colaborativo corre el riesgo de convertirse en una amalgama de prácticas informes y acríticas, desactivadas políticamente; pudiendo parecer que todo es colaborar, ya que en realidad, como seres sociales nos vemos forzados a cooperar¹ en base a unas reglas prefijadas, dentro de un sistema dominante en el que nos hemos educado y desarrollado socialmente, en el que prima el individualismo sobre lo colectivo, tal vez como reacción a otro sistema de participación en lo común, donde lo individual estaba desprestigiado o denostado. En cualquier caso, a colaborar se aprende y a buscar formas de cooperación libre, también. Recuperando habilidades y desarrollando ciertas capacidades innatas podremos activar procesos sanos y enriquecedores para todas. No es una quimera.

El mejor aprendizaje es el basado en la experiencia que se basa en la prueba y el error. No obstante conocer la fenomenología que tiene lugar dentro de colectivos, grupos y comunidades, nos ayuda en el desarrollo de los procesos en los que participamos. Este texto no pretende ser un tratado exhaustivo sobre cómo trabajar en grupo, sino que busca aportar alguna pautas útiles a la hora de enfrentarnos a la tarea de colaborar con otras. Su contenido es fruto de las experiencias vividas en los proyectos grupales e investigaciones de las que ColaBoraBora ha sido y es parte.

La mayoría de las tensiones y problemas que nos encontramos al trabajar en grupos se derivan de las pautas incluidas en este texto. Para identificarlas es necesario prestar atención al proceso grupal en sí, analizar lo que está sucediendo y cómo afecta a quienes participan en él (lo que en muchos textos se denomina “leer los emergentes grupales”²). Dedicar tiempo y esfuerzo a los cuidados de lo grupal es esencial para superar los obstáculos que aparecerán en el proceso.

¹ En “#HONDARTZAN_16 El nombre del juego es cooperación” jugamos a disfrazarnos para desentrañar la diferencia entre cooperación forzada y cooperación libre, a partir del video On rules and monsters – An introduction to free cooperation, de Christoph Spehr y Jörg Windszus. <http://www.colaborabora.org/2013/02/06/el-nombre-del-juego-es-cooperacion/>

² Principalmente, en textos teóricos de psicología social que hacen referencia a la dinámica grupal. En las notas de este texto incluimos algunas referencias especialmente interesantes.

I. (tensiones entre) LO PARTICULAR > LO COLECTIVO > LO COMÚN

Un grupo es más que una suma de individuos. Es un conjunto de personas con habilidades y motivaciones diversas y complementarias que, para ser entendidas como comunidad, deben estar comprometidas con un propósito común: una tarea que le da sentido y la aglutina. Quizá ahí esté uno de nuestros grandes retos como sociedad, entendernos como comunidad respetando las tensiones entre lo particular, lo colectivo y lo común.

Todos los procesos comunitarios actúan desde estas tres dimensiones. Y se configuran a partir de ellas. “Lo Particular” es la dimensión individual (que no individualista), la específica de cada persona que participa en el proceso. “Lo Colectivo” hace referencia al grupo de trabajo, a lo grupal. “Lo Común” incluye al resto de agentes, a las personas, recursos y condiciones que conforman el contexto en que actuamos.

Pensemos por ejemplo en el caso de un grupo de artistas que colabora con una asociación vecinal para activar un proceso de desarrollo y empoderamiento comunitario en una plaza de una ciudad. “Lo Particular” sería lo propio de cada participante en el proceso; “Lo Colectivo” hace referencia al grupo motor del proyecto (grupo de artistas + asociación vecinal); y “Lo Común” incluiría a todas las usuarias de la plaza, así como los elementos que la componen y las relaciones que se desarrollan en ella.

Estas tres dimensiones experimentan tensiones³ entre ellas. Tensiones relacionadas con las identidades, objetivos y prioridades. Y generan fronteras y dinámicas de inclusión y exclusión. Además, estas tensiones siguen un patrón rizomático, esto es, que suceden del mismo modo a escala macro y micro (dentro de la plaza, dentro del grupo motor, dentro del grupo de artistas).

No se debe valorar estas tensiones en clave de “positivo o negativo” sino que su presencia, por otro lado inevitable, enriquece los procesos. El reto es, por lo tanto, gestionar estas tensiones, no eliminarlas. Encontrar y activar dispositivos que nos sirvan para manejarlas y no para despejarlas. Negar o desactivar cualquiera de las tres dimensiones supone poner en riesgo el desarrollo del proyecto. Estas son algunas de las consecuencias que implica romper el equilibrio entre las dimensiones a favor de una de ellas en particular:

- Cuando “Lo Particular” experimenta una importancia excesiva. Suele ocurrir en grupos que comparten realmente un mismo objetivo compartido. “Lo Colectivo” no existe (no está definido, no tiene forma, no está nombrado). Se actúa desde el individualismo –identidades y voluntades individuales muy significadas– que confunden “Lo Colectivo” con una pérdida de la identidad propia.

- Cuando “Lo Colectivo” experimenta una importancia excesiva. El proceso experimenta un fuerza centrípeta hacia dentro del grupo, perdiendo la dimensión común del proyecto.

³ De estas fronteras y tensiones en las comunidades, y su repercusiones, hablan Marta Malo y Debora Ávila en las residencias Copylove al hacer referencia a los procesos de El Ferrocarril Clandestino, una comunidad de apoyo entre migrantes y autóctonas, experiencia de investigación militante. <http://www.ferrocarrilclandestino.net/>

El grupo se “blinda” a lo externo. Demuestra poca permeabilidad, pretendiendo mantener identidad/integridad/pureza grupal. Al mismo tiempo se niegan las identidades particulares (“Lo Particular”), que se interpretan como una amenaza interna a la cohesión grupal (una traición soberbia a la que se responde de forma taxativa: “estás con nosotras o contra nosotras”).

- Cuando “Lo Común” experimenta una importancia excesiva. El proyecto se desarrolla bajo un riesgo constante de disgregación y disolución (efecto centrífugo). El trabajo grupal evoluciona desenfocado. Las motivaciones de sus integrantes son parte de algo externo al propio grupo (que el proyecto sea mayor, alcanzar una meta más grande –más participantes, más objetivos, mayor calado...–). En consecuencia, se relativiza la importancia del proyecto y se desvalorizan sus objetivos y el trabajo realizado.

II. ELEMENTOS DE CONSTRUCCIÓN DE LA DINÁMICA GRUPAL

Gestionar estas tensiones y conseguir que el desarrollo del trabajo comunitario sea satisfactorio pasa por elaborar lo particular desde una perspectiva colectiva con vocación común. Para entender esto presentamos algunas claves de la construcción grupal y del trabajo colaborativo que posibilitan que una comunidad pueda configurarse y desarrollar su proceso con éxito.

Dinámica implícita del trabajo grupal⁴

En esencia, los grupos se configuran alrededor de un objetivo/tarea común. Este objetivo es el que mueve al grupo y le da sentido. El grupo se cohesiona en torno a la consecución de esta tarea, se organiza y moviliza para alcanzar ese objetivo. Se pone a trabajar. Es necesario enfocar y concretar colectivamente ese objetivo común. Y explicitarlo, nombrarlo, para que sea compartido de forma consciente por todas las integrantes de la comunidad.

El trabajo grupal –el modo en el que el grupo desarrolla su tarea–, tiene una dinámica implícita que se constituye de tres momentos o fases. Cuando hablamos de “dinámica del trabajo grupal” nos referimos a un fenómeno latente en el grupo y que marca su comportamiento frente a la tarea. No es una estructuración gráfica del proceso de trabajo en claves de planificación, sino un suceso emergente no explícito al que debemos prestar atención para identificarlas (leer los emergentes), evaluar el trabajo grupal y poder desatascar al grupo ante posibles obstáculos. Estás son las diferentes implicaciones de cada fase:

- Fase Pretarea: El grupo se prepara para acometer la tarea común. Son momentos para conocerse, compartir información, poner sobre la mesa las diferentes motivaciones y compromisos, calentar cuerpos, encuadrar conceptos, planificar acciones...

- Fase Tarea: El grupo ejecuta la tarea, desarrolla aquello que ha decidido hacer. Para ello activa procesos, metodologías y/o herramientas.

⁴ Este libro recoge la teoría grupal explicada desde la psicología social: Pichon-Rivière, E. (1977). *El proceso grupal. Del psicoanálisis a la psicología social*. Buenos Aires: Nueva Visión. Artículo sobre psicología social: <http://lasilladel-coordinador.over-blog.es/article-tarea-pretarea-y-proyecto-fernando-fabris-122614581.html>

- Fase Proyecto⁵: La tarea se ha terminado. Es el momento del cierre, donde el grupo repasa lo que se ha hecho, evalúa, genera un relato-memoria, saca conclusiones e, inevitablemente, proyecta lo aprendido en siguientes tareas, retos o acciones (en este mismo grupo u otros).

Esta dinámica por fases puede visualizarse como un muelle. La consecución de los objetivos experimenta continuamente avances y retrocesos. Esto se debe a que el grupo entra en fase de Pretarea y Tarea repetidas veces (concreta, acomete, replantea, acomete, etc). Comprender cómo funciona este fenómeno evitará frustraciones ante los retrocesos, siempre que estos resulten beneficiosos al proceso (contribuyendo a su desarrollo) y no sean un mecanismo de huida y detención del grupo ante la tarea. También es útil para saber en qué momento está el grupo, qué está pasando entre sus integrantes y reconducir el trabajo.

Del mismo modo, para que un grupo pueda configurarse y desarrollar su proceso con éxito es conveniente fomentar los siguientes aspectos relacionales⁶:

- Confianza y respeto mutuo: Si no la hay, difícilmente puede darse un proceso honesto de colaboración, que enriquezca a todas las personas que participen y/o sean afectadas por el mismo.
- Reciprocidad: Estar dispuestas a compartir y corresponder de igual a igual, a dar y recibir, a aprender con/de la otra.
- Relevancia: Reconocimiento justo de las contribuciones de cada persona, teniendo en cuenta, que aunque todo el mundo no vaya a contribuir por igual, cada cual debe tener la posibilidad de contribuir de manera clave.

Juego de capitales para incidir con nuestras acciones

Como hemos mencionado anteriormente, en un proceso colaborativo deben participar todas las personas y agentes a las que ese proceso pueda afectar (no solo quienes se sientan directamente aludidas). Cada agente se acerca al proceso aportando diversos capitales (materiales, sociales o simbólicos) y esperando obtener otros a raíz de su participación. De esto trata el juego de capitales⁷, según el cual incidimos —en mayor o menor medida— en el entorno social sobre el que pretendemos actuar con nuestras acciones colectivas para transformarlo (apostando, jugando, ganando o no).

⁵ La nomenclatura de esta fase es muy problemática para el uso del lenguaje habitual a la práctica artística. Dentro de la teoría de la psicología social se le denomina así porque es en esta fase cuando el grupo “proyecta” todo lo aprendido y trabajado en los nuevos pasos, retos, o tareas que hay que acometer. Inevitablemente siempre buscamos aplicar lo aprendido a nuestras vidas (a través de nuevos retos) y lo hacemos en esta fase de la dinámica del trabajo grupal. Por lo tanto, no hace referencia a la fase en que se desarrolla un proyecto, sino a la acción de proyectar un nuevo reto.

⁶ De este círculo de reciprocidades habla el primer capítulo de Ostrom, E. (1990) *Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action*. Cambridge: Cambridge University Press.

⁷ Pierre Bourdieu es un autor esencial para entender cómo funciona el juego de capitales. Un buen modo de acercarse a las teorías de este sociólogo es: *Pierre Bourdieu para Principiantes* (Era Naciente SRL - ISBN 978-987-555-056-8). Muy interesante también este artículo sobre Los 6 capitales sociales de Juanjo Goñi. <http://www.tecnologiasocial.org/posts/view/los-seis-capitales-por-juanjo-goni-socio-de-aptos>

Pero ¿cuáles son esos capitales a los que nos referimos? ¿Qué capital ponemos en juego cada una de nosotras? ¿En qué contextos? ¿Cuáles son las reglas de juego de esos contextos? ¿Cómo se gestionan? ¿Qué tipo de tareas producen más o menos valor? ¿Cómo se impide la captación-acumulación de capital de quienes ya gestionan más capital? ¿Cómo se redistribuye el capital acumulado en un determinado proyecto?

No son preguntas sencillas. Los recursos que invertimos y pretendemos obtener no son exclusivamente económicos. A la hora de trabajar juntas se deben poner en común los capitales⁸ que aporta cada integrante y explicitar cuáles pretende obtener. Con ello se configura un mapa de recursos y expectativas que permite medir las apuestas y esfuerzos del grupo y, a partir de ese punto, estructurar una estrategia de acción y establecer alianzas en función de las necesidades.

Roles, conductas y funciones para que el grupo se mueva

Para que la colaboración sea operativa se han de ejecutar diversas funciones dentro de la comunidad. El reparto de estas funciones a veces se lleva a cabo adjudicando a cada persona la función que mejor concuerde con su conducta o sus características personales –otras veces simplemente a dedo–. A esta adecuación de función y pautas de conducta se le denomina rol social, y es otra pieza clave en el trabajo grupal.

Al hablar de los roles, el estereotipo social nos lleva a visualizar la figura de líder como única función útil y válida para el trabajo en equipo. En cambio, hay otros roles sociales fundamentales para que un grupo resulte sano, funcional y operativo. Existen numerosas teorías que identifican y agrupan los roles desde diferentes perspectivas relacionadas con la experiencia grupal. Para acercarnos a ellas hemos agrupado estas teorías de roles⁹ en tres agrupaciones principales:

- Roles implícitos. Llamados así por atender a la experiencia grupal interna, esto es, la que comprende cuestiones particulares de las integrantes en un plano de autoconocimiento, más individual, introspectivo y analítico. Estos roles configuran una tipología de funciones basándose en las características de la personalidad de cada individuo y las pautas de conducta que tienden a desarrollar dentro de un grupo. Es decir, al “rol de base” que cada una tiende a desempeñar según su configuración personal subjetiva. Así tenemos que la Programación Neurolingüística (PNL), por ejemplo, categoriza a los individuos en visuales, auditivos y kinestésicos. O los Eneagramas que establecen nueve tipos de personalidad según la pasión (indolencia, ira, miedo, gula...) y la fijación (perfeccionismo, insatisfacción, apariencia...) con la que cada individuo oriente sus acciones.

⁸ Desde ColaBoraBora proponemos un Maratón de Capitales para trabajar las problemáticas relacionadas. <http://www.colaborabora.org/2014/03/20/mas>

⁹ Teorías de roles que manejamos en las sesiones de HONDARTZAN: http://www.colaborabora.org/2012/12/19/descubriendo-roles-para-hondartzan_13/. También existe una serie de roles que atienden específicamente a los aspectos relacionales de los grupos. Los roles relacionales en la colaboraciones (#meetcommons): http://meet-commons.org/azala_2013/lo-relacional-en-las-colaboraciones

- Roles formales explícitos. Se sitúan en el otro extremo, en la experiencia grupal externa. La que comprende a los aspectos más formales y pragmáticos de lo grupal. Esta agrupación reúne funciones muy específicas y ejecutivas para conseguir la mayor eficiencia de los procesos de trabajo. Son muy conocidos los llamados Roles de Belbin (cerebro, finalizador, especialista, impulsor, implementador...), utilizados para organizar y distribuir labores en equipos de trabajo que buscan alta operatividad y eficiencia.

- Roles operativos de los procesos grupales. Se basan en la experiencia grupal integral. Por ello están a medio camino entre ambas categorías, balanceándose para buscar el (auto)conocimiento de las integrantes y conseguir la operatividad del grupo de trabajo. Incorporan funciones orientadas específicamente al mantenimiento grupal, como la escucha del sentir grupal, velar y proteger los límites del grupo, entretejer las relaciones intergrupales... Según la psicología social el trabajo grupal se basa en este conjunto de roles que hace que la dinámica se genere. Los nombra del siguiente modo: líder de avance, líder de retroceso, masa silenciosa, chivo expiatorio, etc.

Es conveniente manejar esta información sobre los roles, pero el aprendizaje más importante que debemos tener es entender que estos son funcionales y operativos. Ni se nos adjudican al nacer (aunque se puedan tener capacidades innatas que ayuden a desempeñar más fácilmente unos que otros), ni se ejecutan de por vida. En un grupo operativo y sano se distribuirán y se desempeñarán de forma rotativa entre las integrantes. De este modo todas experimentan el trabajo de cada rol y desarrollan capacidades para ejecutar sus funciones correctamente. Es importante saber adoptar y ejecutar un rol determinado en el momento o la situación que el grupo lo necesite.

Para ello es necesario conocerlos previamente e identificarlos dentro del grupo. Además ayuda a no dejar ninguna función desatendida. Aconsejamos hacer un ejercicio de identificación y análisis de los roles¹⁰ activos en el grupo. Y también rebautizarlos para adecuarlos al imaginario propio (así hicimos nosotros en HONDARTZAN¹¹ con el siguiente resultado: castor, gaviota, rumor de la hierba, ancla, gallina...).

No hay escapatoria de las interdependencias y las vulnerabilidades

Aunque la motivación para colaborar con otras sea alcanzar los objetivos propuestos, el trabajo en grupo no atiende exclusivamente a cuestiones productivas en claves de eficacia. Colaborar también implica cuidar aquellos aspectos relacionales y reproductivos¹² que ayuden al desarrollo humano y que mejoren la vida de las personas implicadas. Somos seres vulnerables e interdependientes, nos necesitamos unas a otras en todos los estadios de nuestras vidas, y aún más al establecer compromisos comunes.

¹⁰ Ejercicio para analizar los roles de nuestro grupo: <http://www.slideshare.net/ColaBoraBora/informe-se-sin-hondartzan13>

¹¹ HONDARTZAN ha sido una comunidad de prácticas, aprendizajes y afectos compartidos en torno al procomún, articulada a través de encuentros periódicos informales. Una comunidad que se ha mantenido activa entre enero de 2011 y enero de 2014. <http://www.colaborabora.org/proyectos/hondartzan/> KIT DIWO HONDARTZAN. Una guía documental sobre la comunidad: <http://www.slideshare.net/ColaBoraBora/hondartzan-kit-diwo-castellano>

¹² De todo esto habla Copylove.cc. Un buen modo de introducirnos en su complejidad es a través de la Ontología Copylove: <http://copylove.cc/ontologia-del-copylove>

Este es uno de los aprendizajes pendientes en nuestras experiencias colaborativas. Las prácticas y micropolíticas de los feminismos, además de las necesidades productivas, sociales y biológicas, señalan como imprescindible la incorporación de la satisfacción de otras necesidades emocionales, afectivas y de cuidados. Además, las aportaciones de los feminismos incluyen la aceptación de cuestiones como la complejidad, la transversalidad, la equidad, la transparencia, la diversidad, el respeto a la diferencia, el diálogo plural, la confianza mutua, la flexibilidad o el espíritu de colaboración. Valores desde los que transformar el imaginario colectivo y la propia vida, cuestionando las dicotomías de producción-reproducción, público-privado, económico-no económico, mercado-comunidad, calle-casa, visible-invisible, etc.

Se ha de reconocer y atender a la dimensión de los afectos y los cuidados de manera transversal en los procesos de colaboración. Cuidarnos las unas a las otras. Cuidarnos tanto material como afectivamente. Conseguir o generar los recursos necesarios para evitar la precariedad material (este punto generalmente está muy claro y presente), pero también para evitar la precariedad afectiva de los procesos. Del mismo modo debemos tener en cuenta el plano emocional. Es otro aspecto al que dar espacio y atención dentro de los procesos grupales, puesto que está íntimamente ligado a los afectos¹³. Lo emocional continúa denostado, puesto que a menudo se identifica como un signo de debilidad grupal que obstaculiza y despista de la tarea que se ha de realizar. Por desconocimiento y/o miedo no se abordan las emociones dentro de los grupos de trabajo, cuando realmente la carga emocional que soportamos en estos procesos es enorme y, en muchos casos, resulta desatendida.

Una manera de incorporar los afectos y las emociones al proceso grupal es explicitarlos, compartirlos y legalizarlos dentro del grupo (y resolverlos si apareciesen bloqueos o conflictos). Es conveniente establecer un espacio y un tiempo para evaluar nuestras prácticas en claves de cómo nos atendemos, cuidamos y mantenemos las personas que trabajamos juntas¹⁴. Resulta muy valioso, por ejemplo, preguntarnos periódicamente a nosotras mismas sobre “cómo estamos” –en “Lo Particular” y en “Lo Colectivo”–. Se puede incluir en las reuniones de evaluación un momento para saber de las demás y/o, si se viese necesario, preparar una reunión específica para tratar las problemáticas derivadas.

III. TRES HERRAMIENTAS DE TRABAJO

Algunos de estos elementos de la dinámica grupal pueden resultar sutiles pero, como hemos comentado, cuidar lo grupal es esencial en la colaboración. Por ello queremos compartir tres dispositivos (ejercicios-juegos-propuestas) que en ocasiones hemos activado en diferentes ocasiones y nos han ayudado a concretar y desatascar procesos. Son acciones precisas y sencillas que se pueden incluir en la planificación de un proceso, o utilizarlas a modo de comodín si la situación lo hiciese necesario.

¹³ Emociones y afectos no son sinónimos pero van de la mano. Podríamos decir que los afectos son una construcción cultural mientras que las emociones son una respuesta biológica. Este punto puede dar lugar a un debate mayor, en cualquier caso no pretende sumar o restar valor a ninguna de las dos partes, simplemente diferenciar ambos conceptos.

¹⁴ Lectura recomendada: Garcés, M (2013). *Un Mundo Común*. Barcelona: Bellaterra.

¿Tenemos objetivos comunes para trabajar juntas?

Generalmente trabajamos siguiendo una lógica productiva centrada en hacer, proponer y resolver. Comenzamos los nuevos retos fijando y estructurando los “qués” (distribuyendo tareas), antes de definir los “porqués” y “paraqués” (particulares y colectivos). En consecuencia, a veces nos vemos atrapadas en inercias poco claras, en procesos que no tienen un mapa de objetivos común, y que no nos satisfacen.

Construir un “porqué” no es una cosa fácil y menos si es en común (negociado-participado). Para hacerlo se debe atender a las tres dimensiones: Lo Particular, Lo Colectivo y Lo Común (elaborar lo individual desde una perspectiva colectiva con vocación común). No podremos co-responsabilizarnos a largo plazo con un proceso que no atienda a las necesidades y deseos de todas las implicadas, pero tampoco a uno que no atienda las propias.

En cualquier caso es una negociación que el grupo ha de resolver, y para ello proponemos este ejercicio: idear un proyecto siguiendo las siguientes pautas/pasos¹⁵.

1. Las necesidades particulares. Cada participante debe pensar qué necesidades propias necesita cubrir con el proyecto. Se negocian colectivamente para ver si se pueden cubrir todas, o algunas se quedan fuera.
2. Los valores éticos. Cada integrante piensa qué valores éticos quiere que siga el proyecto. Igual que en punto anterior, se negocian entre todas puesto que puede darse el caso de existir valores que se contradigan.
3. Los recursos propios. Cada participante dice qué recursos quiere aportar al proyecto en función a lo negociado en los dos pasos anteriores.
4. La configuración del proyecto. Es en este punto cuando se le da forma al proyecto: destinatarias, temporalidad, necesidades, calendario, acciones, etc.
5. La planificación del proceso. Terminamos el ejercicio repartiendo las labores y responsabilidades que cada participante desempeñará durante el desarrollo de todo el proyecto (en los previos, en el durante y al terminar).

Esta forma de proceder permite (y obliga a) exponer los deseos, necesidades y expectativas que todas proyectamos en los proyectos, antes de definirlos y estructurarlos. Solamente siendo sinceras y negociando nuestros “porqués” y “paraqués” con el resto podremos construir procesos en los que nos impliquemos de forma perdurable en el tiempo. Esta negociación no es para siempre, está sujeta a revisión. El grupo debe buscar un momento para revisarla y resituarla en función a los cambios del propio grupo, su situación y su contexto.

(des)Encuentros y conflictos

Más de una vez surgirán dentro del grupo conflictos en los que parecerá que no hay entendimiento y el proceso peligrará (momentos de retroceso). Muchos de esos desencuentros pueden desatascarse estableciendo unas pautas de trabajo en grupo¹⁶.

¹⁵ Ejercicio puesto en marcha en las residencias Copyove Los Vulnerables. De la mano de Etcéteras.

<http://15festival.zemos98.org/Comunidades-Godzilla-Monstruos-que>

¹⁶ La primera vez que utilizamos estas pautas del trabajo en grupo fue en TransLab-Amarika. www.transductores.net/es/content/crónica-del-cuarto-dí-de-taller-miércoles-6-de-abril-“algo-se-está-cociendo”

Lo más interesante es que estas pautas se generen de forma colectiva entre todo el grupo y que correspondan a cuestiones verdaderamente conflictivas. De este modo se asumen como propias, identificándose con ellas y respetándose más. También es importante establecer estas pautas a medida que vayan apareciendo los problemas. Tendemos a normativizar excesivamente desde la desconfianza, prejuzgando que lo que pueda suceder siempre será negativo, en vez de confiar *a priori* en nosotras mismas.

A modo de ejemplo, estas son algunas pautas que nos han servido: autogestión del tiempo; trabajar sobre un papel en blanco colectivizado; evitar la tendencia al ‘tienes que hacer’; comprender en vez de juzgar; autorregular el discurso (saber callar y escuchar); siempre hay varias soluciones; si lo propones te lo comes; o rebajar el nivel de exigencia.

Agradecer y celebrar: la hipótesis de la victoria

El trabajo en grupo es arduo. Los procesos colectivos son lentos y costosos. Los objetivos se alcanzan con esfuerzo tras recorrer un largo camino. No es raro perder la perspectiva sobre lo andado, puesto que tendemos a centrarnos en lo que nos falta por recorrer para llegar a nuestras metas. Además, los objetivos que planteamos suelen ser muy grandes y, al compararlos con el día a día de nuestros progresos, parece que el final sea inalcanzable.

Para continuar motivadas necesitamos sentir que nuestro trabajo sirve, que cada pequeño avance es muy útil. Necesitamos entender que lo que hacemos nos ayuda a seguir caminando: que es una victoria¹⁷. Victoria como motor de vida y fuente de motivación. Es necesario que seamos conscientes de esos hitos parciales y que valoremos esas pequeñas victorias. Para ello qué mejor que celebrarlas. Una buena idea es hacer un listado de hitos, de victorias alcanzadas, y celebrarlas reconociendo y agradeciendo(nos) el trabajo compartido.

IV. MANTRA DE LA COLABORACIÓN

Cerramos este texto con unas frases que resumen los aspectos esenciales del trabajo en grupo. Unos *tips* que a modo de mantra nos acompañen durante la aventura que vamos a emprender juntas porque, recordemos: “Sola, no puedes. Con amigas, sí”¹⁸.

Coresponsabilizarse con el proceso.

Dar lo mejor de cada una y recibir lo que necesite.

Elaborar lo particular desde una perspectiva colectiva con vocación común.

Huir hacia los problemas.

Las personas NUNCA son un recurso.

Incorporar la diversidad. DIWO (Do It With Others).

Cerrar antes de abrir.

Agradecer y celebrar.

¹⁷ En este texto, el Ateneu Candela explica cómo incluyen la idea de la celebración como arma de trabajo: <http://ateneucandela.info/node/53>

¹⁸ Esta frase, que da título a este texto, es uno de los aprendizajes que ofrecía *La Bola De Cristal*, un programa infantil-juvenil que emitía TVE1 a principios de los años 80. Sus contenidos –atípicos, críticos e inspiradores– han convertido a este programa en uno de los referentes ideológicos de una generación. RTVE nunca ha vuelto a emitir el programa pero se puede encontrar una colección de DVDs que incluye parte de sus contenidos.

¿Dónde comienza el trabajo?

¿Cómo hacen otros?

¿Cuánto tiene de ofensiva?

¿Qué es un rescate?

¿Cómo encontrar algo no dado de
antemano?

¿Qué forma de alegría se da?



Se proponen aquí algunas reflexiones en torno al trabajo del arte. Organizadas en una secuencia que no trata de agotar el tema sino ir enlazando mesetas, islotes a flote en los que tratar de rescatar algo singular. Son ideas y observaciones que proceden de experiencias –compartidas con otros– en tareas inscritas en el arte y en la arquitectura y que han ido arremolinándose en torno a diez cúmulos de *apuntes*, una orografía de enclaves desde donde posicionarse para *apuntar al mundo*.

Apuntar es un gesto nuclear en el que se coordinan cuerpos, tiempos y espacios con herramientas e intenciones. Es un gesto decisivo que trata de apartar el manto de obviedad y atravesar la distancia que nos separa de la realidad. Tocándola. Interrumpiéndola. Apuntar es el gesto previo a disparar. Y hay disparos que pueden hacer saltar el *continuum* de la historia, como esa imagen que trae W. Benjamin cuando “al caer la tarde del primer día de lucha sucedió que en varios sitios de París, al mismo tiempo y sin previo acuerdo, se disparó contra los relojes de las torres.”¹

El apuntar requiere de lugares concretos donde tomar posición. Espacios y coordenadas en las que instalarse y desde las que observar. El que apunta va enlazando una secuencia de acciones. Se apunta habitualmente con todo el cuerpo-ojo-mano, guiñado, y alineado a una mira enlazada con un arma. Arma de fuego, pero también tirachinas y hondas primitivas. Apuntar para lanzar un proyectil, o una bola de propaganda que salte las líneas defensivas, pero también apuntar para *arrojarse*² uno mismo al mundo, como se arrojan los niños al saltar, cuando se entregan sin hacer distinción entre el corazón suyo y el corazón del mundo³. La energía del arrojarse del cuerpo –o del proyectil– atravesaría la membrana continua que cubre la realidad, abriendo una cata en su profundidad y dejando a la vista los estratos antes ocultos. Descubre así de un golpe lo que tiempo e historia han acumulado. Agujeros abiertos y vías de escape al relato impuesto desde donde sacar gestos olvidados a la superficie. Juntando cosas que no lo estaban antes. Poniendo en marcha otra forma de experiencia colectiva desde donde *edificar* solidaridades materiales que nos sostengan.

Estos enclaves tratan de rastrear entonces posibles posiciones en el arte, buscando algo no dado de antemano, incluso desviado del camino previsto. Atentos a la experiencia propia pero también a la de otros trabajando. Recogiendo de ellos gestos y palabras motrices que sean capaces de ponernos en marcha. Al fin y al cabo, empujarnos a hacer.

¹ Walter Benjamin. *Tesis sobre el concepto de Historia*. TESIS XV: “La conciencia de hacer saltar el continuum de la historia es propia de las clases revolucionarias en el momento de su acción. La gran Revolución introdujo un calendario nuevo. [...] En la Revolución de julio se registró un incidente en el que esa conciencia todavía se hizo valer. Al caer la tarde del primer día de lucha sucedió que en varios sitios de París, al mismo tiempo y sin previo acuerdo, se disparó contra los relojes de las torres. Un testigo ocular, que acaso deba su acierto a la rima, escribió entonces: ¡Quién lo creyera! Se dice que indignados contra la hora estos nuevos Josué, al pie de cada torre, disparaban contra los relojes, para detener el tiempo.

² Arrojarse al mundo (“Hurling oneself into the World”), es el título de la conferencia del proyecto Ludotek que impartimos en la Documenta 12 de Kassel. www.ludotek.net

³ Cita del diario que escribió Rilke en su estancia en España al referirse al canto de los pájaros, tomada del artículo de investigación El símbolo de los animales en la antropología poética de R.M.Rilke, *Una lectura de la octava elegía*, de Joan B. Llinares. Universitat de Valencia.

Enclave #01: Silencio

Son numerosas las formas culturales que recogen la idea de que para poder mirar algo es necesario un vaciamiento previo. De antiguo son conocidos los efectos clarificadores de la meditación, del aquietamiento de la mente y del cuerpo. El eremita, para vaciarse, ha de trasladarse en el espacio y, retirándose del mundo, parte hacia el encuentro con las cosas mismas. La acción de separarse ha ido apareciendo –con diferentes procedimientos– como paso necesario para encontrar algo verdadero. Son formas iniciáticas y rituales de acceso. Resulta paradójico que para alcanzar un encuentro auténtico con el mundo haya que comenzar por separarse –de alguna forma– de él.

También la filosofía ha insistido –desde la duda metódica cartesiana a la deconstrucción derridiana– en reformular una y otra vez procedimientos para acceder al sentido. Así, la llamada “reducción fenomenológica” propone un proceso de extrañamiento de la realidad. Se trata de poner entre paréntesis un tiempo preciso en el que separarse de todo lo conocido, de toda teoría, de toda connotación y de todo juicio, pero sobre todo separarse de lo que conforma la actitud natural de la *tribu* a la que se pertenece. Husserl recoge en la *epojé* esta actitud asombrada propia tanto de la infancia como del eremita, y propone –interrumpiendo un proceso de siglos *hacia* el racionalismo– volver a las cosas mismas.

Esta vuelta a las cosas equivaldría a escucharlas atentamente. Abrirse a la escucha –el sentido del oído– necesita de un aquietamiento del sentido de la vista –cerrar los ojos– que disponga al cuerpo entero a un estado de permeabilidad sensible. El instante del abrir los ojos se descubre como un momento preciado. Ciertos despertares son para María Zambrano una suerte de origen: “Despertar sin imagen ante todo de sí mismo, sin imágenes algunas de la realidad, es el privilegio de ese instante que puede pasar inasiblemente dejando, eso sí, la huella; una huella inextinguible, mas que no se sabe descifrar, pues que no ha habido conocimiento. Y ni tan siquiera un simple registrar ese haber despertado a este espacio-tiempo donde la imagen nos asalta. [...] Un despertar sin imagen, así como debemos estar cuando todavía no hemos aprendido nuestro nombre, ni nombre alguno.” (Zambrano, 1977: 21).

Antes de que la orquesta comience a tocar se hace un silencio. Silencio necesario para la escucha. Silencio como tránsito hacia un estado de apertura. Pero también silencio y escucha sensible como estado final y privilegiado con valor en sí mismo. La recepción sensible como un estado ya completo. Apertura fecunda también para John Cage, que decía que “sólo por tener los oídos abiertos al mundo merecía la pena vivir”.

Enclave #02: El artista

El artista no sería tanto un individuo como una posición. Una figura que señala un lugar. De entre todas las figuras que pueblan el mundo esta encarna justamente un doblez. Un repliegue entre espacios distintos. Pliegue que se nutre del dar y del recibir, y que permite con ello la transformación de la materia. Y sobre esto apunta T.S. Elliot: “Cuanto más perfecto sea el artista más escindidos en él, estarán, el hombre que sufre y la mente que crea; y con más perfección digerirá la mente y transformará las pasiones, que son sus materiales.” (T.S. Eliot, 1919).

Habría numerosas maneras de sostener esa posición. De las más profesionalizadas a otras más erráticas. Para comprender la puerta de entrada a esta “posición del artista” es interesante atender a los puntos donde se desdibujan sus contornos: ahí aparecerían los modos de hacer del *amateur* y el diletante: el hacer las cosas amándolas, encontrando el placer en ellas, sin irse lejos de la vida de uno y adaptándolas a los medios cercanos. Dejándose llevar con deleite por los estímulos de ese exterior múltiple, transitando estados, sensibilidades y disciplinas.

Veamos a otros trabajar, atentos a los momentos donde se producen esos estados transitorios entre el artista y el mundo.

Comencemos por detenernos en la forma de hacer de Agnès Vardá ya que sus filmes bordean ese contorno sensible a las transferencias con el mundo. Ella toma la cámara sin ningún prejuicio, como una *amateur*⁴, y sale a recorrer el paisaje material y concreto que le rodea, atenta a los vecinos y comercios de su misma calle⁵ o a los espigadores al borde del camino. Se acerca a ellos, les habla y filma con compasión, incluso con amor. Sus obras fílmicas son atravesares por el paisaje material que forma el mundo. Este transitar físico da lugar a su vez a otro movimiento: el de atravesar conceptos en múltiples sentidos –como el espigar–, buscándolo en todo tipo de formas: en los cuerpos, los gestos y los tiempos. Y así lo va encontrando por azar en un mercadillo en forma de cuadro costumbrista, en los artículos del código de leyes y hasta en las goteras de su propia casa. Su mirada busca con júbilo el gesto que todo lo recorre. Sus obras dan cuenta de un vagabundeo –con la cámara, con el coche, con las ideas– que va poniendo en contacto cosas que aparentemente no lo estaban. Y ese conjunto de obras acaban por traer la carne de una experiencia –la suya acercándose a la de otros– que se presenta bajo una forma filmada.

El contorno de la posición del artista se puede rastrear atendiendo a los momentos en los que emergen las ideas capaces de conmover. Aby Warburg iba guardando y estudiando reproducciones de obras del clasicismo, de Grecia al Renacimiento. Durante un fascinante viaje, a punto de finalizar el siglo XX, entra en contacto con los indios Pueblo quedando prendado de las formas que envolvían su existencia y, en especial, del ritual de la serpiente⁶. Años después asiste conmocionado a las imágenes que iba dejando la ascensión del fascismo. Lo que nos interesa de esto es que Warburg encuentra la forma gráfica donde hacer hipótesis y tentativas de relaciones entre tiempos separados: El Atlas *Mnemosyne* –aun si fuera como dicen una forma preparatoria y además inacabada– es un dispositivo gráfico. Un lugar en el que pensar de forma sensible y donde dar a ver esa primera intuición: cómo las pasiones y sus gestos atraviesan la historia.

Casi en el mismo momento, Robert Walser desde el sanatorio suizo donde pasa años retirado, encuentra una relación profunda y a la vez liviana entre pasear y escribir. Escri-

⁴ En el filme *Los espigadores y la espigadora* (2000), A. Vardá hace visible la cámara doméstica con la que ella filma mientras la mueve con despreocupación para evidenciar ese dispositivo que vehicula su mirada.

⁵ En la cinta documental *Daguerreotypes* (1976) A. Varda saca la cámara a la calle parisina donde ella vive –rue Daguerre– para dejar un documento vivo de las viejas tiendas y sus comerciantes, un entrañable universo material que está a punto de desaparecer.

tura y paseo asombrado comienzan ahí a ser casi una misma cosa. Como también Fernand Deligny, en la aldea de Graniers encuentra la forma de inventar un pueblo junto a aquellos niños perdidos. Alejado de todo *a priori* disciplinar –en psiquiatría o pedagogía– inaugura en el bosque un terreno de libertad y asiste atento durante años a esas “líneas del error” autistas, descubriendo relaciones profundas –y fuera del lenguaje– entre el humano y el lugar.

Ya hoy Gilles Clément sigue, con parecida atención, los desplazamientos de especies vegetales y malas hierbas –primero en su propia casa y después en la biosfera entera– y así *encuentra* en el trabajo sobre el “jardín en movimiento” una forma de colaboración con las potencias de la naturaleza que se vuelve también una forma de resistencia política.

Todas estas formas de hacer han hecho del *vagabundeo* una forma de conocimiento, apenas alguno de ellos ha sido considerado como artista, pero sus obras han entrado de distintas maneras en ámbitos del arte. Tienen una forma de hacer atenta *a las cosas mismas*, capaz de rescatar las más invisibles, frenando así la aceleración contemporánea. Estos trabajos de “mirada y rescate” desmontan el relato que nos viene dado y en ellos se efectúan, sin duda, formas de resistencia. Por otra parte pero de manera similar –esta vez desde el campo del arte– el trabajo de Walid Raad en el Atlas Group se ha volcado en la producción de documentos gráficos –extrañas y verosímiles ficciones– capaces de dar una forma visible y nueva al impacto de la guerra del Líbano en su gente –cartografías de las explosiones de metralla, auto-filmaciones de agentes suicidas y vigilantes de cámaras que desobedecen órdenes– desmontando y dando de esta manera un contraplano al relato oficial.

Todos ellos, al fin y al cabo, parecen recordarnos dos cosas. La primera es que el trabajo nace en la proximidad, “donde el mundo te atraviesa y tú atraviesas el mundo, ese es el punto de partida”⁷. Y la segunda señala la importancia de la obra ya que parece ser que “lo único que se posee es aquello que se entrega a los demás”⁸.

La decisión de ser artista es, en todo caso, un momento bien extraño. Así, el colectivo Claire Fontaine se sitúa en esta extrañeza desde donde trabajan. Lo explican así: “Wanting to be an artista today comes down to putting yourself in a strange situation like that of some objects that is suddenly declared a work of art.”⁹ Esa decisión es por tanto igual de absurda y de potente que un *ready-made*. Y es, en todo caso, un lugar sin definición *a priori* en el que es preciso posicionarse a cada rato. Recordemos por ejemplo a Thomas Hirschhorn tratando de armar una definición: “Soy un artista-obrero-soldado”.

⁶ Como un discurso de despedida del sanatorio Bellevue donde había sido internado nació *El ritual de la serpiente* (1923) como una forma de catarsis o de testamento en la que Warburg relata su revelador encuentro en 1895 con los indios pueblo. Se ha realizado una edición literaria de esta obra en el 2008 a cargo de Editorial Sexto Piso.

⁷ Cita de las conversaciones finales que aparecen en *Llamamiento y otros fogonazos* (2009), Madrid: Editores Acurela y A. Machado. p. 184.

⁸ Cita de Antonio Oteiza recogida en las clases que Antonio Juárez ha impartido en la Escuela S. de Arquitectura de Madrid en mayo 2014 bajo el título 10 Keywords for a doctoral dissertation. Lecciones que han servido sin duda de inspiración a este texto.

⁹ Cita del colectivo artístico Claire Fontaine aparecida en una entrevista que les hace John Kelsey y que se puede consultar en la sección interviews: www.clairefontaine.ws

Y es en esa indefinición *a priori* donde reside lo valioso de este camino. A caballo entre esa posición que hay que conquistar y la tarea jubilosa de quien cultiva los dones de la tierra.

No se trataría tanto de indagar sobre “qué ser” sino sobre “cómo hacer”. Espigadora, paseante, cuidador, jardinero, obrero...

Enclave #03: La técnica

El trabajo con la materia requiere de procedimientos. Y es usual que lo que se conoce como “técnica” acabe describiendo la obra artística: acrílico sobre lienzo o emulsión en sales de plata. “Tener técnica” equivale a decir “calidad y expertización”. Y es que el grado de maestría ha separado tradicionalmente al artista del resto y así el transcurrir del arte ha corrido en gran medida paralelo a la evolución tecnológica, hasta el punto de llegar a confundirse con ella.

Tomar la técnica como enclave posicionado nos llevaría a cuestionar la ecuación que la vincula linealmente con el valor artístico, llegando a hacer de la técnica otra cosa distinta a lo que parece estar previsto.

José Val del Omar trabajó con el celuloide, con la química y la física del cine. Decía ser un *cinemista*. No pensaba tanto bajo términos técnicos como alquímicos en inventos como la *meca-mística* y la *tecnovisión*. La carne de su obra procede de la manipulación técnica, pero para ello antes ha de haberse desecho de todo prejuicio sobre ella. En sus filmaciones desmonta y reinventa la tecnología a riesgo de deshacerla entre sus manos, esfumándola. En una suerte de proceso de sublimación la mecánica se funde con el espíritu y cambia de estado durante la proyección de la película.

Antes del inicio del cine la cronofotografía se presentó levantando expectación entre curiosos y académicos. E. J. Marey ideó varios aparatos hasta depurar el fusil fotográfico, en donde acopló el mecanismo de disparo en ráfaga de un fusil a una cámara fotográfica que lanzaba doce capturas por segundo. En la acción de disparar superpuso cosas y conectó conceptos que antes no lo estaban. La razón que movió a Marey –como también a Muybridge– a inventar estaba lejos de la pura ambición técnica. Perseguía en la descomposición del movimiento una suerte de razón oculta de la naturaleza, esperando que entre los fotogramas del vuelo de un ganso, del beso de una niña o del humo arremolinado apareciera, cazada, el alma oculta de aquello que al ojo se le estaba escapando.

A gran escala hay que recordar cómo la técnica ha posibilitado la instauración de lo que hoy se sigue llamando progreso y que comenzó con la promesa de emancipación del trabajo del campo. Liberados del contacto con tierra y animales pasamos a trabajar al ritmo de las máquinas. Hoy, máquinas parecidas siguen dominándonos, aun cuando apenas son visibles para la parte privilegiada –la otra parte permanece hacinada en sus tripas–, mientras aquella promesa incumplida nos ha ido despojando a todos de habilidades manuales y capacidad de auto-organización. Así, subirse al carro de la promesa tecnológica –en el arte como en la vida– nos transportará en el convoy conducido por dicho progreso, a no ser que logremos hacer de esa tecnología algo que no estaba previsto.

Trabajar con lo opuesto a lo tecnológico sería, por ejemplo, hacerlo con la precariedad. La textura de la realidad de nuestras ciudades –sucia, heterogénea, marginal– es hoy, a pesar de la promesa, más precaria que nunca. Desde aquí recordamos cómo los *monumentos* que levanta Thomas Hirschhorn están hechos de esa textura que nos rodea y buscan organizarse desde ella misma: “Solo puedo hacerlo cuando la forma de esto –la precariedad– concuerda con el mundo. El mundo en el que estoy viviendo –el mundo entero–”. “Quiero hacer un trabajo en el que la precariedad encuentre su sentido de vida, resistencia, invención, crueldad, creatividad, universalidad, agudeza.”¹⁰

Enclave #04: El cuerpo

El cuerpo, nada más cercano, no deja por ello de ser un misterio. Inmersos en cualquier trabajo siempre habrá cuerpos: accionantes, pensantes, sintientes, representados, expectantes. En ocasiones pareciera que los cuerpos son solo ejecutantes y receptores de la obra, de cualquier obra humana, pero el cuerpo mismo tiene la capacidad de albergar dentro de sí una posición completa. Para entenderlo como un enclave nos tendríamos que preguntar, de nuevo, cómo hacer del cuerpo algo no dado de antemano. Esto es posible porque el cuerpo permanece siempre en una suerte de principio, un origen, y está de alguna manera siempre como naciendo al mundo.

En lugar de buscar el motivo de trabajo en el exterior tomemos el cuerpo como territorio con completud y veamos a su vez en él un sismógrafo privilegiado. Cuerpos que enferman y dolencias que podemos interpretar como medio de autoexpresión y autoconocimiento en lugar de enemigos que hay que erradicar. En esta visión utilizada por el procedimiento homeopático, S. Hahnemann pensaba que el médico estaba obligado a intoxicarse a sí mismo con las sustancias que iba a prescribir a los enfermos. De este inocularse las sustancias procede la valiosa idea de “experimentos con uno mismo” (Sloterdijk, 2003), en la que se construye esa figura necesaria del sensor del mundo capaz de intoxicarse voluntariamente de las enfermedades de la época.

Hay en nuestro momento algunos sensores preciosos cuyo hacer se cultiva casi escondido. *Anatomía poética*¹¹ es el marco en el que la coreógrafa Elena Córdoba indaga en un cuerpo tan frágil como poderoso donde veíamos en bailarines atípicos aquellas torpezas nuestras que no quería mirar. Nos puso delante aquellos cuerpos *bobos*¹² que tropiezan entre sí, con sus pies, una y otra vez, que se descoyuntan en cada caída y se levantan cada vez más exhaustos. Y otros cuerpos de huesos y carne desnuda, excelsos y agotados después de exponerse a todas las pasiones. Y así nos ha ido trayendo con cada obra a extraños ángeles del presente. Hace unos años que Elena se ha volcado al interior de la piel, en el paisaje sonrosado que forman las hebras de los músculos, órganos y fascias ocultas, y les respira

¹⁰ Palabras de Thomas Hirschhorn al comienzo de un trabajo en Chile en el 2009. Se puede consultar: <http://www.dislocacion.cl/art-hirschhorn-es.php>

¹¹ *Anatomía poética* es también el nombre del blog donde la coreógrafa Elena Córdoba va recogiendo pensamientos preparatorios a su trabajo escénico. Un trabajo que también ha compartido en sus clases en los últimos años. <http://anatomia-poetica.blogspot.com.es/>

¹² *Bobos* (2003) es una pieza escénica de la coreógrafa Elena Córdoba.

aire dentro separando sus adherencias. Baila como si volviera a los antiguos tratados de medicina donde el cuerpo era todavía un universo no divisible entre ciencia y estética.

Trabaja con los *interiores* buscando los canales que llevaban esos humores hasta nuestra apariencia exterior, encontrando la belleza –dice ella– de lo que *le pasa* al cuerpo, a saber, nuestros dolores y nuestros éxtasis. Vuelve a esas imágenes-paisaje de nuestro adentro para, a fin de cuentas, tratar de calmar la angustia que produce vivir, y termina por encontrar una forma de alegría que se inscribe en el cuerpo con la embriaguez consciente que produce la pura inmanencia.

La búsqueda de los límites en el cuerpo es apenas lo único que podemos conocer. De las consecuencias de aquello que volcamos sobre el mundo apenas tenemos idea. El cuerpo tiene en ocasiones la facultad de interiorizar ese exterior y reflejarlo. Ya en las primeras manifestaciones pictóricas aparece la idea de transferencia entre seres. Se presenta con claridad esta idea en la cueva Chauvet donde han quedado transmutados en piedra los movimientos de cabezas felinas, patas de toros y caballos en tropel, la primitiva mano que los dibuja está transfiriendo en la oscuridad aquello que conoce bien porque antes lo ha tocado¹³. De esta manera son éstos –la permeabilidad y la fluidez– dos valiosos fenómenos primitivos que señalan la capacidad para pasar de unos seres a otros, y a su vez, a aquello que llamamos inerte.

Todos hemos tenido alguna vez la experiencia de ver bailar a otros y de cómo esto puede afectar íntimamente a quien solo parece mirar, incorporando en uno sensaciones que le lleguen de aquel que baila y desatando con ello, además, la actividad del pensar. Vemos cómo la experiencia de danzar no es tampoco una cuestión puramente motriz. Mónica Valenciano –otra coreógrafa atípica– lo describe con esta paradoja: “No se trata de pensar los movimientos sino de mover los pensamientos”. Y todo aquel que se haya abandonado al *hacer del cuerpo* sabe de estas conexiones. El descubriendo de células similares a las neuronas en partes del tubo digestivo no hace más que ir confirmando esta antigua sospecha: que es posible *pensar con el cuerpo*.¹⁴

Enclave #05: La periferia

La periferia es lo alejado del centro. Son los cercos que la presencia de las cosas deja en las superficies. Zonas indeterminadas. Donde los órdenes del “espacio estriado” se disuelven y dejan paso a la apertura del “espacio liso”. Las periferias de nuestras ciudades son eriales. Descampados pobres en los que aparentemente no pasa nada y en los que, a pesar de todo, Gilles Clément nos recuerda que es allí donde se produce, de tanto en tanto, lo esencial.

¹³ Sobre la cueva Chauvet hay un capítulo muy hermoso de Berger, J. (2011) “Sobre el dibujo”, en: *Le Pont d'Arc*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. p. 69. Y a partir de la cueva Chauvet Werner Herzog filma *La cueva de los sueños olvidados* donde se recoge esta idea primitiva de la fluidez y la permeabilidad.

¹⁴ Esta búsqueda de la capacidad de pensamiento que se aloja en las distintas partes de nuestro cuerpo es uno de los propósitos de la danza actual que, por ejemplo, también Elena Córdoba persigue y comparte en conversaciones con el cirujano Cristóbal Pera, quien a su vez indaga en estas cuestiones en Pera, C. (2006) *Pensar desde el cuerpo*. Madrid: Editorial Triacastela.

Salir a la periferia es situarse fuera del terreno conocido. Y podemos, además de transitar lo periférico, hacerlo periféricamente. Tomando un desvío también respecto de sí mismo y dejándose ser uno un poco ignorante para arrojarse a la experiencia que se encuentra custodiada por el lugar.

En la periferia la vista alcanza el horizonte y podemos atisbar a aquel que viene de lejos. Hay en esa distancia un tiempo del *aparecer* que nos permite *cuidar* nuestro acercamiento. Más que del espacio, la periferia es un lugar tomado por el tiempo, que oscila y se deforma permitiendo encuentros inauditos: “Parecería que el pasado llevara sus fuerzas al porvenir, y también parecería que el porvenir fuera necesario para dar salida a las fuerzas del pasado y que un solo y único impulso vital solidarizara la duración” (Bachelard, 1999).

Por otra parte la periferia de una batalla estaría en su retaguardia. Desde ella fue cómo el cónsul dictador romano *El Cunctator*¹⁵ (el que retrasa) logró derrotar a Aníbal. Fue apodado así por su particular forma de contemporizar y agotar al enemigo desde zonas donde no se le esperaba. Después fueron llamados *Cunctators* aquellos que fundaron a finales del siglo XIX la *Sociedad Fabiana*, una especie de periferia del socialismo que eludía el choque directo y la guerra revolucionaria confiando más en el trabajo discreto y las reformas graduales. Entre sus miembros encontramos a escritores como H. G. Wells, cuya obra –como *La guerra de los mundos* o la *Máquina del Tiempo*– casi podemos entenderla como una exploración de las potencias del tiempo para modificar el presente.

La periferia son entonces lugares, cosas y modos de hacer. Todo lo que se ha desviado acaba llegando a la periferia, en lo periférico, periféricamente.

Enclave #06: La voz

La voz es la forma de proyección en el aire de un pulso interior. La misión de la voz es articular una forma en la apertura de la boca, impulsarla con aire de los pulmones y cruzar así el espacio para transportar esa forma al otro –al interior, en su oído–. “Las palabras no ‘salen’ de la garganta (ni de la ‘mente’ ‘en’ la cabeza): se forman en la articulación de la boca. Por ello el habla no es un medio de comunicación, sino la comunicación misma.” (Nancy, 2000: 48).

Buscar una voz es buscar un *lugar* desde el que *decir*. Lo que *dice* entonces no somos nosotros sino ese lugar donde nos posicionamos. Decir de viva voz, pero también *dice* la escritura y *dice* la acción. Se trataría de encontrar un *tono* para el decir, una tonalidad, un clima, una tensión particular. Encontrar la voz es haber dado con una sensibilidad singular, bien “acordada” con la experiencia que se va a comunicar y la forma material que se tiene entre manos.

Ese lugar desde el que decir no viene dado de antemano y el que dice puede a su vez estar desplazado respecto de sí mismo. Decía Blanchot: “Una mutación necesaria que le obligó aunque siguiera siendo él mismo, a no dejar de ser otro” (Blanchot, 2002: 14). Y

¹⁵ El proyecto Cunctatio hace de esta noción de retrasar una forma de sensibilidad. Se puede consultar el trabajo: <http://subur.urbanaccion.org/?cat=1>, <http://archivocunctatio.tumblr.com/>

ese lugar podría desplazarse a su vez ya fuera de toda identidad: “Necesito devenir anónima para estar presente. Cuánto más anónima más presente” (Tiqun).

A su vez la voz trae consigo las cualidades mediadoras del ser humano. Inmersos en el continuo flujo de información que nos atraviesa, hemos olvidado que los humanos funcionan como medios primarios y que todos somos mensajeros potenciales. Mientras tanto, los llamados medios roban masivamente a los seres humanos sus capacidades mediales, que las pierden y olvidan para convertirse en consumidores parasitarios de bienes e informaciones. Estamos así en una sociedad de últimos hombres (Sloterdijk, 2003), incapaces de articular una palabra singular. No hay ninguna misión, ninguna transmisión, ningún mensaje que aportar. Retomar la misión de la voz sería para Sloterdijk dejar de ser ángeles vacíos dedicados a su autoconservación y aceptar la carga que nos corresponde de mediación entre nuestros antepasados y descendientes.

“Cuando alguien realiza un viaje, puede contar algo” dice el dicho popular. La voz como símbolo de la narratividad, traería la facultad de narrar experiencias, aquellas que se transmiten de boca en boca, de generación en generación, que guardan algún secreto de vida. En algún momento después de la Gran Guerra –y como consecuencia del enmudecimiento que produjo su horror– se pierde esto y emerge para W. Benjamin una nueva pobreza: la pobreza de la experiencia. “Nos hemos vuelto pobres. Hemos ido perdiendo uno tras otro pedazos de la herencia de la humanidad”. El mundo en que vivimos no ofrece oportunidades de tener encuentros ni experiencias, y estos antes no reposaban tanto en acontecimientos extraordinarios sino al contrario, es en la cotidianidad ordinaria donde aparecía y se transmitía la experiencia sensible. Hoy el individuo pasa su jornada *ausente* y al llegar por la noche a su sofá se encuentra con la insatisfacción de esa pobreza.

Quedan desde luego oportunidades y el trabajo del arte puede ofrecer cabos donde agarrarse a esa experiencia. Este agarrarse cobra hoy el carácter de un rescate. Al asir esos cabos se producen choques, irrupciones y apariciones que sueltan algo que estaba cautivo para Benjamin: “Ya no llegan a nosotros acontecimientos que no vengán entremezclados con explicaciones. [...] La mitad del arte de narrar consiste en liberar alguna historia de explicaciones al reproducirla” (Benjamin, 2007a: 387-388). No consiste por tanto en la comunicación de lo comunicable, sino, como apunta de nuevo Benjamin –refiriéndose al lenguaje–, en el “símbolo de lo incommunicable”. La voz está entonces en el epicentro de este asunto y es el enganche a una riqueza de la experiencia donde el humano comunica su *ser espiritual* en su lenguaje (y no a través) (Benjamin, 2007b: 94-95), *nombrar las cosas* sería constitutivo del humano. Y nombrar las cosas es ya conocerlas.

Enclave #07: La comunidad

Lo que se piensa y lo que se obra está siempre, de una u otra manera, hecho en compañía. “Lo que pienso, no lo he pensado solo” decía misteriosamente Blanchot, al tiempo que trabajaba sobre la idea de comunidad y lo hacía a su vez *en común*, tejiendo un espacio con otros que habían pensado antes y después sobre ella: Bataille, Durás, Nancy, en la comunidad de Acephale, la comunidad de los amantes o la comunidad *desobrada*. Este pensar *en común* traza entre quienes se interpelan un campo de fuerzas que escapa

al tiempo lineal. Vemos cómo en ese campo las obras, en su presente, modifican a su vez el pasado, pero también el futuro. Y así parecemos vivir en medio de un flujo bidireccional de flechas del tiempo que nos atraviesan como a un San Sebastián manierista¹⁶.

Ese obrar y pensar es siempre consecuencia de una suerte de conversación más acá o más allá del tiempo, que puede hacerse visible o no, rastreable o no. Lo confesaba el metalurgista Cyril S. Smith cuando decía algo así: “He mantenido conversaciones más intensas con orfebres de la Edad Media que con mis compañeros del M.I.T.”¹⁷. Y le imaginamos asombrado ante el microscopio, “escuchando” a los maestros que fundieron en aleaciones las formas materiales que él ahora observa en un túnel temporal. Y es que los antepasados también se eligen.

Al reabrir al debate sobre la comunidad, Blanchot está haciendo en realidad un llamamiento a la misma y lo hace rescatando sus formas más infralevés, cuando no hay obra que producir, ni comunión perdida, en último caso, enuncia la comunidad negativa: aquella hermosa comunidad de los que no tienen comunidad. Ya Bataille había desplazado antes esta noción para encontrarla en el *espacio mismo*, el *espaciamiento* de la *experiencia del afuera*, del *fuera-de-sí*. Después Jean-Luc Nancy lee la comunidad como el *lugar de la comunicación*, del *estar-en-común*, la comunidad hecha de la *interrupción de las singularidades*. “Y si hubiera algo que esperar es que nos ocurra algo en común. No ya fundar, origen ni final sino algo en-común” (Nancy, 2000). No habría que esperar de ella ninguna obra, la comunidad sería así de alguna manera ya una obra.

El debate sobre las formas de lo común ha ido avanzando mientras al tiempo se nos están sustrayendo una a una maneras de *estar juntos*, y nos va quedando únicamente una: el trabajo como forma de sociabilidad controlada. En este panorama surgen voces que comienzan a conjugarse: “El desierto ya no puede crecer más: está en todas partes. [...], Nosotros estamos del lado de los que se organizan.”

Y en ese organizarse aparece una figura luminosa: *los niños perdidos*¹⁸:

¿Dónde están las palabras, dónde la casa, dónde mis antepasados, dónde están mis amores, dónde mis amigos? No existen, mi niño. Todo está por construir. Debes construir la lengua que habitarás y debes encontrar los antepasados que te hagan más libre. Debes construir la casa donde ya no vivirás solo. Y debes construir la nueva educación sentimental mediante la que amarás de nuevo. Y todo esto lo edificarás sobre la hostilidad general, porque los que se han despertado son la pesadilla de aquellos que todavía duermen.

¹⁶ Iñaki Abalos en el texto Hay un momento, aparecido en el libro *Origen* editado en 2009 a raíz de la exposición de la obra de Bleda y Rosa en el Institut de Cultura de la Ciudad de Olot, editado por Valentín Roma.

¹⁷ Cyril S. Smith fundó el Laboratorio de Investigación de Materiales Arqueológicos en el Institute of Technology of Massachusetts. Esta es una cita recordada por Antonio Juárez en las clases de la ETSAM antes mencionadas.

¹⁸ “A los niños perdidos” es la dedicatoria al inicio del cortometraje anónimo de 18’ *Y la guerra apenas ha comenzado*, que después fue transcrito e incluido en *Llamamiento y otros fogonazos*. (2009). Madrid: Editores Acuarela y A.Machado.

Esta condición de “niños perdidos” –de aquellos que no tienen mentores, ni identidad anterior, que no tienen que rendir cuentas, y que se tienen entre sí, como una banda– es cercana a otra figura que trata de leer el momento actual: los “cualsea” son singularidades que eluden toda identidad y toda condición de pertenencia y serían así el principal enemigo del Estado. “Pues el Estado, como ha demostrado Badiou, no se funda sobre el ligamen social, del que sería expresión, sino sobre su disolución, que prohíbe.” Y es más “la política que viene es que ya no será una lucha por la conquista o el control del Estado, sino lucha entre el Estado y el no-Estado (la Humanidad)” (Agamben, 1996: 54). La comunidad se dibuja así como una figura opuesta a la idea de Estado, recordemos como a las sociedades sin jefe, primitivas, se las ha llamado *sociedades sin Estado*¹⁹.

Sociedad. Comunidad. Pueblo. Espacios del estar-juntos que nos están faltando. La cuestión es ahora clarificar al servicio de qué están los medios de los que dispone el arte, y a su vez, qué es lo que podría ocurrir a partir de aquí con la posición de la figura del artista, –tradicionalmente aislado y en busca de afianzar su identidad– en relación a esa otra voluntad de organizarse en medio del desierto, eludiendo toda identidad.

En ese sentido, la relación de los artistas con el pueblo ha cambiado mucho: el artista ha dejado de ser lo Uno-Solo replegado en sí mismo, pero también ha dejado de dirigirse al pueblo, de invocar al pueblo como fuerza constituida. Nunca ha tenido tanta necesidad de un pueblo, pero constata al máximo que el pueblo falta, -el pueblo es lo que más falta- (...). Así pues, el problema del artista es que la despoblación moderna del pueblo desemboque en una tierra abierta, y que esto se lleve a cabo con los medios del arte, o con los medios a los que el arte contribuye. (Deleuze, y Guattari, 2006: 349).

Enclave #08: El origen

Se va al origen para buscar algo que no ha resistido a la aceleración contemporánea y que de alguna manera podría alumbrar nuestro presente. En él hay siempre una geografía arcaica de símbolos que hay que descifrar. Aquel que emprenda un viaje hacia un origen irá encontrando rastros y una huella primera que abre el futuro y es ya, en sí, indicio de alguna cosa anterior.

Una llamada atávica es la que a muchos empuja a reencontrarse con formas de la naturaleza. En algún momento nos sentiremos fascinados por las formas de vida prehistóricas, la casa del primer hombre o el abrigo de la cueva entendido como el gesto más primario y radical: “Hay un momento en la vida de las personas en el que un cierto retiro se impone y surge de un modo u otro la idea de cueva como hogar desde el que refundar la propia vida y establecer los rituales con los que construirla [...]. Los arquitectos, al igual que el resto de seres humanos, a menudo sienten al llegar a su madurez la llamada de la gruta, la atracción por el abismo de lo telúrico.”²⁰

¹⁹ A estas sociedades dedica Pierre Clastres su trabajo, recogido en obras como *La sociedad contra el estado*. (2010). Madrid: Virus Editorial.

²⁰ Iñaki Abalos en el texto: Hay un momento, aparecido en el libro *Origen* editado en 2009 a raíz de la exposición de la obra de Bleda y Rosa en el Institut de Cultura de la Ciudad de Olot, editado por Valentín Roma.

Sobre una tierra primigenia fueron apareciendo diferentes formas de cobijo. Primero fueron las cavernas como agujeros ya existentes que había que interpretar, más adelante se idearon cabañas que comenzaron a manifestar un impulso por levantar estructuras sobre el medio natural. Cavernas y cabañas han sido, sin embargo, dos modelos enfrentados. La Ilustración volvió sobre la imagen de la cabaña y fijó en ella un origen en el que mirarse, encontró en la renovación de esta figura la lógica que transformaba los elementos de la naturaleza: una malla espacial ordenada de troncos y ramas como pilares, vigas y cubrición. Frente a ellos fueron los románticos alemanes, como Novalis y Friedrich, quienes antepusieron a la primitiva cabaña ilustrada el modelo romántico de la caverna, reflejo en la naturaleza salvaje de las pulsiones humanas. Estas dos figuras son una muestra de lo que se busca en el origen: un camino hacia la tradición o el despliegue de una fantasía telúrica que libera de las convenciones. “La vanguardia, que se perdió en el tiempo, persigue lo primitivo y lo arcaico. [...] Es en este sentido que se puede decir que la vía de entrada al presente tiene necesariamente la forma de una arqueología.” (Agamben, 2008).

Es entonces en el presente donde, lejos de lo que cabría esperar, se encuentre más intensamente el origen: “El origen no está situado solo en un pasado cronológico, él es contemporáneo al devenir histórico y no cesa de actuar en este, de la misma manera que el embrión sigue actuando en los tejidos del organismo maduro y el niño en la vida psíquica del adulto. La división y, al mismo tiempo, la cercanía, que definen la contemporaneidad tienen su fundamento en esta cercanía con el origen, que en ningún punto late con tanta fuerza como en el presente.” (Agamben)

Es el niño –con su plena presencia en las cosas– la figura que nos conduce a comprender lo que se custodia en el origen. Quién no ha quedado prendado de la concentración con la que juega un niño. Recordemos por otra parte la atracción que sienten los niños por esconderse en cuevas y construir cabañas. La infancia compartiría una suerte de *origen* con la *experiencia* y esta es capaz de agarrarse íntimamente al *lugar*: “A nada le cuesta más abandonar el lugar como a lo que está cerca del origen”²¹. Situemos a su vez la infancia como *origen* del hombre y llegaremos a la *experiencia* en tanto infancia del hombre. Vemos cómo estas nociones se encuentran en un círculo de co-origen. De esta manera cabe sospechar que no se podría buscar el origen sin a su vez transformar nuestra forma de presencia en las cosas, encontrando un estado *infantil* –volviéndose un poco niño– que sea capaz de volver a agarrar la experiencia del mundo. Y encontrarse cada vez con el lenguaje para nombrar y nombrarse (El infante es el “mudo”, sin lenguaje) (Agamben, 2004), para configurar mundo y configurarse.

Enclave #09: La tramoya

Detrás de la escena se esconde el espacio de la tramoya. El decorado que la oculta separa dos mundos, el de los espectadores y el de los tramoyistas, y atravesando de uno a otro está el clan de actores que han de sostener dos identidades. Pero la tramoya es a su vez una imagen espacial que alude a la diferencia entre crear y después exponer algo.

²¹ Cita del poema *Die Wanderung* de Hölderlin que aparece traducida de esta manera en el libro *La arquitectura como lugar*, de Josep Muntañola. Otras traducciones han optado por formularlo así: “Quien `mora cerca del origen`, solo abandona el lugar, para regresar al lugar.”

A diferencia del teatro, en los rodajes de cine *plein air* la tramoya está a la vista, simplemente se queda fuera del campo de la cámara pero no se oculta y comparte espacio con la vida real. Quienes se cruzan en el rodaje asisten a una representación fragmentada, llena de cortes entre los se cuele una y otra vez el tiempo real. La división entre los dos mundos no es aquí espacial, sino temporal, el paso de uno a otro está separado solo por una voz: “¡corten!”. Vemos cómo, justo después de ese instante, nada cambia aparentemente pero a la vez todo cambia. Los vestidos y apariencias son las del tiempo representado pero habitados por el tiempo real. Vemos la superposición y el contrabando de significados que se produce cuando el escenario actual de la calle es tomado por los aparatos de rodaje y los figurantes vestidos de otra época que paran a descansar. Algo de lo representado continúa ahora en lo real, sin cámaras, sin guión: fuera de campo.

Para muchos ha sido más enjundioso asistir al ensayo de algo que a la representación convencional. En los ensayos la tramoya está a la vista, las decisiones y los cambios también, el tiempo escénico se corta frecuentemente (“¡corten!”) y cohabita de una forma azarosa con el tiempo real. Vemos el tránsito de un lado a otro y eso hace patente lo frágil de esa frontera. Pero seguramente lo más cautivador sea participar del misterio de lo que se está creando: el ver las cosas fraguándose, con todas sus dudas y sus intentos. Y sentir toda la potencia del instante abierto con que están cargados nuestros cuerpos, los que toman decisiones y los que efectúan lecturas de lo visto.

Sacar la tramoya a escena sería invertir el sentido del espacio, exponiendo el montaje y esa especial temporalidad a la vista. Sacar la mesa de trabajo y operar en directo, fundiendo el tiempo de lo representado con el tiempo real y superponiendo ambos en una suerte de complejo tiempo habitado. Esta inversión de la escena dinamita de alguna manera la figura del consumidor, ya que deja de asistir tranquilo a un producto final y pasa a entrar en otra cosa diferente que le es participada y donde esa mesa de trabajo expuesta le pide posicionarse a cada rato²².

Pero no solo la escena está tomando este camino. Las obras más objetuales han pasado a considerarse fragmentos de una constelación mayor que aborda una situación completa. Hemos pasado también a interesarnos más por el entorno de trabajo que por la obra expuesta y descontextualizada. Interesa el lugar donde las cosas toman forma y la atmósfera en la que surgen. El *atelier* de trabajo, en tanto que tramoya, ha cobrado la importancia de una caja escénica. Estos lugares devienen *espacios matrices*, capaces de hacer converger las diferentes vetas de la existencia. Introduciendo el cuidado y la potencia del tiempo escénico en la acción cotidiana. Y esto no solo afecta al contexto de la obra de arte sino que comienza a saltar fuera, a la cotidianidad, y alcanza a producir transformaciones en cómo concebimos los espacios en los que finalmente habitamos.

²² Hay numerosos artistas de la escena que están poniendo en marcha las posibilidades de esta inversión de la escena y apertura de la tramoya, en tanto espacio y tiempo procesual. Toda la obra de Olga Mesa trabaja sobre esta hipótesis, y su última pieza, *Blancanieves*, sigue dando cuenta de esta profundización. Próximas a ella hay muchos otros artistas, como por ejemplo Cuqui Jerez (*The Rehearsal*) y María Jerez (*El caso del espectador*) donde ponen al descubierto preguntas sobre ¿qué producir? y ¿cómo producir?.

Pensar la arquitectura desde estos supuestos nos llevaría a romper también con el orden de su propia *caja escénica*. La tramoya aquí separa dos momentos: el de construir y el de habitar. Dejar al descubierto esta tramoya comenzaría por disolver la frontera entre quienes construyen y quienes habitan, pero también entre estos y quienes dibujan-piensan. Levantar este telón en arquitectura conlleva tanto el vértigo del descontrol profesional como la posibilidad de que nos ocurra algo mejor. Hoy estos experimentos están casi abocados a ser excepciones marginales, ya que en nombre de la seguridad se le ha ido arrebatando al humano las capacidades que le constituyen, y una de las más vitales es la de ensamblar y anudar materiales. Amoldar abrigos, guaridas y buscar formas materiales que sean capaces de envolver de forma justa su existencia.

No se trata, en última instancia, de acabar con las diferencias entre las distintas posiciones sino de extrañarlas para liberar posibilidades inéditas y encontrar otras formas de trazar los vínculos *en obra*. Y sabemos que nuevos modos de relación darán como resultado formas materiales también nuevas.

Enclave #10: La vida

De antiguo se ha tratado de indagar sobre cuál es el vínculo que conecta el arte con la vida. El lema que reza “arte igual a vida” ha sido numerosas veces enunciado sin llegar a convencer. Es esta una conexión difícil de ver pero de la que, sin embargo, nadie duda. El arte ha surgido muchas veces como vía de evasión de la realidad o de lugar para la ensoñación, pero también ha servido como medio donde transmutar el horror del mundo. Es en los momentos en que el arte ha tomado partido en asuntos problemáticos –llamándose incluso arte político–, cuando ha parecido acercarse con más claridad a la vida, o al menos, a la experiencia colectiva.

En el contexto actual se ha aceptado que todo arte es político, incluso que todo sería política. Y esto se admite en el momento en el que ya no podemos establecer cotos cerrados porque no hay exterioridad alguna entre los intereses del capital y los de la población. Llegamos entonces a un punto en el que se empieza a admitir algo revelador: El capitalismo triunfa porque es deseable; así, el trabajo para oponerle otra fuerza sería el de dar forma a una vida más deseable que la que ofrece el capitalismo. A partir de esta constatación Jacques Rancière se pregunta: “¿Qué otra organización de formas de producción, de consumo y de intercambio podemos considerar actualmente como posible y deseable?”. Y ¿cuáles son los nombres “capaces de acoger y representar esta nueva situación deseable?”. Rancière propone imágenes distintas: lugares de encuentro, relevos, extensión de capacidades, la organización pensada, no como coordinación, sino como “multiplicador” de las capacidades de cualquiera. Y expone la característica que diferencia este momento de otros anteriores: “Hasta ahora estos lugares se fundaban siempre ligados a núcleos activos y sociabilidades ya existentes. Esa configuración social y política ha estallado. ¿Cómo *hacer hoy un pueblo* a partir de fragmentos dispersos? Es el problema del vínculo, de cómo tejer vínculos, no ya entre realidades previas y existentes, sino vínculos que *creen realidad al mismo tiempo que la tejen*”²³.

²³ Jacques Rancière, en una entrevista con Amador Fernández-Savater: “Hacer algo ‘contra’ no construye un comunismo positivo”. Aparecida en El Diario en 2013

Crear vínculos y tejer realidad a un mismo tiempo: aparece aquí enunciada una misión que el trabajo del arte está tratando de recoger y que de alguna manera ha sido desde siempre una de sus capacidades. Al tomar este objetivo, el campo de trabajo del arte se puede ver desplazado, puesto en riesgo, a punto de disolverse, pero junto a ese riesgo estaría también más cerca de lo que nunca estuvo de la vida.

A lo mejor, el Cine del futuro, o al menos nuestra manera de imaginarlo, debería renunciar a mantener la tensión y no complacerse en ser un Cine-descifrable, visto, digerible, y cultivar esa cualidad de ser un cine que opera entre la gente de manera presencial, donde aquella gran representación del mundo que fue el Cine ha perdido vigor hipnótico y ganado vigor productivo, organizacional, de encuentro. Un cine donde la película es una huella de algo mucho mayor ante lo que solo queda desear vivirlo. Una imagen fílmica que pierde vigor en la pantalla porque su potencia está en los encuentros humanos que lo producen, un cine, quizá, tan inabordable, incontrolable e indescifrable como la vida.²⁴

Con estas palabras explican en el proyecto Cine sin Autor este desplazamiento del foco de trabajo hacia *la vida*, que es al fin y al cabo el enclave que se ocupa del cuidado de vivir. Un enclave cuyo carácter es casi subterráneo, aunque late en él un movimiento continuo. Y que hace como la marea, se retira para volver después a emerger de nuevo, subiendo como la espuma y desbordándose del dique a cada rato.

* * *

Se interrumpen aquí los *apuntes* para estos enclaves. Podemos tratar de ver en ellos algo parecido a un método de trabajo. O tal vez podría verse como un “método de métodos”, ya que está zurcido a base de jirones de trapero, retales arrebatados a ciertas formas de hacer. Metodología de vagabundos, de niños perdidos, sin mentores, que van eligiendo a sus antepasados y construyendo el mundo en el que, más libres, habitarán de nuevo. Cierra un último jirón que viene de Nietzsche: “Las verdades más valiosas son las que se descubren en último lugar; pero las verdades más valiosas son los métodos”.

²⁴ Así finaliza el texto Un CINE-INDESCIFRABLE desde las flipaduras de Vertov, donde se explica, a modo de posicionamiento, en qué consiste el trabajo del colectivo Cine sin Autor.

REFERENCIAS:

- Agamben, G. (1996). *La comunidad que viene*. Valencia: Editorial Pre-textos. p. 54.
- Agamben, G. (2004). *Infancia e Historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2008). ¿Qué es ser contemporáneo?, texto traducido por Cristina Sardoy. Clarín (21-03.09).
- Benjamin, W. (2007). *Imágenes que piensan*, Obras, IV. Madrid: Abada. pp. 387-388.
- Benjamin, W. (2007). Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres. En: *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata: Terramar. pp. 94-95.
- Blanchot, M. (2002) *La comunidad inconfesable*. Madrid: Editorial Nacional. p. 14.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2006). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos. pp. 349.
- Gastón Bachelard, G. (1999). *La intuición del instante*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. p. 15.
- Jean-Luc Nancy, J-L. (2000). *La comunidad inoperante*, Traducción de Juan Manuel Garrido Wainer, Santiago de Chile: Lom. p. 48.
- Sloterdijk, P. (2003). *Experimentos con uno mismo: una conversación con Carlos Oliveira*. Valencia: Editorial Pre-textos.
- T.S. Eliot (1919). *La tradición y el talento individual*.
- Tiqqun. ¿Cómo Hacer? <http://www.bloom0101.org/como.html>
- Zambrano, M. (1977). *Claros del bosque*. Barcelona: Seix Barral. p. 21.
- El texto está sembrado de referencias a obras que se pueden consultar. Sobre el trabajo que he hecho durante los últimos años hay tres que tienen relación directa con este texto:**
- Pequeño Museo de lo Comunal. (<http://susanavelasco.net/mc.html>)
- Cámara solar y ermita en Herreruela (<http://susanavelasco.net/camarasolar.htm>)
- Cunctatio (<http://subur.urbanaccion.org/?cat=1>, <http://archivocunctatio.tumblr.com/>)

¿Qué me dice el lugar?

¿Cómo dirigirme a él asumiendo mi posición, mi punto de vista?

¿Cómo contar lo que he visto, lo que ha sucedido?

Hacerme una pregunta

Cuando me planteo un trabajo artístico es normalmente el lugar el que me lleva a preguntarme sobre algún conflicto. Esos conflictos son más o menos visibles o más o menos convencionales. Quiero decir con esto que muchas veces nos hemos acostumbrado a ver las cosas, los lugares y las personas bajo un determinado punto de vista y hemos normalizado cuestiones que quizá puedan ser tomadas por conflictivas.

Cuando hablo de *lugar* me refiero a un conjunto de situaciones que suceden en un espacio concreto. El lugar es físico, pero también social, político, temporal. He aprendido a contemplarlo en su complejidad gracias a muchos teóricos y artistas (María Lois, geógrafa con la que colaboro en muchas ocasiones, William Whyte, Jane Jacobs, por mencionar algunos¹), pero también por mi propia experiencia de trabajo. Cada vez que me aproximo a un lugar soy consciente de que no se trata de una entidad estática sino que cambia dependiendo de quien lo mire/use y que no es el mismo a una hora que a otra. Soy consciente también de que existen unas normas más o menos consensuadas sobre cómo debemos referirnos a él o cómo debemos tratarlo.

Y cuando hablo de conflicto me refiero a cuestiones sutiles como los usos de una plaza (*Qué hacer coas nosas prazas*², Travesía de Vigo³, Calaf⁴) o bien cuestiones de representación, de cómo hemos entendido un lugar, cómo se entiende a sus habitantes o cuál es la deriva hacia la que va (*Nos Camiños*⁵, *Castillete*, *Retablo Minero*, *Rotterdamweg*⁶). Estas cuestiones, como he dicho antes, no se entienden como conflictivas o bien el conflicto se encuentra en otro lugar: queremos solucionar una plaza poniendo objetos o controlar el crecimiento ordenando las edificaciones, cuando la propia lógica del lugar podría hablar por sí misma y sugerirnos otras formas de nombrar, ver y entender el conflicto.

Mi trabajo comienza siempre con una pregunta: ¿Cómo ha llegado esto a ser así?

Nombrar mis respuestas previas

Soy consciente de que tengo una voz y de que esa voz proviene de un lugar determinado, que estoy hablando desde lo que soy hoy. También he aprendido, gracias a una importante tradición crítica (el feminismo es una de ellas⁷), que siempre hay un narrador y que no existe el narrador universal. Por eso es importante descubrir mis respuestas previas.

Y mostrar ese lugar desde el que estoy hablando.

En muchas ocasiones el proceso de trabajo va mostrando esas respuestas previas, esas formas de referirnos al lugar que tenemos asumidas, normalizadas. El proceso de trabajo

¹ Ver Referencias.

² <http://www.cntxt.org/cnx/index.php?q=node/27>

³ <http://www.cntxt.org/cnx/index.php?q=node/26>

⁴ <http://www.cntxt.org/cnx/index.php?q=node/14>

⁵ <http://www.cntxt.org/cnx/?q=node/11>

⁶ <http://www.cntxt.org/cnx/index.php?q=node/37>

⁷ Laura Mulvey, Kate Linker, entre otras. Ver Referencias.

va cambiando al trabajar. Por eso considero tan importante hacerme visible, para no pretender aparentar que el lugar habla libremente y de una forma neutra.

Mi voz representa esa consciencia de la ausencia de neutralidad (en “O río, a terra, a fábrica”⁸, “Castillete”)

Hablarle al contexto

La puesta en práctica de mi trabajo tiene que ver con establecer esa pregunta o cuestionamiento en el espacio, haciendo visible de dónde viene. En este hablarle al contexto se produce un diálogo que afecta tanto al trabajo como al lugar.

Una de mis series se llama *Objetos de interpretación espacial*⁹ justamente porque alude a este papel que tiene la intervención. No se trata de dar respuestas, sino de funcionar como una especie de traductor, como posibilitador de otros puntos de vista sobre el lugar. Es un objeto que pretende hacer proliferar las voces.

Y al mismo tiempo que este proceso tiene lugar (que aprendemos a ver el lugar desde otro punto de vista) también la propia intervención se dota de nuevos significados y deja al descubierto mi punto de vista.

Usar el lenguaje del arte

Una de las cosas más importantes es la naturaleza de la intervención. Alguna vez he dicho que, ante la dificultad de definir mis intervenciones, o como respuesta al cuestionamiento: “¿es esto arte?”, respondo que son arte porque no son otra cosa. Es una definición muy vaga que requiere ser matizada, pero me sirve para distanciarme de otros convencionalismos, para hacer pensar en la naturaleza del objeto (acción o intervención). Esta no tiene una “funcionalidad” *a priori*, no tiene la obligación de solucionar ningún problema, pero sí se establece en el lugar con una materialidad muy precisa.

Mi posicionamiento es que ese objeto (acción o intervención) tiene que poder hablar de las relaciones que he establecido con el lugar, tiene que ser capaz de hacer esa pregunta de la que hablaba al principio, de un modo artístico. Esto es, con una afirmación de la forma e intentando que no se agote en el significado, que tenga un excedente que le permita actualizarse, que no sea una mera traducción.

Como intentaré mostrar más adelante con un ejemplo, la forma en la que decimos las cosas, cómo las mostramos, es significativa. En el caso del trabajo artístico esa forma es la materialidad de la obra. A diferencia de una intervención meramente reivindicativa, por ejemplo, o funcional, las intervenciones artísticas tienen que tener, a mi juicio, una atención fundamental a la forma, a eso que aporta específicamente la forma. En mi trabajo intento que esa formalidad funcione como una extrañeza que nos haga cuestionar el orden de lo visible. Esa extrañeza en la formalización puede ser, por ejemplo, una jardinera que se ha convertido en banco, un relato con un salto significativo, etc.

⁸ <http://www.cntxt.org/cnx/?q=node/24>

⁹ <http://www.cntxt.org/cnx/?q=taxonomy/term/13>

Creo que esta es una de las partes más complejas del trabajo. Es un proceso además que debe empezarse cada vez de nuevo, porque surge del propio lugar, de la experiencia con el contexto.

Castillete. Retablo minero, un ejemplo

Estos puntos que acabo de señalar anteriormente quizá se puedan entender más fácilmente si explico un caso práctico:

Hacerme una pregunta

Castillete. Retablo minero se articula a partir de una serie de aproximaciones al valle y al pueblo de Sabero, lugar donde surgió la primera industria minero-siderúrgica del país a principios del siglo XIX y que fracasó años más tarde, subsistiendo exclusivamente como explotación minera. A pesar del auge industrial, y siendo Sabero albergue de distintas colonias y comunidades inmigrantes hasta su cierre definitivo en los años 90, su paisaje apenas revela el impacto de dichos asentamientos más allá del carácter fantasmagórico de las numerosas instalaciones en desuso y las unidades habitacionales construidas para dar cabida al aumento poblacional a principios del siglo XX.

La exposición, concebida como un dispositivo de “puesta en relación” entre materiales, relatos y registros que conforman las distintas capas sedimentarias propias de este paisaje, propone estimular el estudio de estos componentes como un proceso de auto-reflexividad que profundice sobre las implicaciones estéticas y epistemológicas implícitas en el propio deseo de querer conocer el lugar¹⁰.

La pregunta que me hice al encarar este trabajo se refería al paisaje. Es evidente que los espacios industriales abandonados sugieren muchos cuestionamientos: sobre cómo se ha producido la transición de un uso industrial a convertirse en otra cosa (muchas veces, quedarse vacíos), sobre cómo se entiende su pasado (agrícola) o su futuro, etc.

En este caso me preguntaba cómo podía convertirse un espacio como este en un espacio turístico (ya que este parece ser el discurso en el lugar: convertir el pasado fabril en un objeto de museo dentro de la lógica del turismo). Me preguntaba sobre el pasado de lucha obrera, de trabajo... y sobre su huella, que tenía que estar todavía presente. Me preguntaba cómo se imaginaban el lugar los propios habitantes, lejos de los convencionalismos que se nos presentan.

Nombrar mis respuestas previas

Era evidente que existía un juicio previo por mi parte. Existía una resistencia a “musealizar” el lugar, a convertir ese pasado de trabajo y resistencia (que es común a muchos otros lugares, es una historia que conocemos, un caso local que nos habla de una realidad global) en una imagen cerrada que vender, un discurso oficial sobre cómo habían devenido los acontecimientos.

Me resistía a entender la industria separada del lugar, una industria que yo veía convertida en paisaje.

¹⁰ <http://www.cntxt.org/cnx/index.php?q=node/75>



Hablarle al contexto. Usar el lenguaje del arte

Con este posicionamiento me acerqué al lugar.

Como decía anteriormente, mi intervención se plantea como un hablarle al lugar, intentar provocar un diálogo (hacer proliferar las voces) para contaminar las ideas previas con lo que el propio lugar tiene que decir.

En este caso partí de una de las realidades con la que me había encontrado: el relato institucional sobre el pueblo y su deriva. Existe en el pueblo un Museo de la Siderurgia. La pieza central de ese museo es una maqueta con un relato sonoro. Ese relato (audio-visual) me sirvió perfectamente como punto de partida para mi trabajo. Tanto el audio como la maqueta están hechas con una lógica realista y figurativa, es decir, cuentan el paisaje y su historia desde el discurso oficial, señalando lo que hay que ver.

Me situé como objeto de interpretación espacial al dirigirme a los habitantes del pueblo para rehacer el discurso de la maqueta desde las vivencias personales. El primer paso fue contactar con el museo. De este modo tuve acceso al discurso literal de la maqueta (que yo quería de alguna manera deconstruir) y también a la realidad desde la que se construía el museo en el pueblo. El museo me facilitó el contacto con extrabajadores de la minería y también el acceso a su archivo de memoria oral.

Mi sola presencia en el pueblo originó que la gente supiese que tenía interés en conocer su historia. En cierto sentido ellos (los habitantes del pueblo) sabían de mi interés. Es por esto que digo que me convertí en objeto de interpretación espacial.

Contacté con algún extrabajador directamente, otros se acercaron en mis paseos por el pueblo, otros vinieron a través de los entrevistados... y algún otro estuvo valorando un tiempo si acercarse a charlar.

Mi pregunta sobre los cambios en el pueblo, sobre las experiencias de trabajo y de vida, me llevaba de persona en persona, de testimonio en testimonio, de forma que construí un nuevo relato.

Esta sería la parte de la "puesta en escena". No diría que es exclusivamente un trabajo de documentación porque, como decía antes, mi propia persona afecta a las respuestas. Entiendo ese proceso como parte del trabajo artístico, en su resultado (en las cosas que me dijeron los entrevistados) pero también en su forma (en el modo en que las entrevistas tuvieron lugar).

Hablarle al lugar desde un punto de vista concreto, hacerlo visible, pero al mismo tiempo dejando al descubierto desde dónde habla la Historia, que en este caso representa el relato de la maqueta.

Posteriormente, este proceso tiene que ser contado. Y es aquí cuando es importante hacerlo de una forma que no traicione los supuestos antes nombrados: eligiendo el lenguaje del arte.



Castillete, 2012. Maqueta con audio, instalación

Castillete, 2012. Espacio de trabajo instalación

La forma en la que reconstruí el relato fue haciendo un *collage* sonoro en el que yo interpretaba las frases literales oídas durante mis entrevistas. Fragmentos de vidas en las que se podía contar la misma historia oficial, los mismos sucesos, pero desde el punto de vista de los que lo han vivido. Y esa historia se narraba con la sutura de mi voz.

En la formalización de esta pieza (el audio) son importantes dos cuestiones:

1. que se incorpore mi voz para mostrar de donde viene el discurso, para hacer visible que el *collage* tiene unos cortes y un montaje.
2. que los testimonios sean literales porque la materialidad aporta significado. La forma en la que se cuentan las cosas afecta a las cosas mismas.

El *collage* que ahora se ofrece como relato, como representación del lugar, no es tan coherente como la realidad con la que me encontré (el audio de la maqueta en el museo) ya que los testimonios no ofrecen solo un punto de vista. Se incorporan además voces que no son centrales en la Historia *oficial* (voces, por ejemplo, de limpiadoras, emigrantes...).

Es un relato que ofrece sus huecos, sus paradojas, algunas que había intuido en mi primera visita al lugar, otras nuevas. E incorpora también al autor, mostrando que no existe la neutralidad, tampoco en el museo. Pero esos huecos son muy significativos. Abren el discurso.

La pieza se completa con una maqueta que reinterpreta el discurso visual del paisaje.

Priorizando lo oído en los testimonios: una maqueta negra, como el carbón que ha dado sentido al lugar (y aún sigue dándose) según sus habitantes y con la reconstrucción de las casas de los trabajadores, los edificios de trabajo... y casi nada más. El paisaje se construye en la imaginación de aquel que oye el relato y lo sitúa en el lugar. Que lo reconstruye.

La instalación de la maqueta con el audio se situaba en el MUSAC, en la entrada de la sala. El audio comenzaba a sonar según demanda, cuando el espectador accionaba un botón que se situaba al lado de la cartela. De esa forma escuchar el relato era algo activo.

Es importante añadir que este relato se encontraba abierto a réplica. Podía hacerse por dos vías: la primera, a través de un libro de visitas que se situó al lado de la cartela. La segunda vía fue una convocatoria abierta para aquellos que desearan acercarse a conversar conmigo, en este caso, en el marco de la instalación, dentro del museo.

El audio no se modificó finalmente porque tanto en el libro como en la convocatoria pública no surgieron rectificaciones o cuestiones significativas que añadir.

El proyecto tuvo una segunda parte. En la trasera de esta instalación se encontraba un espacio de trabajo para la edición de un número facsímil (falso facsímil, en realidad) de la revista que editaba la empresa minera en tiempos de su funcionamiento: *Castillete* (de ahí el nombre de la exposición). En este espacio se encontraban materiales de trabajo que luego iban a formar parte de la revista: bocetos para la portada con imágenes de las



Castillete, 2012. Colección completa de la revista *Castillete*, instalación

Castillete, 2012. Bocetos de portadas y materiales gráficos presentes en el espacio de trabajo

instalaciones mineras hoy en día, el *collage* del audio en el que se mostraban los cortes (las diferentes voces) que en el audio original quedaban borradas, ya que una sola voz (la mía) hablaba por todas esas voces y la colección completa de la revista *Castillete* que se mostraba como otro retrato del lugar. A través de los números antiguos de la revista podíamos ver cómo había cambiado el paisaje, pero también cómo la industria minera había cambiado su relación con el lugar.

En este espacio de trabajo tuvo lugar un ciclo de conferencias. Este material dio lugar al nuevo *Castillete*. Con la edición de esta revista se completó el proyecto.

REFERENCIAS:

- Condorelli, C. (2009). *Support Structures*. New York: Stenberg Press.
- Hayden, D. (1982). *The grand domestic revolution*. Cambridge, Mass: Mit Press.
- Jacobs, J. (2011). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Capitán Swing.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Cambridge: Blackwell.
- Linker, K. (2001). Representación y sexualidad. En: Wallis, B. *Arte después de la modernidad*. Madrid: Akal.
- Lois, M. (2011). Beweglicheszentrum (El centro en desplazamiento I). En: *Catálogo de Becas de Artes Plásticas*. Madrid: Fundación Botín.
- Lois, M. (2007). Arte e parte: singularidades dunha intervención artística. En: *Nos Camiños*, Santiago de Compostela: CGAC.
- Miessen, M. (2010). *The nightmare of participation*. New York: Stenberg Press.
- Miessen, M. y Basar, S. (2009). *Alguien dijo Participar?* Barcelona: Editorial Dpr.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema, *Screen* 16.3 Autum. pp. 6-18.
- Petrescu, D. (ed.) (2007). *Altering Practices: Feminist Politics and Poetics of Space*. London: Routledge.
- Whyte, W. H. (2010). *The Social Life of Small Urban Spaces*. New York: Project for Public.

Proyectos e iniciativas:

- Castillete, Retablo minero*, Carme Nogueira, MUSAC 2012.
- Nos camiños*, Carme Nogueira, CGAC 2007.
- If you lived here*, Marthe Rosler, Dia Art Foundation, 1989.
- The dark Madonna*, Suzanne Lacy with Anne Bray, Carol Heepke and Willow Young, Universidad de California, 1986.

No existe documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie (Walter Benjamin)

La cosa más sorprendente de los monumentos es que nunca los vemos. Nada en el mundo es tan invisible (Robert Musil)

¿De qué modo podemos, desde las prácticas artísticas contemporáneas, tomar parte en los procesos de relectura crítica de esos —con frecuencia monolíticos y con voluntad de inalterables— memoriales que silencian más que muestran el carácter irresuelto del conflicto?

El escritor estadounidense Edgar Allan Poe se considera el primer autor de cuentos de tema policiaco, género que inaugura con la escritura de tres títulos, *Los asesinatos de la calle Morgue*, *El misterio de Marie Roget* y *La carta robada*¹, todos protagonizados por el detective C. Auguste Dupin. En *La carta robada*¹, Dupin recibe el encargo de un prefecto de policía de dar con una carta robada de las habitaciones del rey, ante la amenaza de que el ladrón de la misma la use como chantaje a cambio de lograr poder con fines políticos.

Existiendo un principal sospechoso, o más que eso, el ministro D***, ya que fue visto por la propia víctima cometiendo el robo, el prefecto lleva a cabo una numerosa serie de registros en la mansión del ministro, inspeccionado hasta el más recóndito rincón susceptible de ser el escondite de la carta. Todo en vano.

Sin embargo, convencido como está de la culpabilidad del ministro, el prefecto recurre a Dupin, que la encuentra fácilmente: solo con ponerse en el lugar del sospechoso, que a su vez, poniéndose él mismo en el lugar de la policía, había evitado esconder el documento en los lugares donde la policía iría a buscar, es decir, aquellos que habitualmente se usan para guardar o esconder algo. Es decir, la carta estaba oculta... en el sitio más insospechado: a la vista de todos.

Por boca de Dupin, Poe defiende la actitud poética como una vía de investigación alternativa a la de la lógica mecánica, a la que aquella subvierte, mediante un entrecruzamiento de roles, en apariencia confuso, para esclarecer una verdad oculta.

Ese juego de espejos en el que uno se pone en el lugar de otro, que a su vez se ha puesto en el lugar de otro, es lo que irritaba a Platón hasta el extremo de, a la hora de describir la ciudad ideal en su *República* (Platón, 2005), repudiar al poeta, al fingidor; lo condena y lo expulsa, como a esos “falsos dioses que andan por el mundo de noche, disfrazados de mil modos, lo mismo que extranjeros”

Como extraños, incluso cuando se trata de enfrentarnos a un territorio familiar, nos proponemos acercarnos siempre a las ciudades que abordamos en nuestros trabajos de cartografía crítica. Como extraños, lo mismo que extranjeros, que no como turistas, sino al contrario, dispuestos a extrañarnos, a preguntarnos por aquello que, evidente por sí mismo, se muestra ante nuestros ojos.

El turista, el pobre, goza, o sufre, de una muy mala fama –bien ganada, eso sí– de ser una mera máquina a la que ordeñar monedas a cambio de dejarle consumir, y rápidamente, nada más que la inmediata superficialidad de las cosas, que traga sin masticar, y ¡que pase el siguiente!, como en una cadena de montaje. Es de entender así que nadie acepte reconocerse individualmente como turista, rechazando esa caricatura de bermudas y cámara en ristre. Y todos, sin embargo, en general, no tenemos más remedio que limitarnos a una experiencia gregaria al viajar por el mundo, como turistas. Y no solamente, sino

¹ Existen traducciones al castellano; la de Julio Cortázar, en *Cuentos* / 1, en Alianza Editorial, 1998; la de Jorge Luis Borges, en Siruela, 1987.

también en nuestras propias ciudades, habitantes como somos, mayoritariamente, de zonas exteriores a lo que ahora llaman el “centro histórico”, que visitamos en fechas señaladas, los fines de semana, esos parques de ocio y de consumo, convertidos en turistas en nuestra propia ciudad, consumiendo nuestra propia cultura según el mismísimo ritual que el unánimemente despreciado turista.

Cuando nos embarcamos en un proyecto de investigación sobre una ciudad, una de las primeras actividades programadas es el recorrido por las oficinas de información turística. Los planos y folletos, la propaganda público-privada que estos centros ofrecen, sintetizan de modo extraordinario el retrato que la ciudad —es decir, sus clases dirigentes, quienes tienen el poder económico y político— aspiran a ofrecer(se) de sí, seleccionando aquello que redunde más y mejor en su propio beneficio, pero manifestando hacerlo en nombre de la comunidad, de todos. En ese catálogo simbólico, los tópicos fabricados ex profeso para responder a las demandas de la nueva economía turística global se superponen a aquellos sedimentados a lo largo de la historia local, travistiéndose, también artistas ellos, unos de otros, aspirando unos a la modernidad y la universalidad, y los otros a convertirse en tópicos, locales e inequívocos “de aquí de toda la vida”.

Así, a esa primera operación de identificación de los iconos locales sigue la investigación acerca de sus orígenes: todo aquello que se presenta como adscrito a una tradición ancestral, que se pierde por norma en la bruma y noche de los tiempos, tiene una fecha de inauguración (Hobsbawm y Ranger, 2002). Lo que se nos ofrece como monumento [y aquí hay que recordar una vez más el muy citado *dictum* benjaminiano: “No existe ningún documento de cultura que no sea al mismo tiempo documento de la barbarie” (Benjamin, 1973)] puede, y en efecto suele, constituir un depósito de la memoria colectiva, pero esa memoria no tiene por qué ser portadora de un significado incuestionable ni carecer de aristas conflictivas: la estatuas y los edificios son erigidos en un momento dado, con unas determinadas intenciones y por unos agentes muy concretos, y van cambiando de usos y viéndose alterada su valoración a lo largo del tiempo; y a veces son derrocados, o caen pasto de las llamas, o de la especulación inmobiliaria. Su significado va evolucionando, se ve distorsionado y reajustado por las circunstancias, que le exigen unas veces que hable claro, que grite y que se muestre, y otras que enmudezca y que, todo lo más, como un florero, se limite a decorar con discreción.

E igual que hay que aplicar una mirada diacrónica al objeto al que nos acercamos, rastreando en su genealogía, su funcionamiento y utilidades, y sus beneficiarios: del mismo modo hay que aplicar un zoom que nos permita vincular los detalles más particulares a procesos más amplios, a entenderlos como parte activa y a la vez consecuencia de fenómenos de alcance global. Por ejemplo, el alcalde que decide privatizar un servicio público —la basura o el agua— es capaz de decir que “aligerar la Administración es la tendencia”, como si fuera una moda, y que “hay que estar al día”. A nosotros nos toca buscar qué ha hecho posible que ese sayón pregone de ese modo y que se quede tan fresco: tenemos que hacerlo comprensible mediante la contextualización de esa ocurrencia dentro del desmantelamiento neoliberal del Estado del Bienestar.

O cuando la concejala de Cultura más pareciera que lo es de Turismo y que quien le paga su salario fuera directamente la patronal de Hostelería; o cuando hablan de “poner en valor”

esto o aquello, o de “gobernanza”, o encomian el turismo como “industria sin humos”, o hablan de peatonalizar las calles del centro; o cuando hacen la vida imposible a los viejos vecinos del centro, dejando que sus casas se caigan a pedazos, para deportarlos a la periferia, donde no desentonen con las aspiraciones de la ciudad a convertirse en “capital cultural” y paradigma de “ciudad creativa” ... todo eso que proclaman como genialidades irradiadas de sus sobresalientes molleras son mucho más comunes argumentos de lo que pareciera cuando las anuncian como la última muestra de su sagacidad de líderes innatos.

Teniendo esto en cuenta, prosigamos: la investigación –todo no está en Internet, si bien hay mucho, y de mucho interés al ser un campo que no está sometido a la criba selectiva de los archivos institucionales– ha de pasar ineludiblemente por la biblioteca. Allí nos encontraremos con estudios académicos que, por más que pareciendo tender a una pretendida objetividad científica, que a veces, procurando limitarse a datos indiscutibles –señaladas fechas, hitos y grandes nombres de figuras históricas e histriónicas–, pueden incorporar datos acerca de modestos figurantes secundarios que no llaman en principio la atención: taciturnos secretarios como apéndices insignificantes pero que siempre están ahí, ¡como la carta robada!, y que son capaces de darnos noticias y pistas muy valiosas. Hay que fijarse en los márgenes, no en los personajes principales de la fotografía o del conjunto monumental, mirar el pedestal, y por detrás, el revés de la trama –como cuando la abuela te agarraba del jersey para verificar si era punto inglés o punto bobo–, escudriñar los bordes, los costados, aquello a primera vista insignificante, lo obvio, lo transparente, y preguntar “¿por qué?” Y no aceptar “porque sí” como respuesta.

Continuando por los anaqueles de la sección local, daremos también con muy variado material, desde las memorias de algún personaje local a las dinámicas y coloristas guías orientadas al turismo, o a los soporíferos mamotretos que a la posteridad legó la ubérrima pluma del campanudo cronista oficial de la villa; pasando por las obras literarias que han escogido como escenario la ciudad, desde los poemas a las novelas. No es raro que ahí encontremos, quizá camufladas como ficción, informaciones que la Historia con mayúsculas ha excluido de los documentos oficiales; igual que en las canciones o en los chistes, o en las historias anónimas o en las anécdotas, puede que algunas incluso de dudosa veracidad. No importa, su valor radica en el modo en que se hacen eco de recurrencias, de repeticiones que, como la rima, como el ritmo, nos van a servir de guía a la hora de proponer una(s) historia(s) otra(s), y otra(s) geografía(s), y otros modos de habitar y de hacer el territorio.

Un apartado muy importante será la hemeroteca, ya que la inmediatez de la noticia diaria, su carácter perecedero dota de una frescura rayana en la inconsciencia a las declaraciones de los próceres, que dejan escapar aspectos que, quizás inconvenientes, la historia oficial irá luego puliendo hasta purgar por completo. En los periódicos diarios podemos encontrar esos registros.

En algunos casos, además, la ciudad puede haber sido objeto del rodaje de alguna película documental o reportaje televisivo, en los que muy probablemente se abunde en los extremos ya fijados por la literatura precedente. Estos clichés, por norma, se verán todavía

más condensados, más cuajados –y hasta con grumos– en el caso de las producciones cinematográficas o televisivas de ficción, en las que la ciudad y los personajes tenderán a ceñirse a una corta serie de predecibles patrones y prototipos. Ya hemos comentado que en Internet, si bien no va a estar todo, sí que hay mucho, y en este apartado hay que contemplar la posibilidad de acceder a grabaciones caseras, personales, que sus autores hayan querido compartir.

Todo este protocolo no tiene por qué seguir una secuencia estricta, pero llegado el momento hay que salir a la calle: en los rastros, en los mercadillos de segunda mano podemos dar con documentos relevantes también, porque en su día ocuparon un lugar destacado en la configuración del imaginario colectivo, como, por ejemplo, las tarjetas postales antiguas –o las más modestas: sólo pasadas de moda–; también publicaciones marginales, fanzines o revistas, o panfletos de organizaciones sociales, papeles que tampoco acceden siempre al Olimpo de la biblioteca y del archivo.

Un aspecto también esencial consiste en la experiencia directa, a pie de calle: hacer fotos o vídeo, hablar con el señor del kiosco, con la estanquera, con el tabernero... igual que habremos hecho, a la menor ocasión, con las trabajadoras de la biblioteca o con el vendedor del mercadillo o con el dueño de la librería de viejo. Y esto sin menospreciar a cualquier persona o personaje cuya visión o implicación nos parezca de interés: autores de libros, periodistas, miembros de organizaciones ciudadanas (a quienes podemos invitar a tomar parte en alguna sesión de trabajo si hemos organizado un taller). Por lo menos en este momento de recopilación de datos, todas las miradas nos interesan. Hasta la nuestra, que estará reflejada en las notas que hayamos ido tomando a partir de nuestras propias observaciones.

El formato acostumbrado de estos trabajos parte de un taller que se celebra en una institución docente o vinculada a la cultura o al arte contemporáneo. En un primer momento, en ellos se van a ver, analizar y criticar ejemplos de proyectos realizados ya en otras ciudades; en los que hayamos estado de algún modo implicados o que consideramos de interés para crear un campo común previo de conocimientos desde el que empezar a proyectar posibilidades de acción conjunta. Esto último, la realización de un trabajo colectivo concreto, hay veces que funciona y hay veces que no, debido a circunstancias de muy diversa índole: desinterés de las instituciones, ausencia de recursos, desmembramiento del grupo, etc.

La prioridad, en todo caso, ha de situarse siempre en el proceso, en el intercambio recíproco de información, en la experiencia de pedagogía compartida, y no el resultado final, por lo que, en el caso de que las investigaciones no culminen en la producción de una “obra”, el paso por el taller habrá sido sin duda provechoso para cada uno de los participantes, ya que a ellos se convoca a estudiantes y profesionales, no solo de Artes Visuales –artistas o diseñadores gráficos– sino también de Arquitectura, Urbanismo, Geografía, Historia, Antropología... a militantes de movimientos vecinales y a toda persona interesada en la relectura crítica de los procesos de construcción de la identidad colectiva, la manipulación de la historia (reciente, sobre todo) y las transformaciones a las que la ciudad y sus habitantes se ven sometidos en la actualidad.

Esta diversidad de participantes, por más que en cada ocasión el grupo tienda a escorarse en una dirección más que hacia otra, proporciona una base muy rica y provechosa en cuanto a la pluralidad de acercamientos a un mismo, si bien múltiple, objetivo. Se intenta sacar provecho de esto, permitiendo, por un lado, que cada cual elija el o los apartados, asuntos, aspectos que más le atraigan del tema general –un monumento, un sitio, una historia, un conflicto abierto...– para desarrollarlo; pero a la vez se le va a proponer esforzarse por encontrar los vínculos que su objeto de estudio pueda tener con los que hayan escogido sus compañeros. De esa tensión entre los intereses y las habilidades particulares de cada cual y el acercamiento a los de los otros surgirá una tercera posición que habrá de enriquecer tanto a los intereses particulares como al proyecto colectivo.

Y del mismo modo que se espera que cada uno de los integrantes del grupo entienda que el significado cabal de su trabajo se encuentra en la relación tejida con los esfuerzos realizados por sus compañeros; así, el trabajo producido por el grupo tiene que ser pensado como susceptible –haciéndose invisible, como la carta robada– de servir como una herramienta más, hasta hacer insignificante su condición de obra de arte, pues no está “en relación con” sino “en el seno de” otros procesos sociales, de más largo alcance quizá, de más largo recorrido, y es al integrarse en ellos, al disolverse en su interior, cuando puede cobrar su más pleno sentido.

Este texto ha sido elaborado durante los talleres iniciales del proyecto “Mármoles con caracteres extraños”, organizados por el Centro José Guerrero y TRN-Ciengramos y celebrados en la Facultad de Bellas Artes de Granada en 2013 y 2014.

REFERENCIAS:

Barthes, R. (2003). *Mitologías*. México DF: Siglo XXI.

Benjamin, W. (1973). *Tesis de filosofía de la historia*, Madrid: Taurus.

Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

Harvey, D. y Smith, N. (2008). *Capital financiero, propiedad inmobiliaria y cultura*. Barcelona: Macba/UAB.

Hobsbawm, E. y Ranger, T. (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.

Platón (2005). *La República*. Madrid: Alianza Editorial.

VVAA. (2000). *Manual de guerrilla de la comunicación*. Barcelona: Virus.

VVAA. (2001). *Modos de hacer*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Proyectos e iniciativas:

MALAGANA

<http://www.malagana.com/malagana/index.html>

MAPA DE MÉXICO

<http://www.mapademexico.org>

SURVIVING OCTOBER

http://elovega.net/?page_id=64

¿Cómo saber cómo hacer? Tentativas desde el
registro fotográfico del andar

Domingo Campillo García

De inicio

1.¿El cómo más que el qué?

Por tanto,

2.¿Es posible discutir centradamente sobre el andar sin parar el movimiento?

Y, ante todo,

3.¿Qué cosa o escena se registra para saberla?

Descubrir lo desconocido no es una especialidad de Simbad, de Eric el Rojo o de Copérnico. No hay un solo hombre que no sea un descubridor. Empieza descubriendo lo amargo, lo salado, lo cóncavo, lo liso, lo áspero, los siete colores del arco iris y las veintitantas letras del alfabeto; pasa por los rostros, los mapas, los animales, los astros; concluye por la duda o por la fe y por la certidumbre casi total de su propia ignorancia. (Jorge Luis Borges)

Introducción

Tratar de responder a la pregunta que enuncia este escrito implica en primer lugar darse cuenta de que existe una cuestión que atender y solucionar. Un apercebirse de eso y después conocerlo para reconocerlo. Situarse.

Saber, en cualquier rama de conocimiento, se define como "conocer alguna cosa, o tener alguna noticia o conocimiento de ello". Implica resolver la incómoda perplejidad que se origina delante de una *pre-ocupación* despojándose de cualquier actitud estática, física o mental, frente a lo apercebido. Es decir, estimula a desplazarse para acometer el trayecto que separa lo indeterminado y situarse en el territorio de lo dominado. Lo no percibido no causa preocupación ni consecuencia alguna que incite a ocuparse de ello y entonces no inspira el movimiento, ni la reflexión, ni las preguntas oportunas para definirlo y nombrarlo: es un no saber de eso.

Este desplazamiento es consustancial, por tanto, al proceso investigativo. El acercamiento al problema, al objeto de cuestionamiento y de búsqueda de respuesta es un proceso activo que debe fundar las bases sobre las que se va a desarrollar la investigación y que, en definitiva, debe acotar y contextualizar nuestro estudio.

En este proceso, y en el ámbito de la investigación y creación artística, el asunto del cómo hacer debe permitir la consideración de la indeterminación como confin contemporáneo de lo que se sabe y de las vías transversales que le dan sentido de paso y legitimidad al dibujo del trayecto de nuestra investigación. El descubrimiento hecho a cada paso debe ser examinado y conocido, pues puede constituir puntos primigenios de apreciación de un trayecto por trazar o la encrucijada donde se bifurca el camino y donde habrá que decidir. En todo caso, puntos memorables como nodos de referencia por si fuera necesario volver.

Un punto de partida para poder hacer

La letra α , la Ω , una letra, una página, una mancha, el silencio, su silencio, la "h". La esquina. Una marca, una comarca, un mojón de piedra, la coordenada (0,0), un cruce de caminos, un km 0, el centro, un jardín, el mapa, lo que no está dibujado en el mapa. El descentro. Lo tangente. La Huerta, la puerta, tu barrio, la plaza de España, la fuente de cuatro caños, el velódromo, el muro. El polo sur magnético, la nevera, la cama, su cama. El lunar de tu espalda. Mi hotel.

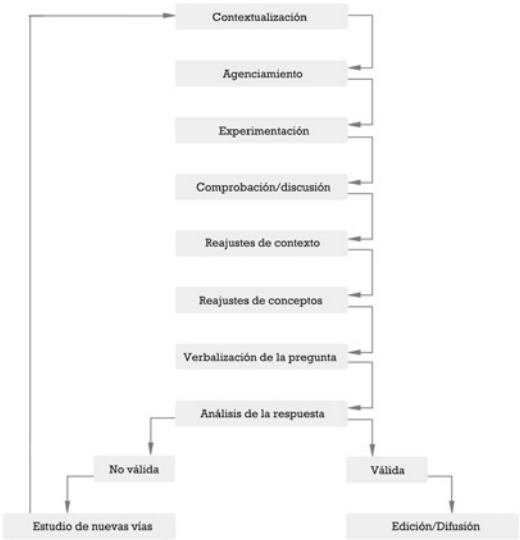
Justo esto es lo único necesario... para comenzar; un punto de establecimiento, un entorno físico que incite o nos mueva a preocuparnos por él y desde donde se puedan considerar un hecho o unos acontecimientos bajo las premisas y cuestionamientos de-

sarrollados en el ámbito de las prácticas artísticas en contexto. Se trata de trabajar en relación con y para el medio, priorizando las propuestas que se hagan cargo de la realidad, obviando el artefacto, la representación figurativa y el simulacro (Ardenne, 2006).

No obstante, la focalización sobre el asunto no se obtiene de la nada, ni se logra al primer encuadre. La configuración de un objetivo bien definido –enfocado– es fruto de un trabajo previo de agenciamiento de la cuestión y de un acarreo de datos e información sobre la misma que deben ayudar a orientar en el proceso y en la formulación de la pregunta. Elementos asimismo influenciados por nuestra propia experiencia acumulada, que de ninguna manera es neutral (no debe serlo) en este punto y ámbito de trabajo.

Por sí solo, un punto de establecimiento es solo un sustantivo, un nombre; un objeto conclusivo constituido, no obstante, con una configuración heterogénea de múltiples estratos de sedimentos acumulados que deben ser cuestionados. Considerar esta distribución solicita la tentativa –la intención– de esclarecer los contornos de cada estrato e identificarlos como soportes de los siguientes o como encubridores de los ya vistos. Una estricta técnica arqueológica que debe aportar conocimiento del grosor de la capa y su cronología desde la posición actual, la profundidad de los primeros residuos y la visualización, al fin, de la *tabula rasa* donde se posaron los restos.

Una vez que aparece el punto de referencia, todo tránsito es factible. Y el comienzo de ese trayecto abre el inicio de lo posible. O no. Pero esto ya es en sí saberlo. De manera general, el plan se puede resumir como se expresa en la siguiente tabla: Es importante hacer notar que una vez comprobado la validez de la proposición es cuando comienza el desembalaje del archivo de datos obtenidos en la investigación. Y desde



este punto, desarrollar el trabajo propiamente dicho y, después, el asunto divulgativo: la explicación de un proceso que probablemente no corresponderá al orden cronológico de los pasos dados, pero que organizará la información para un entendimiento común.

Andar como pretexto de búsqueda

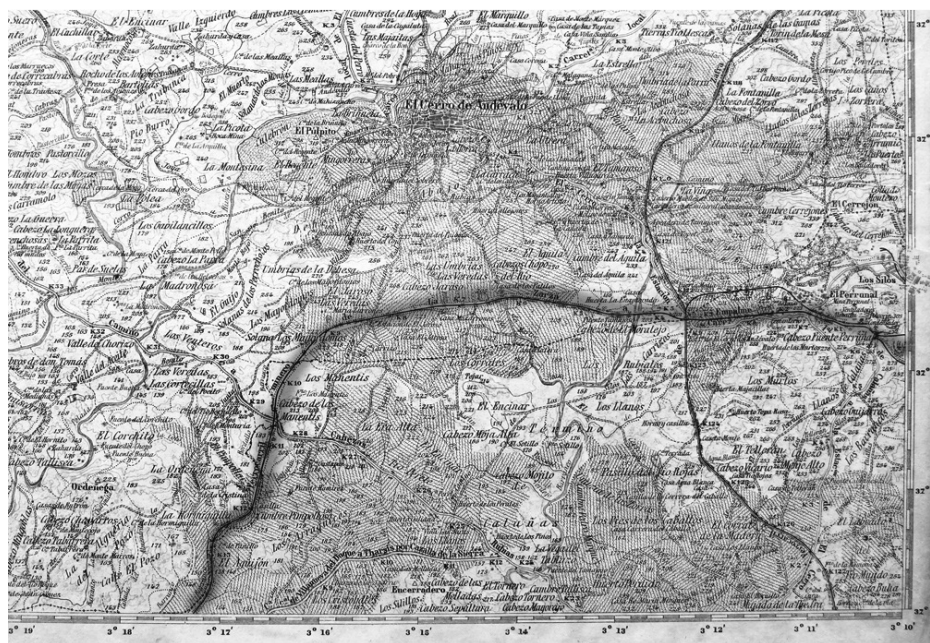
Es probable que, salvando el incesante impulso de respirar, el deseo de desplazarse sea la necesidad más vital para la especie humana: solucionar el asunto de la supervivencia implica transitar por el espacio a fin de conseguir alimento y cruzar relaciones y conocimientos indispensables. Satisfechas estas necesidades primarias, caminar sin un objetivo funcional pertenece al ámbito de lo simbólico y lo sensible (Careri, 2002).

La percepción física del mundo solo puede lograrse hollando el territorio, con los pasos, caminando, desde el desapego que se obtiene al poner distancia con el aprovechamiento utilitarista del conocimiento que se pueda obtener y del tiempo gastado en obtenerlo: es el tiempo perdido en recorrer el trayecto¹. Un modo de advertimiento del entorno que procura la información precisa para su situación y reconocimiento derivado desde la experiencia corpórea de haber estado allí. El caminante permite con su vuelta, en tanto observador del otro lado, deshacer la indeterminación que suponía no saber lo que había más allá de las lindes dominadas y sabidas, y con eso instauró el método, literalmente, el camino para llegar más allá. De aquí parte la resolución de la duda de Fulton satisfecha tras muchas caminatas, “un objeto no puede competir con una experiencia” (Fulton, 1999). Una declaración de principios imposible de sostener con la simple apreciación del objetivo cumplido sin atender al proceso que lo instituyó.

Sin embargo, en ocasiones la generalidad no sostiene lo exiguo, produciendo y estableciendo un punto de inflexión determinante para vertebrar, y condicionar, el tema de estudio. En este caso, andar, como planteamiento estético, puede estar fuera de contexto si nos encontramos con una dificultad para el paso hasta el punto que lo impida, aunque la imposibilidad de tránsito –y esto es una nueva condición– pueda ofrecer unas premisas bien fundamentadas para un inicio de investigación de sumo interés. Nos referimos a esto a continuación.

Yo tengo un amigo que camina con una prótesis de pierna. La izquierda. Un automóvil le atropelló en un paso de peatones y se dio a la fuga. Empieza a ser fotógrafo. Empieza a saber que quiere serlo. Conversamos largamente sobre caminar: por la calle, por el campo, por los cortafuegos, en verano, o con menos calor. Su prótesis es inteligente porque se amolda a las características del terreno que pisa y a la manera de dar los pasos que tiene mi amigo; también le avisa con un pitido si la articulación mecánica de la rodilla ha alcanzado una tem-

¹ En este sentido, cuestionando el descrédito positivista de perder el tiempo en recorrer el espacio entre una salida y una meta conforme a las prácticas de progreso y utilidad establecidas: [...] si los nodos de inicio y llegada se conocen, no hay nada que preguntar durante el trayecto; por tanto, solo queda saber cuánto tiempo queda para llegar, [entonces] andar es una actividad excéntrica e inefectiva, pero sin duda manifiesta la posibilidad de no dejar atrás posibles nodos de establecimiento que el medio mecánico, más veloz, nunca dejaría discernir. Campi-Ilo García, D. (2013). Andar como fin; o estarse quieto. En Alcaide Ramírez, A. (Ed.). *Poéticas del desplazamiento*. Murcia: Editum. pp. 25, 26.



4 pies. Mapa de situación de un tramo de la vía
4 pies. PK 4 y PK 12

peratura de trabajo excesiva y fuera de su rango de funcionamiento óptimo, cosa que le suele ocurrir en descensos prolongados con una pendiente notable o en caminatas prolongadas.

Le di a conocer el proyecto “Concrete geographies [Nomads]” de Xavier Ribas, donde se muestran unas imágenes fragmentarias del suelo de hormigón de un solar violentamente roturado; dice que este trabajo es brutal y definitivo; yo también lo creo. Miramos las fotos y el libro: la secuencia, los tonos, el texto, el paso de página. Yo veo el trabajo de acercamiento y agenciamiento del autor a la situación y el asunto técnico fotográfico. Él también, pero él lo contextualiza en toda su extensión y profundidad: el terreno que ha fracturado la máquina con tal de convertirlo en superficie inestable e inhabitable no lo podría recorrer sin un medio auxiliar; sería –dice mi amigo– como meterte en aguas del océano Atlántico para hacer fotografías al oleaje sin saber nadar. Él entiende de manera encarnecida que es un lugar imposible de transitar o establecerse.

A raíz de estas discusiones ha surgido en los dos un nuevo contexto en la apreciación del andar condicionado por la dificultad de realizar un trayecto cualquiera sin propósito ni planificación y que sugiere un plan de inicio programado. Es el pretexto idóneo para comenzar otro itinerario que nos debe llevar hasta encontrar otra dificultad para el paso.

Fotografiar como proceso de encuentro

La acción de andar no encuentra opciones de revelarse autónomamente, si no es por mediación de la huella que da cuenta de los pasos o por la comparación entre principio y final de la caminata. Andar con una cámara fotográfica revela una intención por archivar la huella y los aspectos más memorables de un recorrido.

Como vengo sosteniendo, la aproximación a un objeto de estudio se establece por un proceso de acumulación y acarreo de información fruto de la experiencia, en mi caso, de recorrer andando un territorio. Habitualmente, utilizo la fotografía como medio para registrar el camino, apoyada de documentación planimétrica y/o textual. Diferencio dos modos de acometer una caminata: la desencaminada –o [extra]via– y la dirigida. En el primero, no marco un exhaustivo plan previo de seguimiento de un camino y dirección, y me adapto a los acontecimientos que surjan, físicos o psicológicos: cansancio, una alambrada, el miedo –un perro me ataca, se hace de noche–, la sed; es andar sin un objetivo de parada o llegada precisado, pero sin esquivar su aparición en el trayecto. En el otro caso, sí establezco un fin; es decir, de partida acoto el trayecto o el territorio, planificando cómo voy a relacionarme con el entorno y analizando a qué voy a prestar mi atención. Atiendo al encuentro con el asunto que me ha llevado hasta ese contexto con una actitud inquisitiva que me permita obtener respuestas. La revisión de las imágenes y de los conocimientos, tangibles o no, adquiridos desde la experiencia de haber estado ahí, configura finalmente el proyecto y el formato de su difusión.

4 pies

Este proyecto es el recorrido a pie por las vías de un tren construidas con un ancho de 4 pies ingleses. Se inicia en el muelle de carga de una instalación industrial en desuso y tiene su fin en el descargadero de un puerto marítimo. Esta industria fue la referencia

económica de la comarca durante varias decenas de años, pero hoy solo quedan residuos gastados por el abandono. Las alteraciones orográficas permanecen y se han instaurado como propias de este lugar y de los que lo habitan. Yo habité mis primeros veinte años en un pueblo cercano subsidiario, en gran medida, de esta instalación. Era un territorio vedado a todo pues la peligrosidad de la propia actividad que se desarrollaba impedía el paso continuamente y conformaba un mapa de prohibiciones realmente desasosegante.

Es un trabajo en proceso del que se ha cumplido una parte —que ya ha podido ser visualizada públicamente— que explora y explica las topografías privadas asumidas de este entorno. Las sucesivas revisiones del material, textual y gráfico, que estoy obteniendo y la continuación con los tramos siguientes del recorrido de las vías está reconfigurando el proyecto inicial, dirigiéndose hacia una profundización en el plano social de los núcleos urbanos por los que cruza y sus relaciones. En este sentido, se está elaborando un anteproyecto para la habilitación parcial de la vía como espacio transitable entre esos pueblos, incluyendo la proposición para incorporar los puentes de hierro que se conservan como patrimonio cultural.

REFERENCIAS:

Adams, R., y otros (2009). *New topographics*. Gottingen, New York: Steidl Publishers and Center for Creative Photography in cooperation with George Eastman House.

Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC.

Careri, F. (2002). *Andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.

Espedal, T. (2008). *Caminar (o el arte de vivir una vida salvaje y poética)*. Madrid: Siruela.

Fulton, H. (1992). *Walking passed: time in the presence of nature*. Madrid: Electa.

Fulton, H. (1999). *An object cannot compete with an experience*. Norwich (UK): University of East Anglia, Sainsbury Centre for Visual Arts.

Graham, P. (2009). *A shimmer of possibility*. Göttingen (German): SteidlMACK.

Le Breton, D. (2011). *Elogio del caminar*. Madrid: Siruela.

Ribas, X. (2012). *Nomads*. Barcelona: Bside Books.

Shore, S. (2008). *American surface*. Londres: Phaidon.

Smithson, R. (1993). *El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: IVAM [Instituto Valenciano de Arte Moderno].

Smithson, R. (2006). *Un recorrido por los monumentos de Passaic*, Nueva Jersey. Barcelona: Gustavo Gili.

Thoreau, H. D. (2001). *Caminar*. Madrid: Árdora.

Xunta de Galicia (2007). *Paseantes, viaxeiros y paisaxes*. Coruña: CGAC [Centro Galego de Arte Contemporánea].

Políticas y poéticas del flamenco: una aproximación a sus prácticas contextuales

Santiago Barber

¿Qué estrategias creativas y comunicativas fomentan estructuras de interacción?

¿Bajo qué modelos pueden las propias comunidades producir otros espacios de relación y recepción para sus prácticas culturales y políticas?

¿Cómo generamos bienes comunes, bienes para la colectividad, sin morir en el intento?

En estas páginas¹ vamos a tratar de aportar algunas ideas sobre las interferencias entre la práctica artística actual, el arte flamenco y el contexto específico donde se producen. Intentaremos mostrar someramente, y a partir de experiencias de prácticas flamencas contemporáneas, las dimensiones, marcos de trabajo y estrategias creativas de unos modos de hacer que, además de ser poco visibles, no se están viendo acompañados por reflexiones y aportaciones discursivas ni desde la crítica de arte, ni desde los estudios especializados y/o académicos².

Aportamos para ello dos textos complementarios: por un lado, *Políticas y poéticas del flamenco: una aproximación a sus prácticas contextuales*, escrito para la presente publicación y que está estructurado a partir de una selección de puntos desde los que pensar una práctica artística en contextos específicos. A través de estos enunciados nos aproximaremos a algunos proyectos producidos para o desde el espacio público, los procesos de trabajo y las metodologías de creación, y cuyo denominador común es el uso de herramientas, discursos y representaciones flamencas actuales. El segundo texto nos permite situar de forma más extensa algunas de las cuestiones arriba esbozadas, a partir del relato detallado de la “Crónica de D.E.F. DiálogosElectroFlamencos, una residencia experimental en torno al flamenco y al universo creativo de José Val del Omar”.

Políticas y poéticas del flamenco: una aproximación a sus prácticas contextuales

En los últimos años, y en el Estado español, el trabajo desde el arte en contextos y problemáticas sociales específicas está siendo objeto de una atención, estudio y debate paralelos al desarrollo de una multiplicidad de experiencias heterogéneas que están reconfigurando el papel que los comportamientos artísticos pueden tener en este proceso de efervescencia y cambio social que estamos viviendo. Sin embargo, estos movimientos no se están dando por igual. Uno de los ámbitos artísticos que se está viendo muy poco afectado por estas experiencias –guiadas por una apasionada voluntad de realidad– es el arte flamenco. Siendo como es un arte vivo con un entramado de producción y distribución amplio, y que congrega a un número considerable de trabajadores culturales, empresas, compañías y artistas, siendo como digo, un campo cultural dinámico, no parece que se haya visto especialmente impelido a un cuestionamiento de sus estructuras y su función social. Los motivos y particularidades que han llevado a esta situación no son el objetivo de este texto, sin embargo, podemos apuntar, *grosso modo*, algunos elementos: parálisis en cuanto a sus formas de producción y distribución, estancamiento en modelos

¹ Quiero hacer explícito que los siguientes textos son, como todo pensamiento, fruto de aportaciones y reflexiones colectivas, realizadas desde y durante los propios procesos de trabajo en los que hemos estado involucrados, y de las que han sido partícipes principalmente Raúl Cantizano y Pedro Jiménez. También Pablo P. Becerra, María García y José Daniel Campos (del ya disuelto colectivo FAAQ) además de Mariló Fernández y Francisco Rubio (LaFundició). Quiero agradecer también a Macarena Madero por sus correcciones y contracciones (en el momento en que escribo estas líneas faltan pocas horas para que nazca nuestro primer bebé). Gracias por estar ahí.

² Una excepción en este sentido es la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos, uno de cuyos principales cometidos es la de servir de plataforma a las nuevas sensibilidades y preocupaciones en los estudios y creaciones del flamenco. <http://www.pieflamenco.com/>

creativos y repetición de fórmulas, falta de diálogo con otros contextos y formas de hacer, autorreferencialidad y ensimismamiento, ausencia de responsabilidad política, todo ello aderezado por una excesiva sobrevaloración de la figura del artista, proyectada a través de la sublimación del virtuosismo técnico.

A lo largo de estas líneas quedarán evidenciados algunos elementos relativos a las dificultades antes mencionadas del campo artístico flamenco, pero nos guía, no obstante, la voluntad de expresar principalmente la potencia y la apertura de posibilidades a través del señalamiento de algunas creaciones y producciones que, a su modo, interpelan este estado de las cosas definiendo y posibilitando nuevas situaciones. Las experiencias seleccionadas no aspiran a ser representativas, ni es nuestra voluntad promover una suerte de repertorio exhaustivo. Los proyectos escogidos apenas están desarrollados en su complejidad y amplitud, y la relación con los enunciados que los presentan se ofrece como una guía posible, sin menoscabo de otras interacciones que no han podido ser desarrolladas y quedan, pues, en manos del lector. Con todo, la presencia de este repertorio de propuestas se justifica por la cercanía relacional, profesional o afectiva con el trayecto vital de quien escribe³.

Actuar desde los procesos sociales vivos

Durante los años que van del 2003 al 2010 tiene lugar una iniciativa pionera en el Centro Vecinal Pumarejo de Sevilla⁴. En sus locales recién ocupados se habilita un espacio donde se inaugura la Peña Flamenca J.L.R. *El Puma*⁵ (en adelante Peña El Puma), la primera peña flamenca cuyo titular es un artista no flamenco. Como es conocido, las peñas suelen estar dedicadas a artistas de renombre, y en este caso el personaje elegido no podía ser otro que el cantante venezolano, quién con su ruidoso nombre artístico, sintoniza a la perfección con el entorno simbólico y resistente del Pumarejo.

³ El autor del texto y Raúl Cantizano dirigen *bulos.net*, una factoría experimental entre el flamenco y otras prácticas artísticas. Sus propuestas se sitúan en la línea de experimentación y desarrollo de nuevas narrativas entre el arte flamenco y otras prácticas artísticas, a la vez que colaboran de forma continuada con otros agentes. Partiendo de códigos expresivos cercanos al flamenco, al mundo de la *free improvisation*, del *performance art*, de la instalación o del conceptual se concreta, fundamentalmente, en trabajos escénicos, piezas fonéticas, remezclas sonoras, audiovisuales, acciones e intervenciones en el espacio público. Como plataforma de investigación y formación genera talleres y espacios de aprendizaje con otros practicantes de diferentes disciplinas artísticas, poniendo en relación a profesionales, *amateurs*, estudiantes, investigadores, cuya labor se desarrolle tanto en el territorio de las artes escénicas (flamenco, danza contemporánea, coreografía, *performance*, etc) como a personas implicadas en otros comportamientos artísticos y culturales (artistas sonoros, creadores audiovisuales, músicos experimentales, productores digitales y de nuevos medios, etc.) <http://bulos.net/about-2/>

⁴ El Centro Vecinal Pumarejo abrió sus puertas en octubre de 2003 en la planta baja de la Casa Grande del Pumarejo, situada en la plaza del Pumarejo, en el Casco Norte de Sevilla. Funciona como espacio autogestionado y es un local abierto a diferentes propuestas vecinales, además de sede de colectivos y proyectos sociales. VV.AA. (2006). *El Gran Pollo de la Alameda. Cómo nació, creció y se resiste a ser comido. Una docena de años de lucha social en el barrio de la Alameda*. Sevilla. p. 248. www.elgranpollodelaalameda.net

⁵ Ibid. p. 356-357.

El primer movimiento relevante aquí es que la Peña El Puma nace en el interior de un espacio de lucha vecinal y no en un espacio menos “señalado”. Ya estaba ocurriendo algo interesante, cultural y socialmente, en el Pumarejo, y esta iniciativa vino a sumarse a ese proceso. Compartir local fomenta los entrecruzamientos y el aprendizaje mutuo entre los distintos procesos que allí tienen lugar, haciendo que los intereses de los participantes de la Peña El Puma no pasen únicamente por su afición común, sino que propicien también un sentimiento colectivo de pertenencia activa respecto a la situación social del entorno Pumarejo en su conjunto. De repente, un hecho cultural y social como es el flamenco es atravesado por otras politicidades a través de estructuras de interacción. ¿Bajo que modelos pueden las propias comunidades producir otros espacios de relación y recepción para sus prácticas culturales y políticas?

En segundo lugar hay otra apertura de posibilidad creativa para la Peña El Puma, producida por el hecho de estar solapada a un proceso de empoderamiento vecinal. Nos referimos a que los discursos rebeldes y críticos que emanan del contexto resistente del Pumarejo producen un efecto en las propias posibilidades de transformar la enunciación, las representaciones e imaginarios que la propia peña puede propulsar, posibilitando que ciertos discursos iconoclastas florezcan y tomen cuerpo.

Despliegue en lo cotidiano y lo que se reconoce como común

La experiencia de la Peña El Puma demuestra que se puede reinventar y construir espacios de sociabilidad de nuevo cuño partiendo de referentes conocidos y cercanos, como es el caso de las peñas flamencas, lugar de encuentro legitimado y aceptado socialmente. Ese espacio común, con sus normas y códigos reconocibles para todos los aficionados a este arte, es susceptible de ser transformado en otra cosa. Una de las claves residiría en poner atención en los elementos constitutivos que lo definen como común, y más aún, se trataría de trabajar para potenciar esos elementos de lo común que generan agregación y contagio, trabando relaciones en el laboratorio de la vida, construyendo situaciones que rompen con la fragmentación de nuestra experiencia.

De todo ello se deduce cuán importante es aprender a hablar las diferentes lenguas que hay a nuestro alrededor, esas que interpretan y nombran el entorno. Algo de eso ocurre en *Toqueteo y Tomaca Flamenca*, *Infància Territori Flamenc*⁶ donde las posibilidades musicales y relacionales que ofrece el flamenco pueden ser herramientas de reconocimiento del territorio, a la vez que actúan desde las prácticas cotidianas puestas en circulación por los infantes a través del juego, del uso y disfrute del espacio que se habita.

⁶ *Toqueteo y tomaca flamenca* es un proceso experimental de creación colectiva en el que explorar, desde la remezcla del flamenco y las prácticas artísticas contemporáneas, el territorio (entendido como paisaje, espacio de acción política y cultural comunitaria, espacio construido, etc.) y la infancia. Un proceso en el que la infancia no es una categoría ni un objeto de estudio, en el que los niños actúan como pares y al que aportan sus modos de habitar el territorio (entre otras cosas). Con la coordinación de LaFundició y activado por bulos.net + Pedro Jiménez (ZEMOS98). <http://bulos.net/toqueteo-tomaca-flamenca-bellvitge-el-gornal-lhospitalet-barcelona/> + <http://www.lafundicio.net/?p=1568>

TERTULIAS FLAMENCAS
PEÑA FLAMENCA EL PUMA
TODOS LOS JUEVES
 Centro vecinal
 Palacio del Pumarejo

Jueves
21
 Oct. 04
EL ORIGEN DEL CANTE
 Estudiaremos los romances y los cantes primigenios.

Jueves
28
 Oct. 04
LAS TONAS
 Estudiaremos las tonas en toda su profundidad y grandeza.

Jueves
04
 Nov. 04
SEGUIRILLAS
 Estudiaremos las tonas en toda su profundidad y grandeza.

a partir de las 8.30h.

GRAN ACTUACION DE
canto flamenco único

EL BICICLETERO

REPARACION
 DE TODOS LOS
 TIPODOS DE BICICLETAS
 DEL AÑO PASADO

¡EL ATENTIVO!
 ¡NO SE TENDRÁN INTERRUPCIONES!

Concéntrate a leer, concéntrate a leer y concéntrate a leer el folleto nuevo del mundo.

¡¡ AYELENSES!! NO DEJES DE IR A ESCUCHAR EL SABADO AL REY DEL CANTE!

7 de Febrero a las 12 de la noche
 Auditorio de Aielo de Malferit

¡ÉXITO INMENSO **ÉXITO CLAMOROSO!**

TOQUETEO Y TOMACA FLAMENCA

30 ABRIL
 2,3 Y 4
 MAYO
 2014

BELLVITGE-
 EL GORNAL
 (L'HOSPITALET
 BARCELONA)

¿Sabes cantar, bailar o tocar flamenco? Ponte en contacto con nosotros si estás interesado en: explorar desde la remezcla del flamenco y las prácticas artísticas contemporáneas el territorio -entendido como paisaje, espacio de acción política y cultural comunitaria, espacio construido, etc- con la infancia.

INFANCIA TERRITORI FLAMENC

Activan:
 Santiago Barber y Raul Cantizano (bulos.net)
 Pedro Jiménez (zemes98)
 LaFudicció

Figuetes y tomaca flamenc es una acción ANTI-MODULOR, un proceso experimental de creación colectiva en el que se pretende explorar la remezcla del flamenco y las prácticas artísticas contemporáneas el territorio (entendido como paisaje, espacio de acción política y cultural comunitaria, espacio construido, etc). 2004

Si te interesa participar: flamencajunioria.net
 654 89 51 03

www.lafudicció.net
 www.bulos.net
 www.350ab.es

Fotografía: Javier Mayordó, 1972

Cartel de las Tertulias Flamencas de la Peña Flamenca J.L.R. *El Puma*. 2004

Cartel de El Bicicletero para ser distribuido en el espacio público de la localidad valenciana de Aielo de Malferit. 2003

Gráfica informativa de Toqueteo y Tomaca Flamenca, Infàcia Territori Flamenc, un proceso experimental de creación colectiva en el que explorar con la infancia desde la remezcla del flamenco y las prácticas artísticas contemporáneas el territorio (entendido como paisaje, espacio de acción política y cultural comunitaria, espacio construido, etc). 2004

En la puesta en marcha y desarrollo de D.E.F. DiálogosElectroFlamencos Poble Sec⁷ anida la voluntad de transitar de manera experimental en los imaginarios del flamenco, sus clichés, ritos y gestualidades, así como en los del propio barrio: sus historias, mitos y espacios. Una de las sesiones está dedicada a dar un paseo por lugares tan dispares, entre otros, como una peluquería dominicana, un refugio anti-aéreo o la estatua de Carmen Amaya, y en los que los participantes improvisan sonidos, gestos o movimientos a partir de las presentaciones realizadas por diferentes personas relacionadas con los contextos que se van a visitar.

Provocar procesos agregadores y desbordantes

El ejemplo de la Peña El Puma nos habla de un desbordamiento creativo de la identidad y de una vigorosa capacidad de agregación. Su relación juguetona con lo identitario queda plasmada al otorgarle un papel central al cantante J.L.R. *El Puma* ¿Quién ha dicho que un cantante de música melódica no pueda representar una peña flamenca? Además, la colonización de la identidad andaluza por parte de algunos discursos que sostienen el flamenco, y su inverso, visto como la equiparación de lo andaluz con lo flamenco, entran aquí de lleno en crisis. En la peña había aficionados al flamenco, sí, pero también conectados a muchos otros referentes culturales y musicales. ¿Podemos sentirnos flamencos si nuestros referentes son también el jazz o la electrónica? El desborde de las identidades múltiples, lo identitario entendido como una remezcla. ¿No es nuestra identidad una remezcla de lo que está pasando ahora?, ¿cómo no estar atravesado por las nuevas aportaciones tecnológicas, políticas y sociales?

Estamos hablando también de su capacidad de agregación. La Peña El Puma es un espacio de reunión semanal para los aficionados al flamenco, con una composición heterogénea donde confluyen gentes de la concurrida plaza, activistas del entorno Pumarejo, aficionados de todas las edades, estudiantes de flamenco de distintos países, *guiris* que se acercan asombrados, y en general todos aquellos flamencos *extraviados* con perfiles muy poco relacionados con los habituales aficionados de la peñas flamencas más “serias”. Su desarrollo ha sido posible gracias a un proceso de creación colectivo. Impulsado por un grupo reducido de gente, es rápidamente desbordado por una diversidad de sensibilidades en confluencia anárquica y descentralizada, y en la que el carácter iconoclasta y juguetón permite una gestión despreocupada y abierta.

De otro modo D.E.F. DiálogosElectroFlamencos Poble Sec propicia agregaciones bien surgentes desde el conocimiento del contexto donde se inserta el taller. Para ello se cuenta con la colaboración de diversos colectivos y agentes sociales del barrio como el Taller

⁷ D.E.F. DiálogosElectroFlamencos son procesos de talleres que ponen en relación a personas interesadas en el flamenco, la creación sonora y audiovisual, la danza contemporánea y el arte de acción, entre otras. Para ello se pone a disposición una metodología de trabajo basada en el uso de materiales (audios, videos, gráficas y textos) extraídos de la red y/o de creación propia, a partir de los cuales se generan otras narrativas escénicas. D.E.F. DiálogosElectroFlamencos Poble Sec ha sido coordinado por Pablo P. Becerra y activado por bulos.net + Pedro Jiménez (ZEMOS98) <http://bulos.net/d-e-f-dialogoselectroflamencos-poble-sec/>

de Ficción, (dedicado a repensar críticamente el barrio a partir de imágenes y sonidos), la Coral Popular del Poble Sec (surgida con la intención de recuperar desde una perspectiva crítica una larga tradición del barrio), el CCCB Centro de Cultivos Contemporáneos del Barrio y Repensar Poble Sec.

Intervenir sobre los imaginarios y la cultura popular

Acercarse a un contexto requiere disponerse a conocerlo. Algunos de los elementos indispensables para este conocimiento son los imaginarios y marcos simbólicos que dan sentido a la comunidad, así como las imágenes e historias en las que esta misma comunidad se reconoce. Tomar en cuenta estos elementos abre la posibilidad de poner a dialogar a la comunidad consigo misma, algo así como poner en cuestión lo que creemos o queremos ser.

En el año 2001, el barrio de la Alameda de Hércules de Sevilla estaba en pie de guerra debido, entre otras cuestiones, a la voluntad del Ayuntamiento de la ciudad de construir un parking subterráneo en el propio paseo de la Alameda. Dentro de las fases previas a dicha construcción se plantea la tala de un número importante de árboles del paseo (VVAA., 2006: 269-275). Lo que nos interesa resaltar aquí, dentro de las muchas iniciativas que se llevaron a cabo, fue la puesta en marcha de una campaña de carteles que iban a ser distribuidos por la zona y donde se preguntaba a los vecinos: “¿Qué pensarían de la tala de árboles y del parking de la Alameda personajes como... Pepe Pinto, Manuel Vallejo, Niño Ricardo, Eduardo de la Malena, y un largo etcétera?”. Los personajes elegidos son artistas flamencos de renombre, pertenecientes a otras épocas, y que habían vivido y trabajado en la Alameda. Son, por así decirlo, un capital simbólico del barrio, ilustres figuras con las cuales se establece una relación de pertenencia al lugar. El objetivo no disimulado de los carteles es traer esa memoria colectiva al presente, repolitizándola, a la vez que se evoca una época mítica para la zona, muy alejada del presente de abandono físico y social al que está sometido.

En la propuesta “En este lugar cantó”⁸, la relación entre el espacio público, la señalética urbana y la memoria colectiva se nos muestra como una combinación fructífera desde la que construir nuevas narrativas. Suele ser habitual que en algunas calles de las ciudades nos encontremos con inscripciones o placas conmemorativas fijadas a las fachadas de las casas, donde se relata que en esa casa, plaza o calle tuvo lugar un acontecimiento relevante. En el caso del barrio sevillano de San Luis-Alameda podemos encontrar bastantes de estas placas, relativas a figuras del arte flamenco. En esta propuesta se quiere conmemorar situaciones que podrían haber ocurrido, poniendo en valor las historias orales y los acontecimientos invisibles como una forma de producir otros imaginarios de lo urbano, dotándonos de nuevos mitos y leyendas. Hacer hablar al pasado por el presente, sin nostalgias, sin historicismos. Memoria siempre en construcción.

⁸ Propuesta realizada por bulos.net para el Festival ZEMOS98 en su 12ª edición (Sevilla, 2010). “En este lugar cantó” fue una acción realizada en un recorrido urbano donde un nutrido grupo de gente seguía el paso del cantautor Niño de Elche. El grupo se detuvo en tres lugares distintos, calles estrechas en las zonas de San Luis, Feria y San Julián, donde el cantautor, tras marcar el lugar con un cartel conmemorativo, realizó sendos cantes con letras relativas al lugar. <http://bulos.net/en-este-lugar-canto/>

En la propuesta de “El Biciletero”⁹ se simultanea un trabajo escénico y un desarrollo paralelo en el espacio público. Este último consiste en distribuir cartelería publicitaria del propio artista en los lugares donde va a actuar. El Biciletero es una identidad múltiple, pues ha sido interpretada por diversos cantaores y no esta asociada a ninguno en particular, con lo que nadie conoce a esta figura del arte flamenco. Pero a partir de un ejercicio comunicativo de sobredimensión y de apego al imaginario popular (ese que recuerda la llegada de los artistas a las ciudades y pueblos) se intenta introducir al personaje en los canales comunicativos a través de un conocimiento del contexto local. Cartelería en carnicerías, supermercados, peluquerías y bares, donde ha llegado hasta a firmar autógrafos.

En la Peña El Puma su utilizó el rostro de J.L.R. *El Puma* para insertarlo en fotografías de ilustres artistas flamencos, como un acompañante más de la escena. Estas fotografías tergiversadas llenaban una de las paredes del local y a su modo se estaba interviniendo directamente sobre una de las formas de representación del imaginario flamenco de las peñas tradicionales. Es conocido que las peñas flamencas están decoradas con una exuberante cantidad de fotografías e imágenes de los artistas, bien en su visita a la peña o bien rodeados de otros artistas y aficionados, y no es baladí el fascinante papel cuasi sagrado que juegan en la construcción simbólica del lugar, aportando un sentimiento de comunidad y reconocimiento.

Otra intervención sobre el imaginario flamenco es la aparición de Tío Pancomío, una figura inventada que sirve de leit-motiv a D.E.F. DiálogosElectroFlamencos Sevilla¹⁰, y sobre la que deben pivotar las propuestas que se realizan en el marco del taller. Este personaje no existió, pero podría haberlo hecho. O quizá sí existe y es una mezcla de todos, una ficción que resume todas las historias conocidas y menos conocidas de tantas personas, profesionales o no, que han aportado algo para edificar la historia del flamenco.

Destreza en la toma del espacio público

A nadie se le escapa que el espacio público es un campo de batalla. Es el espacio de los conflictos y las contradicciones sociales, también de los afectos y la cooperación. Hemos visto la importancia de tomar las plazas para poder hablar de los asuntos comunes, al mismo tiempo que se renombraban esos mismos lugares de acuerdo a la nueva situación. Y también tomar la red, ese otro gran espacio público. Tomar los lugares requiere

⁹ “Dicen que como música de masas, el arte flamenco se ha dirigido a los públicos más variopintos. Entre los años 30 y los 60 del siglo XX las *troupes* de artistas se desparraman por la geografía española en los espectáculos de *variétés*. La impronta de sus espectáculos permanece en la memoria de cierta generación para la que suponía una toma de contacto (en muchos casos la primera) con las artes escénicas y la música de masas. La llegada de estas compañías de flamencos a los pueblos se daba a conocer a través de carteles donde se anunciaba el elenco de artistas, así como mediante las glamurosas apariciones de dichos artistas en los bares y lugares céntricos de la población. La figura de éxito, el artista singular, suponía el principal reclamo para la población y en algunos casos despertaba pasiones hasta el punto de generar imitadores locales. A partir de estas formas de divulgación proyectamos la figura de nuestra bicicletera” <http://bulos.net/la-biciletera-de-calle/>

¹⁰ <http://bulos.net/def-dialogoselectroflamencos-taller-de-creacion-remezcla-partir-del-flamenco-14-15-16-de-marzo-2014/>



Una de las fotografías intervenidas que, junto con otras, ocupaban una de las paredes de la Peña Flamenca J.L.R. *El Puma*. 2003

Fotografía de una de las acciones de Peatón Bonzo en la Alameda de Hércules de Sevilla. 2003

Intervención en el espacio público en el marco del taller D.E.F. DiálogosElectroFlamencos Sevilla. 2014

resignificarlos. En el caso de “En este lugar cantó”, este re-bautizamiento del espacio público viene auspiciado por la mediación de un cantaor flamenco, quien marca los espacios, guiando a los oyentes por lugares cotidianos y dándoles, con su gesto, un nuevo sentido y una nueva escucha. Y de eso se trata, las paredes hablan, ¿cómo podemos hacer visible lo que nos cuentan?

En el “Homenaje a las mujeres represaliadas ante la tumba de Queipo de Llano”¹¹, podemos observar un señalamiento directo a un espacio de poder y un valiente recordatorio a la memoria soterrada. La acción finaliza con un taconeo flamenco sobre una réplica de la placa que cubre la tumba del general franquista, enterrado con honores en la basílica sevillana de La Macarena. En este caso, las activistas no podían realizar la acción en el interior de la basílica donde se ubica la placa, so pena de grave sanción, pero replicaron milimétricamente la losa y la trasladaron justo enfrente, al espacio público, ofreciendo a la ciudad aquello que no quiere ver.

En una de las conocidas acciones de Peatón Bonzo¹², un coche aparcado es objeto de todo tipo de tropelías por parte de personajes con trajes de superhéroes. Uno de los momentos cumbre es la utilización del capó del vehículo como un tablado flamenco por parte del grupo Las Cani-jas, que no pararon de taconear hasta dejar el coche completamente abollado.

Una propuesta en el contexto de internet es Marelu la Pixelada¹³, un proyecto en construcción para intervenir en la red a partir de la creación de un personaje ficticio del mundo del flamenco. Esta artista, que adoptaría distintas biografías e identidades, aparecería en la escena red a través de biografías, fotografías, grabaciones musicales y vídeos. Este proyecto pretende situarse como un espacio de enunciación que permita abordar las distintas formas y posibilidades de construcción de narrativas que cuestionen las identida-

¹¹ El homenaje, coordinado por distintos colectivos de mujeres, quiso recordar especialmente a aquellas que sufrieron la represión en Andalucía de la mano del teniente general Queipo de Llano, que en sus discursos desde Radio Sevilla llegó a animar y justificar la violación de las mujeres del bando republicano. http://www.eldiario.es/andalucia/Homenaje-mujeres-represaliadas-Queipo-Llanos_0_136136480.html

¹² Iniciativa de acción directa y desobediencia peatonal contra la soberanía del coche, activa entre los años 2003-2007. VV.AA. (2006). *El Gran Pollo de la Alameda. Cómo nació, creció y se resiste a ser comido. Una docena de años de lucha social en el barrio de la Alameda*. Sevilla. pp. 80-81.

¹³ El punto de partida es abordar la triada género, sexo y sexualidad como lo que es, una serie de construcciones políticas, culturales y sociales que como tales son incompletas, parciales, y están sujetas a negociaciones, cambios y hasta remezclas. Es ahí desde donde la presencia de Marelu la Pixelada pone el foco de atención en diseminar personalidades múltiples, adoptando distintas identidades más o menos excluidas de la representación, recorriendo sus historias de vida, sus percepciones subjetivas, su no normatividad, evidenciando sus condiciones materiales, las constricciones heteropatriarcales en las que están inmersas, su falta de recursos, su precarización, su falta de derechos. Se propone como un elemento disruptivo en los estudios flamencos contemporáneos, aquejados de pomposidad, academicismo y homocentralidad. Marelu nos remite a un nombre con poco uso en la actualidad, algo viejo pero también corralero, de barrio. Por contra el apodo La Pixelada, que tiene algo de cyberpunk, nos habla de una condición digital que opera dentro de los márgenes de la imagen virtual y está situada en un contexto contemporáneo.

des de género en el propio campo de representación del arte flamenco desde la invención de identidades, el apropiacionismo, el *fake*, la remezcla y el uso táctico de la red.

D.E.F. DiálogosElectroFlamencos Sevilla. Una semana antes del taller, en la vecina plaza del Pelicano, el Ayuntamiento procedía, tras demanda de algunos vecinos, a eliminar los bancos de la plaza. La pequeña y simbólica aportación a este debate, sobre cómo gestionar los espacios públicos y las relaciones entre los usuarios, es una intervención gráfica en las zonas donde antes se ubicaban los bancos: "Aquí se sentó Tío Pancomío". Y no sólo ahí, la zona aparece empapelada por montajes fotográficos de históricos artistas flamencos atravesados, a su manera, por el espíritu de Tío Pancomío.

Las conocidas acciones de Flo6x8¹⁴, intervienen directamente, y por sorpresa, en las oficinas de las entidades bancarias como una forma de responsabilizar a la Banca de la actual estafa financiera. Siempre planificadas de antemano, irrumpen en la cotidianeidad de las sucursales con una coreografía de cante y baile flamenco, desapareciendo rápidamente de la escena tan pronto como han acabado. Las acciones son documentadas y el material audiovisual resultante se sube a la red, donde comienza un proceso de diseminación vírica muy potente y de largo alcance.

Dar valor al proceso frente a una visión idealizada de la "obra"

En las diferentes propuestas que estamos compartiendo vemos que el concepto de "obra" se nos queda aquí un poco pequeño. Observamos que desde el arte se contribuye con saberes comunicativos, aportaciones gráficas, creación de imágenes, investigación de los marcos simbólicos, etc, enmarcadas en propuestas de creación colectiva, proyectos de carácter anónimo y de autoría distribuida, procesos sin "obra" y cosas que se pueden parecer a "obras" pero cuyos lugares de validación como tales no pasan únicamente por la Institución Arte, ¿qué nos estamos encontrando aquí? Una variedad heterogénea de formas de hacer, de procesos complejos que requieren siempre de una negociación situada, en relación al papel y a la posición que los trabajadores culturales pueden ofrecer. Habrá que ir construyendo esas especificidades, esa práctica del arte, con las necesidades que en cada momento se vayan dando, sabiendo que el tipo de valor artístico que se libera cuando hablamos de este tipo de prácticas colaborativas no está basado tanto en materiales, espacios, medios o técnicas utilizadas como en aspectos que tienen más que ver con el proceso en su conjunto: la distribución/recepción, el código abierto, una labor de comunicación generadora de red, el entrecruzamiento y la remezcla, o la voluntad política y ética.

La metodología de trabajo propuesta en los procesos de formación, investigación y acción desarrollados en D.E.F. DiálogosElectroFlamencos intenta reforzar estas ideas. Las expectativas que se ponen sobre la mesa van en las siguientes direcciones: ofrecer un acercamiento diferente a la estética flamenca; situar el trabajo artístico flamenco en un contexto más amplio que el de los cómodos espacios donde viene desarrollándose habitualmente; una metodología replicable; la posibilidad de pensar las propuestas desde sus

¹⁴ Colectivo activista-artístico-situacionista-performático-folklorico-no violento <http://www.flo6x8.com/>

interferencias político-sociales; una atención al “hacer” propio de otras narrativas; crear colectivamente; un cuestionamiento de las ideas del genio, pureza y creación individual; el acceso a unos materiales que normalmente no forman parte del acervo de posibilidades de los que se nutre la creación flamenca; una práctica sobre lo experimental basada más en la idea de que la creación es el encuentro con el error; pensar la creación como una remezcla o la puesta en cuestión del flamenco como un género que está alejado del sonar en sus múltiples manifestaciones.

La experimentación entendida como modo de producir preguntas nuevas y no tanto “obras” nuevas. En Cartuja a rás, un proceso de creación para una dramaturgia flamenca en torno al Monasterio de la Cartuja¹⁵ se siguen patrones parecidos. Es una propuesta conectada con diferentes prácticas culturales contemporáneas y que tiene la intención de abrir nuevos campos de creación e investigación de lo flamenco desde la apertura a formas de producción colectivas realizadas para un contexto específico. Aunque tiene una presentación pública en formato escénico, el acento está puesto en el proceso de creación y en la metodología puesta en marcha. Cartuja a rás tiene la intención de compartir los materiales, improvisaciones y debates generados por los participantes, poniendo en valor el *cómo* se hacen las cosas, teniendo en cuenta, además, que esta propuesta está inserta en el contexto artístico de la Bienal de Flamenco de Sevilla, donde priman la espectacularidad y la complacencia acrítica de lo que debe ser una “obra escénica”.

No se trata de hacer arte político sino de hacer flamenco políticamente

Nos hemos apropiado aquí de la conocida frase de Jean-Luc Godard¹⁶, y la hemos remezclado a nuestra conveniencia con el fin de producir un extrañamiento. Sí, porque a nuestro modo de ver, otra de las cuestiones clave es la importancia de atender al *cómo* se hacen las cosas en el interior de los procesos, y entendemos el *cómo* como una cuestión política. Ahí entran, por ejemplo, elementos como la relevancia de lo organizativo y la apertura a modos de producción más democráticos, cuestiones ambas consideradas “menores” respecto a los elementos genuinamente artísticos.

Poner atención en lo organizativo significa aceptar, entre otras cosas, cuán importantes son las micropolíticas de los procesos. Y estas micropolíticas son el tejido, a veces invisibilizado, que nos conforma en nuestra relación con los otros¹⁷. Se pueden dinamitar procesos por no tenerlas en cuenta y se puede estar al servicio del empoderamiento, de las subjetividades

¹⁵ Cartuja a rás está pensada desde y para un lugar específico. A partir de un proceso de creación conjunto y situado, diferentes creadores de ámbitos del flamenco, la creación audiovisual, el arte sonoro y el arte de acción trataremos de dialogar con este inabarcable entorno monumental del Monasterio de la Cartuja, con nuestro arsenal de cuerdas vocales, aparatos, cables, cuerpos y objetos sonoros.” <http://bulos.net/cartuja-ras-17-de-septiembre-2014-bienal-de-flamencounia/>

¹⁶ La frase es extraída de un texto que Godard y Gorin escriben en *Politique Hebdo* acompañando a un collage de imágenes de películas realizadas por el Grupo Dziga Vertov: “Des militants encore isolés cherchent à faire des films de façon nouvelle, à faire non seulement des films politiques, mais à faire politiquement, en contact avec les réalités historiques et sociales où ils sont eux-mêmes plongés.” Cfr. Chiest, R. *Jean Luc Godard*. Roma: Gremese Editore, 2003. p. 49.

y de los procesos si las tenemos en cuenta como parte central de lo que hacemos. La inclusión de los disensos que genera ese “poner la vida en el centro” implica asumir que estamos inmersos en un lugar de política.

Otro elemento de un hacer político en el seno de los proyectos es cómo fabricar modos de producción y reproducción de lo que se hace colectivamente. Una democratización de las prácticas requiere, también, una devolución de lo que se produce que posibilite una retroalimentación hacia dentro y una apropiación hacia afuera. Y ahí es donde entra la idea de archivo. Si entendemos la cultura como un bien que hay que compartir y multiplicar, hacer las cosas políticamente será también imaginar qué formatos de compilación y qué usos, de manera que puedan propiciar el acercamiento de otros compiladores y otros usuarios.

Y como coda final, el deseo de compartir un par de preguntas recurrentes que, expresadas de diferentes formas, aparecen en las conversaciones que venimos teniendo con los compañeros que nos encontramos en nuestro quehacer, y que giran en torno a la sostenibilidad de las prácticas culturales con vocación de incidencia social, sostenibilidad tanto desde un punto de vista económico como desde un punto de vista comunitario: ¿cómo compartimos los recursos y los saberes desde la generosidad en un entorno que nos empuja a la competitividad?, ¿cómo generamos bienes comunes, bienes para la colectividad, sin morir en el intento?

Crónica de D.E.F. DiálogosElectroFlamencos. Residencia experimental en torno al flamenco y al universo creativo de José Val del Omar¹⁸

Inicios

Con estos apuntes queremos compartir lo que fue el desarrollo de D.E.F. DiálogosElectroFlamencos, Residencia experimental en torno al flamenco y al universo creativo de José Val del Omar, un encuentro que tuvo lugar en Granada los días 7, 8, 9 y 10 de marzo de 2013. Bajo la coordinación de FAAQ (faaq.info), la propuesta fue activada por Santiago Barber - Raúl Cantizano (bulos.net) y Pedro Jiménez (ZEMOS98). Se contó con la participación de Ana Colom, Raquel Cruz, Julia Monje, Alba Olmedo y Alvaro Ramírez, asimismo con la documentación audiovisual de FAAQ, La Fundició (lafundicio.net), bulos.net y ZEMOS98.

Ya en un *post* previo comentaban desde FAAQ¹⁹ sobre el germen de estas residencias y algunas de las motivaciones que empujaron a poner en marcha esta propuesta. El proceso

¹⁷ “Así pues, la perspectiva micropolítica nos recuerda esta evidencia: no nos metemos en un proyecto por pura abnegación, movidos exclusivamente por la conciencia. A un proyecto uno lleva también su historia, su cultura, su lengua, sus relaciones con los poderes y los aprendizajes, sus fantasmas y sus deseos. Estos no son, propiamente hablando, individuales o privados, sino que se inscriben en una multitud de relaciones geográficas, sociales, económicas, familiares... que impregnan con mayor o menor fuerza nuestros cuerpos”. Vercauteren, D.; “Mouss” Crabbé, O.; y Müller, T. (2010). *Micropolíticas de los grupos. Para una ecología de las prácticas colectivas*. Madrid: Editorial Traficantes de sueños. p.135.

¹⁸ El siguiente texto, acompañado por toda la documentación gráfica, audiovisual y sonora de las residencias puede ser consultado aquí: <http://bulos.net/d-e-f-dialogoselectroflamencos-granada-marzo-2013/>

¹⁹ <http://granada.lolabs.net/sobre-el-germen-de-los-dialogoselectroflamencos/>

de trabajo se inició durante los meses previos desde los nodos de Sevilla y Granada. Para ello habilitamos un Pad, un editor de documentos *online* para escritura compartida, donde fuimos volcando los materiales, documentos y actas de nuestros encuentros, de manera que todos los implicados podíamos tener acceso al desarrollo del mismo. Unas semanas antes de las residencias tuvimos un encuentro con los participantes que estaban en Granada vía *webcam*. Fue una primera toma de contacto para vernos las caras, hacerles partícipes de los avances reflejados en el Pad, poner en común expectativas y aclarar dudas.

La mezcla de expectativas y deseos de los que partíamos cuando empezamos a pensar en todo esto meses atrás, quedaron reflejadas en esta lluvia de ideas esquemática: imaginábamos una propuesta intensamente inacabada, que priorizara el proceso; una sucesión de formatos, situaciones, momentos; activar los sentidos, atender a lo sensorial; relacionar el espacio público con el trabajo en la escena; sí a la improvisación, a la intuición, al continuo, al SinFin; referencias a la estética y hallazgos de Val del Omar, pero sin olvidar el toque iconoclasta que nos permitiera tomar cierta distancia con la figura de este creador al que, por encima de todo, no queríamos ofrecerle una hagiografía; uso y disfrute de todos los dispositivos tecnológicos a nuestro alcance; una mirada crítica a la ciudad-marca, a la creación de la ciudad por el turismo, incluso extensible más allá del turismo, al ser Granada una ciudad presa de su imagen, “atrapada en su propio reflejo, presa en el camarín de su cultura” (o algo así nos dice Aguaspejo...) absorba en un problema irresistiblemente contradictorio que engloba todo su imaginario; apoyarnos y fortalecer el tejido flamenco local, descubrir nuevos compañeros de viaje y poder activar iniciativas locales sensibles a estas maneras de hacer flamenco; y por supuesto, pasarlo bien.

Una de las primeras tareas consistió en darle nombre a las residencias y buscarle una imagen gráfica. La idea era intentar reflejar el universo creativo de José Val del Omar (en adelante VdO) a partir de estas necesidades comunicativas, lo que resultó un ejercicio divertido y loco, una aproximación valderomariana a varias voces con la atención puesta en el uso particular que este creador hacía de los conceptos y las imágenes. Nos gustaba mucho, por ejemplo, el concepto P.L.A.T (PictoLumínicoAudioTáctil) que era, además, el nombre que le dio a su último laboratorio de trabajo y base de operaciones. A partir de esta referencia construimos nuestro D.E.F. (DiálogosElectroFlamencos). En cuanto a la imagen gráfica recurrimos a la técnica del montaje, reuniendo materiales diversos de talleres elaborados anteriormente y otras imágenes más relacionadas con nuestras motivaciones de cara a estas residencias. El resultado, sencillo, buscaba la complicidad con el imaginario del creador granadino que también cultivó la práctica del *collage*²⁰.

¿Qué papel tiene Val del Omar aquí?

El reto inicial era cómo abordar el flamenco en conexión con la figura de este creador a partir de un encuentro de creación entre gentes de distintas disciplinas artísticas. Por tanto, una de las preguntas importantes que había que definir era el papel que se le iba a asignar a VdO. Nuestra intención estaba muy alejada de lo que sería un gesto de homenaje integral a su figura. Obviamente, cualquier iniciativa en este sentido era bienvenida, pero entendíamos que nuestra aportación aquí era otra, justamente la de liberarnos del

²⁰ http://valdelomar.com/foto1.php?lang=es&menu_act=6&foto1_codi=2



Desarrollando la metodología con los participantes de D.E.F. DiálogosElectroFlamencos, Residencia experi-
mental en torno al flamenco y al universo creativo de José Val del Omar. Granada 2013

Compartiendo los materiales de trabajo con los participantes de D.E.F. DiálogosElectroFlamencos, Residencia
experimental en torno al flamenco y al universo creativo de José Val del Omar. Granada 2013

Acción en la Alhambra dentro de D.E.F. DiálogosElectroFlamencos, Residencia experimental en torno al
flamenco y al universo creativo de José Val del Omar. Granada 2013

relato de “autor”, más o menos normalizador y homogéneo, potenciando, por contra, una mirada desprejuiciada y apropiacionista de sus diferentes facetas como creador inclasificable. Siguiendo este hilo creemos que la figura de VdO como raro propositos nos muestra un modo de operar más próximo a la remezcla, al montaje y al cruce disciplinar, que son justamente los métodos que hacemos nuestros en estas residencias.

Nuestra apuesta ha consistido, finalmente, no tanto en elaborar una relectura exhaustiva de los aspectos formales y conceptuales de su obra como la posibilidad de escudriñar ahí y tomar prestados apenas algunos elementos sugerentes con la mirada puesta, principalmente, en tres aspectos:

- Su relación con lo flamenco. Entre la tradición y la experimentación. Las películas de Val del Omar albergan una cultura musical y un tratamiento del sonido completamente visionarios, donde el flamenco ocupa un papel primordial. Destellos como las estremecedoras percusiones que Vicente Escudero incorpora a *Fuego en Castilla*, y el *collage* sonoro que se puede disfrutar en *Aguaespejo Granadino* fueron admirados por el propio Enrique Morente como “algo que aún no se puede ni soñar casi”.

- Su capacidad de inventiva tecnológica. El replanteamiento que realiza sobre la totalidad del dispositivo cinematográfico (pantalla, cámara, objetivo, sonido, película, proyector, luces, relación con el espectador...) y su valoración de lo sonoro como un campo con entidad propia. Alejados del fechitismo, la experimentación formal, con estas y otras tecnologías de la imagen y el sonido, es una fuente de inspiración para estas residencias.

- Su relación con el imaginario de la ciudad de Granada. Val del Omar proporciona asimismo un punto de acceso privilegiado a otro complejo universo. Nos referimos al imaginario de la ciudad de Granada, una ciudad “estancada, prisionera en el camarín de su cultura”. Las capturas de imagen y sonido que realizara en sus derivas por la Alhambra, así como la atención prestada al fenómeno turista son modos de intervenir en el propio contexto en el que se está inmerso.

¿Con qué materiales hemos trabajado?

Había un inconveniente que queríamos salvar, y no es justamente otro que la fuerza y magnetismo de la obra de Val del Omar. Paradójicamente, su legado se nos presentó como un obstáculo en la medida en que priorizamos sus producciones como principal materia prima a partir de la cual construir nuestras acciones.

Las producciones sonoras, audiovisuales y montajes de imágenes de VdO son lo suficientemente sugerentes como para pensar en un proyecto de reinterpretación e investigación que las tome como punto de partida. Sin embargo, en el marco de nuestra metodología de trabajo, nos asaltaban algunas alarmas: ceñirnos a lo que ya está hecho ¿no sería una manera de cosificar en exceso el imaginario sobre el que queremos investigar?, ¿no estaríamos elevando sus experimentaciones al rango de ahistóricas, situándolas más allá del tiempo y el contexto en el que fueron elaboradas? y ¿no ensombreceríamos con ello otras posibles maneras de acercarse y tocar los hallazgos de VdO?

Estas inquietudes han dado como resultado que nos dotemos, en la medida de lo posible, de nuestro propio arsenal de ideas y referencias. Nos guiaban dos objetivos en esta dirección:

- Actualizar y contextualizar los materiales en el presente.
- Combinar diversos registros.

A partir de estas decisiones se recopilaron, previamente a las residencias, una serie de materiales y contenidos en formatos de audio, vídeo, imagen y texto compilados en seis bloques temáticos:

- Imaginario Granada
- Imaginario Flamenco
- Imaginario Val del Omar
- Interferencias Político Culturales
- La red, los media, la TV
- Vibración

Proceso, montaje y acción

La metodología que hemos puesto en marcha sigue en la línea de tratar de ensayar un proceso de creación que facilite a los participantes herramientas de otras disciplinas artísticas más allá de las técnicas específicas del cante, baile y toque flamenco. El arte de acción, la poesía fonética, la remezcla audiovisual, la intervención en el espacio público, la danza contemporánea o el arte sonoro ofrecen un campo de experimentación muy fructífero con la práctica del flamenco. Incentivar estos entrecruzamientos disciplinares a partir, no tanto de ideas y conceptos generales sino de materiales y documentos concretos, es uno de los objetivos que teníamos claros a la hora de abrir este proceso de creación.

Para poder activar esta posibilidad nos dotamos de unos medios técnicos que incluían proyectores de vídeo, programas de edición y manipulación de vídeo y audio, diferentes instrumentos sonoros, mesas mezcladoras de vídeo y audio, micrófonos, cámaras de videovigilancia y monitores. Con todo ello dispusimos un taller-laboratorio con todas las necesidades técnicas y espaciales para llevar a cabo nuestro abordaje.

Planteamos un plan de trabajo bastante intenso, distribuido durante tres días y medio en sesiones de mañana y tarde. Una vez realizadas las presentaciones formales del jueves tarde nos dispusimos a explicar cómo pensábamos propiciar el encuentro. La mayor parte de las residencias tendrían lugar en nuestro particular laboratorio D.E.F. en la sala que nos cedieron los amigos del Laboratorio de Acción Escénica Vladimir Tzekov. La mañana del viernes estaría dedicada a visitar el recinto de la Alhambra, donde improvisaríamos acciones e intervenciones de diverso tipo, además de capturar imágenes y sonidos que pudieran ser utilizados en el posterior proceso de creación.

La metodología que poníamos sobre la mesa consistía en que cada participante realizara tres propuestas a partir del gráfico que nosotros denominamos "Normas del juego". Lo que este nos muestra son los "cajones de materiales" (divididos en seis bloques temáticos), por otro lado las "capas" (que incluyen sonido, visuales, iluminación, objetos y cuerpo) y por último, la variable del "tiempo" (1 minuto, 5 minutos y *loop*). Lo primero

que hicimos fue dar un repaso al cajón de materiales. Vimos las imágenes y vídeos, escuchamos los audios y tomamos nota de los textos de cada uno de los bloques temáticos.

Nos familiarizamos también con todos los aparatos tecnológicos, poniéndolos a funcionar en algunos de los casos y mostrando sus potencialidades.

Premisas generales:

- Cada una de las propuestas debía realizarse a partir de la conexión entre las tres columnas de las “Normas del Juego” de la siguiente manera: Elección de 2 elementos de “cajones de materiales” + 2 elementos de “capas” + 1 variable de “tiempo”.
- Para la elección de los dos elementos de los cajones de materiales, se trataba de establecer relaciones entre elementos diferentes, con lo cual la premisa es que ambos fueran de distintos bloques temáticos. En cuanto a las capas y la variable de tiempo, la preferencia era también no repetir, especialmente en la variable de tiempo.
- En un principio la posibilidad de trabajar algunas propuestas en parejas o pequeños grupos la habíamos dejado abierta a las posibles conexiones y afinidades entre los participantes, sin descartarlas, pero tampoco forzándolas. Y estas se acabaron dando, fruto también del ambiente de colaboración y apoyo que establecimos entre todos.
- Cualesquiera que fueran los elementos con los que se decidiera trabajar (una imagen, un texto, un objeto) se trataba de pensarlos no tanto como algo accesorio o “decorativo” sino como narraciones, discursos, producciones, con sus poéticas y usos propios. Otorgarle la importancia que tienen, como elementos válidos y polisémicos en sí mismos, supone cuestionar el excesivo papel protagonista que se suele atribuir al ejecutante de la acción. Esta posición de jerarquía y distribución de roles es bastante acusada en el mundo escénico flamenco y sus modos de representación, con lo que nos interesaba, especialmente, aportar otras miradas al respecto. Podríamos pensar que el intérprete flamenco está, aquí, más cercano al modo de operar de un *performer*, en cuanto a poner en relación procesos, catalizar situaciones, acompañar sonidos o disponer encuentros.

Una vez elegidos los materiales con los que trabajar, el siguiente paso consistió en ponerse manos a la obra. Cada persona o pareja fue construyendo su acción y el resto del grupo observaba y aportaba comentarios, ideas, sugerencias. Esto posibilitó formas de participación diversas, generó un acompañamiento colectivo de los procesos de creación particulares y propició la circulación del aprendizaje.

Uno de los condicionantes de las residencias era la presentación pública de lo realizado, que tuvo lugar la tarde del domingo. Queríamos compartir con los asistentes algo de lo que habíamos hecho durante esos días, no tanto con la pretensión de ofrecer algo acabado (un espectáculo o algo así) sino más bien como una forma de transparencia, puede que como una forma de poner en valor el error, la improvisación y el salto al vacío. No se trató de acogerse acriticamente, como una tabla de salvación para indecisos, al tantas veces repetido “valorar el proceso y no tanto el resultado”, más bien pensamos que tomarse en serio esta afirmación era más difícil de lo que parecía (al menos lo ha sido para el grupo que ha activado estas residencias), empezando por

invertir nuestros objetivos y expectativas, y continuando con una metodología que acumulara el aprendizaje durante el proceso.

Por todo ello, poner en común el lugar e importancia que le queríamos dar a la presentación pública de la propuesta se convirtió en una de las negociaciones recurrentes a lo largo de todo el proceso de trabajo. El modo en que funcionaba se dirimía entre la tensión ante el proceso de creación propio, la urgencia por producir algo medianamente acabado y la tendencia natural a “sacar adelante” cualquier actuación desterrando cualquier posibilidad de visibilizar el error y el no ensayo. Todo ello hacía frente a una propuesta que pusiera en valor las ideas primeras, el saber escuchar y la improvisación.

Las virtudes palpables de mostrar el trabajo públicamente son, también, evidentes y positivas en tanto en que nos empujaba a centrarnos, a mantenernos alerta y en estado de excitación. Cuando todas las acciones estuvieron planteadas las dispusimos una tras otra, medio azarosamente, en una línea de tiempo de una hora. Este ensamblaje tenía dos funciones principales: por un lado, facilitar el visionado de cara al público asistente (entradas, salidas, tiempos muertos, etc.) y por otra, observar posibles conexiones o superposiciones entre las diferentes acciones. Esta mirada global sobre la propuesta fue un ejercicio de montaje muy interesante.

Una deriva por la Alhambra

La mañana del viernes la dedicamos a llevar a cabo una visita al recinto de la Alhambra. Nos dispusimos a zambullirnos en un espacio único “Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos”²¹, un lugar en el que también VdO había realizado múltiples grabaciones y capturas de sonidos. La idea era realizar fugaces intervenciones improvisadas teniendo presente que estábamos en un monumento Patrimonio de la Humanidad marcado por la lógica de los protocolos, las normas y el control. De entrada nos propusimos prestarle atención a las siguientes premisas:

- Atender a los estímulos sensibles, acústicos, visuales.
- Observar las características patrimoniales, institucionales y monumentales.
- Ampliar la percepción, intensificando la atención y la capacidad consciente de la experiencia.
- Aprovechar los objetos y situaciones que surgen a nuestro alrededor.
- Propiciar una mirada crítica de la experiencia del turista.
- Observar los mecanismos de control. Cómo se ordenan, planifican y calculan los comportamientos y, en definitiva, lo que se puede y no se puede hacer.
- Tomar como aliados a los visitantes y a los trabajadores y trabajadoras del recinto.

Utilizamos las normas básicas de acceso al Monumento disponibles en la web²² como unas pautas de comportamiento que podían ser usadas. Cada persona del grupo eligió la norma que le parecía más sugerente. Estas son las “normas básicas de acceso”:

²¹ Pedro Soto de Rojas, 1652.

²² <http://www.alhambra.org/esp/index.asp?secc=/alhambra/informacion/normas>

- No portar mochilas ni bolsas grandes.
- No fumar en los Palacios ni espacios cerrados.
- No fotografiar con trípode.
- No beber ni comer, salvo en los lugares habilitados para ello.
- Respeto a las normas e indicaciones.
- No tocar las decoraciones de los muros.
- No tocar las plantas de los jardines.
- Extremar las precauciones para evitar caídas.
- Usar las papeleras; no arrojar nada al suelo; colaborar con la limpieza del monumento.
- No beber agua de las fuentes y pilares ornamentales. Existen suficientes fuentes con agua potable.
- Por respeto a los demás visitantes y para lograr una atmósfera adecuada durante la visita debe mantenerse un comportamiento lo más cívico posible: evitar las aglomeraciones y los tonos de voz excesivamente elevados, así como despojarse de determinadas prendas de vestir.
- El número máximo autorizado de personas por grupo es de treinta, más uno responsable del mismo, o guía debidamente acreditado.
- Dadas las reducidas dimensiones de algunos espacios se recomienda no explicar en los lugares: Sala de las Dos Hermanas, Galería Norte del Generalife.
- Los vigilantes del monumento, en caso de excesiva aglomeración en lugares puntuales, podrán discrecionalmente dirigirse a los visitantes para agilizar la visita.
- Se ruega que durante la visita nocturna no se utilice el flash ya que deslumbra a los demás visitantes, causando molestias e impidiendo la serena percepción de unos interiores iluminados sugestivamente.

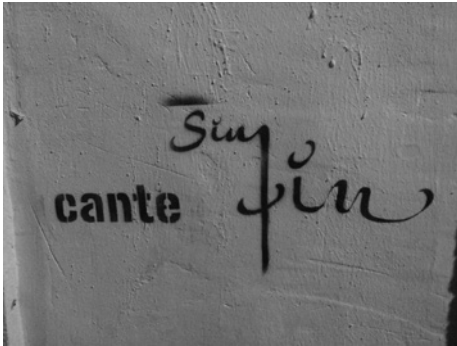
Ahora se trataba de iniciar un recorrido todos juntos, cual grupo de turistas, donde, teniendo en cuenta las premisas apuntadas y las normas generales, ir realizando de forma improvisada acciones e intervenciones, dejándonos influir por lo que había a nuestro alrededor. Algunas acciones se improvisaban sin previo aviso, otras se preparaban en pocos minutos y se hacían individualmente, en pequeños grupos o implicando a todo el equipo. En algunas ocasiones, otros visitantes acababan formando parte de lo que se hacía.

Como vemos se trataba de establecer complicidades y escuchas mutuas entre nosotros (lo que uno no llega a ver ni oír se lo hace visible el otro) que, al mismo tiempo, pueden generar distintos diálogos entre:

- el espacio público/privado de la Alhambra y sus paseantes.
- el cante y baile flamenco y su escucha no esperable.
- la inmediatez de la acción y la huella que deja a su paso.
- el contexto presente y la memoria del lugar puesta de nuevo en circulación.

Una sencilla acción fue, por ejemplo, hacer de turista fotografiándose con turistas o hacer fotografías de grupo con monumentos pertenecientes a otro enfoque del patrimonio.

Cuando acabó nuestra visita nos fuimos todos juntos a comer a un parque y aprovechamos para poner en común cómo habíamos vivido la experiencia. En términos generales la califi-



Puesta en común entre los participantes de D.E.F. DiálogosElectroFlamencos, Residencia experimental en torno al flamenco y al universo creativo de José Val del Omar. Granada 2013

Preparación de las acciones. D.E.F. DiálogosElectroFlamencos, Residencia experimental en torno al flamenco y al universo creativo de José Val del Omar. Granada 2013

Momento de la presentación pública de los trabajos. D.E.F. DiálogosElectroFlamencos, Residencia experimental en torno al flamenco y al universo creativo de José Val del Omar. Granada 2013

Intervención con plantillas por las calles de Granada. D.E.F. DiálogosElectroFlamencos, Residencia experimental en torno al flamenco y al universo creativo de José Val del Omar. Granada 2013

camos de positiva, sin embargo, señalamos algunos puntos débiles:

- la dificultad de establecer disrupciones en un contexto tan codificado.
- la limitación de tiempo.
- las dificultades propias de la improvisación: inseguridad, aceleración, necesidad de estar haciendo algo, etc.
- la Alhambra como un lugar inabarcable en todos los sentidos.
- la imposibilidad de acceder de manera inmediata a todo el material de documentación generado en apenas unas horas.

Evaluación y alguna cosa que se quedó en el tintero

Apuntamos un breve listado de ciertos aspectos que, a nuestro modo de ver, no han funcionado:

- La condición de mostrar públicamente algo del trabajo realizado tiene sus luces y sombras. Antes hemos mencionado cómo afectaba a los integrantes del taller y quizás sea relevante también hablar de lo que espera el que asiste. Se realizó una breve presentación, previa a la muestra de los trabajos, pero no estuvo todo lo bien enfocada que hubiéramos deseado. Las labores de mediación, tantas veces invisibilizadas y no tenidas en cuenta, aquí deberían jugar un papel crucial.
- En la práctica, no todos los participantes se sintieron cómodos con los materiales propuestos en los cajones. Algunos factores posibles: la heterogeneidad de estos, el no ser tradicionalmente flamencos, la dificultad por insertarlos en una narración con cierto sentido, etc. Todo ello hizo que los participantes, en términos generales, no tomaran el material en toda su amplitud, ni probaron ni indagaron todas sus posibilidades. Y en otros casos, el riesgo que podía sufrir la decoración fue clave.
- El grupo encontró una dificultad generalizada para enfrentarse al uso de herramientas más desconocidas, como el vídeo o el sonido, y por ello, la tendencia a manipular dichos instrumentos quedó muy limitada.
- Desde nuestra posición de coordinadores y activadores de las residencias hemos tenido una gran dificultad por sacar estos materiales, que ahora presentamos en un plazo razonable de tiempo. Al principio fuimos muy ambiciosos en cuanto a las posibilidades que ofrecía toda la documentación; con el paso del tiempo fuimos simplificando las opciones, pero ni siquiera así fuimos capaces de cumplir nuestros propios plazos. Es deseable que nos hagamos responsables de un retorno más inmediato de lo que producimos, si lo que está en juego es seguir posibilitando un diálogo más allá del tiempo estricto de las residencias.
- Una línea de intervención en el espacio público se nos quedó, finalmente, fuera del programa. Se trata de las estatuas y monumentos dedicados a personajes relacionados de alguna manera con la ciudad de Granada y el flamenco. No nos dio tiempo para más, pese a que el nodo granadino había elaborado un mapa con la ubicación de cada una de ellas. Este mapeo formaba parte de las investigaciones previas a las residencias con el objetivo de utilizar estas figuras, al igual que hiciera VdO con las imágenes del Museo de Escultura Religiosa de Valladolid para *Fuego en Castilla*, como soporte para nuestras acciones. Queda, no obstante, el documento disponible en nuestra web para quienes quieran proponer otros usos a estos cachivaches de piedra y plomo.

REFERENCIAS:

Claramonte J. (2011). *Arte de contexto*. San Sebastián: Editorial Nerea, S. A.

Expósito, M. El arte, entre la experimentación institucional y la política de movimientos, http://marceloexposito.net/pdf/exposito_sitac.pdf

Grupo autónomo A.F.R.I.K.A. (2002). *Manual de Guerrilla de la Comunicación*. Barcelona: Virus editorial.

Parramon, R. y Rodrigo, J. (coord.) (2009). *Acciones Reversibles. Arte, Educación, Territorio*. Vic: ACVic, Centre d'Arts Contemporànies.

VV.AA. (2004). *Desacuerdos 1*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2004.

VV.AA. (2006). *El Gran Pollo de la Alameda. Cómo nació, creció y se resiste a ser comido. Una docena de años de lucha social en el barrio de la Alameda*, Sevilla. Sevilla.

Washabaugh, W. (2005). *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*. Barcelona: Paidós.

Links de interés sobre José Val del Omar:

Cápsulas de Radio Reina Sofía: <http://radio.museoreinasofia.es/val-del-omar?lang=es> y <http://radio.museoreinasofia.es/los-sonidos-de-jose-val-del-omar?lang=es>

Catálogo en PDF de la exposición Desbordamiento de Val del Omar: <https://dl.dropbox.com/u/248348/CatalogoValdelOmar.pdf>

Extractos sonoros VdO en SoundCloud http://soundcloud.com/val_del_omar

Fragmentos visuales VdO en Vimeo: <https://vimeo.com/josevaldelomar>

Val del Omar en FB: <https://www.facebook.com/pages/Val-del-Omar/46660711337>

Vídeo de la Exposición del Museo Reina Sofía: <https://vimeo.com/16016869>

Proyectos e iniciativas:

Flo6X8
<http://www.flo6x8.com/>

bulos.ent + D.E.F DiálogosElectroFlamencos
<http://bulos.net/d-e-f-dialogoselectroflamencos-granada-marzo-2013/>

Lola labs, Granada
<http://granada.lolabs.net>

¿Quién comunica, qué quiere comunicar y a quién?

¿Cómo se articulan políticamente los modos en que comunicamos?

¿Cómo ensamblar la comunicación en procesos colectivos de producción de sentido?

Introducción

En el esquema habitual de la producción y la recepción artísticas los papeles suelen ser bastante fijos y estar bien delimitados: el artista crea, el museo expone y los públicos consumen. Por descontado hay propuestas artísticas e institucionales que contravienen este esquema, aunque no son las habituales.

Dentro de ese esquema, la comunicación –en forma de catálogos, páginas web, folletos, hojas de sala, etc.– funciona simultáneamente en varios sentidos para: 1. Atraer públicos al museo o centro de arte; 2. Ilustrar al público lego y transmitir el discurso de un artista, comisario o del propio museo; 3. Generar un discurso experto en torno a la obra del artista; 4. Aumentar el capital simbólico del artista, el comisario o el museo dentro del circuito institucional del arte (podemos ver cómo la relevancia de un artista puede ser medida en función del número, la calidad y autoría de los textos, artículos y catálogos en torno a su figura).

Como hemos dicho, podemos entender las visitas guiadas, las cartelas y paneles informativos de las salas, las actividades educativas, las críticas escritas, etc. como dispositivos de comunicación que funcionan en alguno o en varios de los modos indicados en el párrafo anterior. Sin embargo, se dan otra serie de prácticas, a las que hacíamos referencia más arriba, que intentan dislocar los modos hegemónicos de producción y recepción artística y cultural, desplazándose entre el campo institucional del arte y otros contextos sociales.

Breve presentación de los autores –quién habla en este texto–

LaFundició se funda en 2006 como sociedad cooperativa; la elección de esta forma jurídica respondía a la voluntad de combatir la precariedad propia del campo cultural en el que veníamos desarrollando nuestra labor como trabajadores culturales, y buscar y ensayar soluciones –por el momento no hemos encontrado ninguna efectiva, pero seguimos intentándolo–. La práctica del arte apela a la vocación y a un cierto esencialismo: el o la artista pinta, esculpe, dibuja, hace instalaciones, videos, performances... “por amor al arte” y porque es, irremediablemente, artista; sin embargo, rara vez nos paramos a pensar en las condiciones materiales que hacen posible (o imposible) su actividad. Por otro lado, la cooperativa se define sin ánimo de lucro, lo que no quiere decir que no queramos cobrar por nuestro trabajo, sino que los salarios no pueden sobrepasar las cantidades estipuladas por la ley de cooperativas; en cambio, el campo del arte se mueve entre la precariedad, el trabajo gratuito y el despropósito de, por poner un ejemplo, los 20 millones de euros que costó la renovación de la cúpula de la Sala de los Derechos Humanos de la ONU en Ginebra, cifra de la que no se quiso desvelar qué porcentaje correspondía al salario del artista (Miquel Barceló).

Puede parecer que la comunicación quede lejos de estas consideraciones, pero creemos que es importante desplegar y situar las condiciones en que asumimos nuestra práctica artística para poder decidir qué queremos comunicar y a quién.

¿Qué son las prácticas artísticas colaborativas o de arte y práctica social?

Si hablamos de “prácticas artísticas colaborativas” o de “arte y práctica social”, nos referimos a un conjunto de elementos muy amplio y heterogéneo, pero que comparten algunos rasgos en común: se trata de prácticas que solicitan la implicación y colaboración

activas del público –diluyendo la separación entre autor y espectador–, que ponen en juego diversos saberes, disciplinas –artísticas y no artísticas– y que generan procesos, formaciones y objetos relevantes dentro de distintos campos sociales, es decir, tanto para la audiencia del arte como para una variedad de audiencias y actores sociales en la esfera pública.

Por otro lado, nos referimos a prácticas que de forma más o menos explícita se ofrecen como dispositivos para la transformación social, luego tienen una vocación política que, también de forma más o menos explícita, parte de la consideración de que los modelos sociales actuales resultan injustos e insostenibles.

Para que el arte sea una práctica de construcción colectiva de conocimiento que pueda articular relatos y estilos de vida contrahegemónicos, debemos poner en cuestión las estructuras, las instituciones y los modos de hacer naturalizados bajo un régimen específico de producción material y de sentido; si hablamos de las estructuras, las instituciones y los modos de hacer propios del arte, tendremos en consideración los modos en que se reconocen y valorizan las prácticas artísticas y también los modos en que se construyen y diseminan los discursos, relatos y saberes sobre dichas prácticas, es decir, los modos en que comunicamos en torno al arte.

Tan solo apuntar aquí algo que parece evidente pero que solemos olvidar: los modelos e instituciones que organizan la producción cultural y de conocimiento no siempre han existido tal y como los conocemos actualmente. No siempre ha habido escuelas, universidades, artistas o museos tal y como los conocemos en la actualidad; sin caer en ejercicios nostálgicos y reaccionarios, tomar en consideración modos pasados de organizar la construcción y la circulación de los saberes debería ayudarnos a pensar nuevas instituciones que podrían producir formaciones culturales más democráticas –entre ellas, formas más democráticas de producir relatos sobre las prácticas artísticas, o sea, de comunicar el arte–.

La comunicación integrada en los procesos colaborativos

Podemos decir que la comunicación es una parte integral de los procesos de trabajo en las prácticas artísticas colaborativas, y no la representación estanca de un producto acabado (un cuadro, un vídeo, una acción...), cuyo proceso de producción no siempre se nos revela y en el que, como público, no podemos participar si no es a *posteriori*, como lectores, comentaristas, etc.

Si entendemos la colaboración, es decir, el trabajo colectivo, como un eje fundamental de nuestra práctica artística, la comunicación se convierte en parte integral de los procesos de trabajo. La comunicación pasa a ser entonces una herramienta fundamental para hacer públicos dichos procesos y abrirlos a la colaboración de otros agentes sociales.

Algunas consideraciones adicionales sobre las funciones y características de la comunicación en el ámbito de los procesos artísticos colaborativos:

La comunicación como espacio público

Hemos de considerar la comunicación, y en particular los espacios y canales que utilizamos para comunicar, como parte de la esfera pública: resulta evidente que las plazas

y calles son espacios públicos, pero también podemos considerar la televisión, la radio, internet o una publicación como lugares públicos en los que se encuentran agentes sociales diversos; es a partir de ese encuentro en el espacio público donde se pueden tramitar lazos sociales y constituirse comunidades, entendiendo la comunidad no como un grupo humano que comparte una memoria y una identidad, sino como un grupo que comparte la tarea colectiva de gestionar un recurso común. En este sentido, podemos entender los medios de comunicación como espacios públicos y recursos de uso común. Los medios de comunicación no son simplemente una herramienta o una metodología en el desarrollo de un proyecto artístico; por el contrario, y en función de lo que decíamos anteriormente, los modos en que gestionamos y empleamos dichos medios constituyen una acción política de primer orden.

La comunicación como diseminación del conocimiento

Otro de los objetivos principales de la comunicación en procesos artísticos colaborativos debería ser la diseminación del conocimiento. Empleamos el término diseminación ya que implica no solo una *transmisión* del conocimiento, sino que este pueda ser apropiado, modificado y adaptado a las necesidades de otros agentes, otros contextos, etc.

Esta visión *abierta* del conocimiento se opone a una concepción en la que el conocimiento se cierra –se acerca, creando una escasez artificial– mediante derechos de autor o patentes, restringiendo su uso y aplicación por parte de las personas y colectivos que no son sus “propietarios”:

La comunicación como conversación

En realidad, podríamos decir que en los procesos artísticos colaborativos el modo de comunicación empleado de manera más profusa y habitual es la conversación, informal en muchos casos.

La conversación, por sí misma, genera un espacio público, un lugar de encuentro entre los individuos, y al mismo tiempo posibilita la diseminación del conocimiento. En el marco de un proceso colaborativo, los actos de habla deberían ser distintos a los que se dan, por ejemplo, en un contexto educativo tradicional (ya sea en la escuela o en el museo) o los que se dan en un ámbito laboral, por poner dos ejemplos significativos.

Sin embargo, debemos problematizar estas apreciaciones ya que no existe un contexto de habla completamente transparente y neutral, ni las posiciones de los hablantes son siempre, de entrada, equiparables y no jerárquicas. Evidentemente, las posiciones de cada hablante y las condiciones en que se establece la conversación entre un alumno y un maestro en una escuela, por ejemplo, están mucho más codificadas de antemano que las que se dan durante los procesos de creación colaborativos entre sus diversos participantes; sin embargo no debemos llevarnos a engaño: que dichas posiciones y contextos de habla no estén codificados (porque aún no existen instituciones claramente encargadas de ello, como sí las hay en el caso de la educación reglada) no significa que no vehiculen relaciones de dominación y subordinación. Dichas relaciones de dominación y subordinación se dan, por un lado, debido a que los participantes en un proceso de crea-



Alumnas del Institut Can Mas entrevistan a un representante de la Asociación de Vecinos de Can Mas en Open-roulotte Ràdio. Los programas se realizaron en la sede de la propia asociación, en el Centro Cívico Can Mas, fuera de las aulas del instituto

Alumnos participantes en Zona Intrusa 2 colaboran en el diseño y montaje de la exposición final en el Espai f de Mataró

ción colaborativa tienden a identificar y situar al resto de agentes que participan en dicho proceso en posiciones reconocibles (artista, educador, mediador, educador social, vecino, etc.) y actuar en consecuencia según las disciplinas y los hábitos aprendidos; y por otro lado debido a que, efectivamente, los participantes ocupan posiciones sociales distintas que se traducen en distintos usos lingüísticos, hábitos, estilos de vida, etc, normalmente reconocibles para el resto de participantes.

Herramientas y prácticas específicas de comunicación en procesos artísticos colaborativos

A continuación, ofrecemos a modo de ejemplo, que no de modelo o receta, una breve descripción de algunas herramientas comunicativas que hemos utilizado en algunos de nuestros proyectos. Cabe destacar que en la práctica, el uso de estas herramientas no están exentas de contradicciones y tensiones, de modo que su utilización no asegura que se alcancen los objetivos enumerados anteriormente. El “éxito” de estas herramientas dependerá de múltiples factores, aunque sus características posibiliten o faciliten determinadas dinámicas y modos de hacer.

Radio

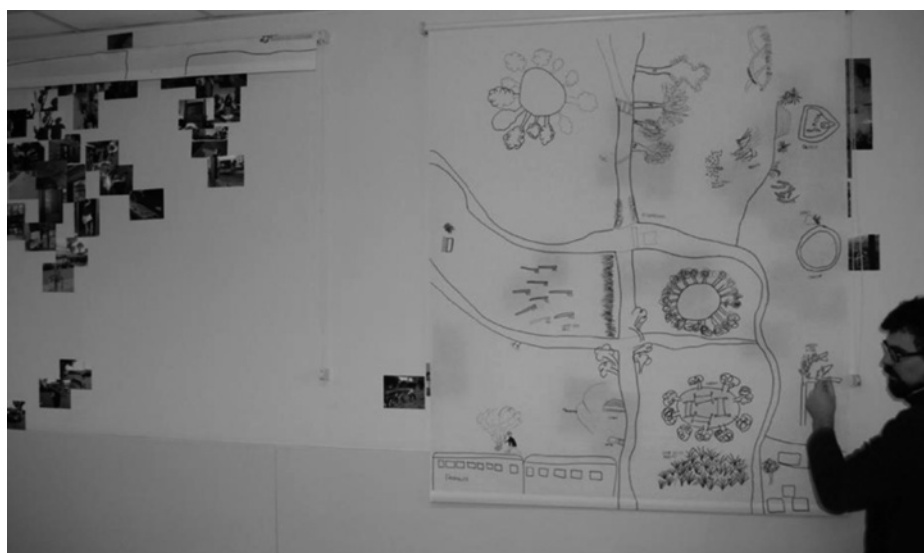
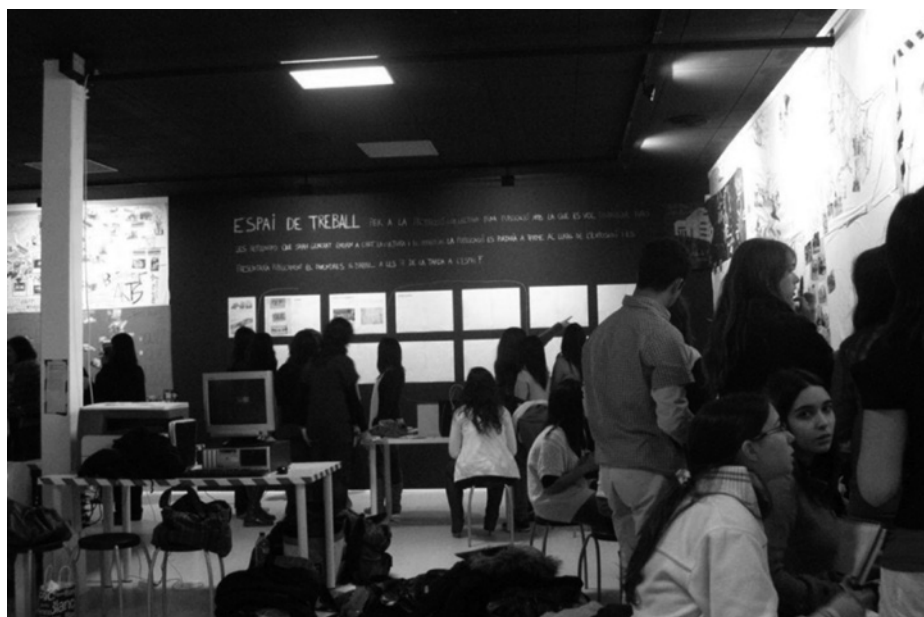
Como decíamos, gran parte de la comunicación que se produce en los procesos colaborativos se da de forma oral en conversaciones, ya sean en espacios de encuentro informales o en otros más codificados como reuniones, asambleas, charlas, etc. La radio puede servirnos como instrumento para generar situaciones conversacionales que no se limitan a los agentes directamente implicados en la conversación; la radio posibilita el registro y difusión de las conversaciones, pero además nos permite crear colectivamente un archivo que, en su conjunto, puede articular narraciones complejas sobre un determinado asunto. Con “complejas” nos referimos al hecho de que un programa de radio puede recoger múltiples perspectivas y conservar una estructura dialógica en la que los diferentes puntos de vista puedan entrar en conflicto, negociar o alcanzar consensos.

Montar un equipo básico de radio es bastante sencillo desde un punto de vista económico y técnico, especialmente si en lugar de emitir a través de las ondas utilizamos herramientas web como los *podcasts*. Esto permite que muy diversos grupos e individuos con conocimientos igualmente diversos puedan apropiarse de la herramienta, gestionarla y producir contenidos.

En *Open-roulotte*¹ empleamos la radio como herramienta para debatir colectivamente sobre diversos aspectos del barrio de Can Mas (Ripollet) en el que se desarrollaba el proyecto. Los temas de debate fueron propuestos por diversos colectivos –en especial niños y jóvenes de la escuela y el instituto del barrio– y los programas² realizados con nuestro soporte. Experiencias como esta debían servir para pensar y debatir colectivamente cuáles eran los usos del espacio público en el barrio.

¹ <http://www.lafundicio.net/?p=85>

² Aquí se puede escuchar una muestra del tipo de programa que produjeron, dirigieron y condujeron los alumnos del Institut Can Mas: http://openroulotteradio.podomatic.com/entry/index/2009-11-18T17_46_53-08_00



La exposición final de Zona Intrusa 3 se transformó en un espacio de trabajo en el que los alumnos elaboraron los contenidos de una publicación sobre el proyecto. Esta publicación se distribuyó en los mismos institutos y otros espacios sociales de la ciudad

Cartografías de las exploraciones del barrio realizadas por alumnos de la escuela El Martinet. Los mapas ocultaban imágenes tomadas en los mismos lugares que representaban de manera cartográfica; al enrollar las cortinas sobre las que estaban dibujados los mapas quedaban al descubierto las fotografías

Publicaciones

El uso de pequeñas publicaciones, en forma de fanzines, diarios o revistas puede insertarse en las prácticas artísticas colaborativas como una herramienta más mediante la que un proceso puede comunicarse, hacerse extensivo y ser apropiado por una comunidad; no solo como receptores de una determinada información, sino como productores de contenidos.

Hablamos de publicaciones que se insertan en un contexto social y cultural específico, y en un momento determinado del proceso de trabajo. No nos referimos pues a publicaciones que recogen un proceso acabado, sino que pueden utilizarse para difundir el desarrollo de un proceso en curso y abrirlo a la participación y a la crítica de nuevos agentes³.

World Wide Web

Una de las mayores potencias de la red es su capacidad para producir contenidos de forma colectiva y compartirlos. No obstante, la popularización de redes sociales propietarias no ha hecho sino poner coto y monetarizar buena parte de la creatividad social que circula por internet. Evidentemente, hemos de utilizar las redes sociales propietarias si queremos comunicar de manera efectiva con el gran número de personas y colectivos que las utilizan; no obstante, herramientas abiertas como *wikis*, *blogs* o *pads* que permiten la colaboración en la creación de representaciones y discurso, se ajustan mejor a los propósitos y los modos de hacer de las prácticas artísticas colaborativas. Trabajar con estas herramientas implica asumir una labor formativa en su uso ya que no son conocidas ni empleadas mayoritariamente. Por ejemplo, el proyecto *Open-roulotte* se apoyaba en una *wiki* para su difusión y el trabajo colaborativo, sin embargo, resultó muy difícil que los colectivos, grupos y entidades que participaron en el proyecto se apropiasen la herramienta e hiciesen un uso habitual de ella.

En cambio, en el proyecto *projecte3*^{*4} proponíamos a un grupo de alumnos del Institut Joanot Martorell de Esplugues de Llobregat ensayar formas de aprendizaje entre pares basadas en la construcción colectiva del conocimiento, la *wiki* se convirtió en una herramienta perfectamente ajustada a este propósito y a los modos de trabajar que implicaba, y resultó más fácil que los y las alumnas, habituadas al uso de herramientas web, utilizaran la *wiki* como soporte en ciertas fases del proceso de trabajo.

Exposiciones

No entraremos aquí en profundidad a trazar una genealogía crítica de la exposición como formación cultural, pero rápidamente podemos apuntar que su origen coincidiría con la aparición alrededor del siglo XVIII del museo tal y como lo conocemos, con ligeras variaciones, en la actualidad. La exposición y el museo responderían al proyecto ilustrado de categorizar y ordenar sistemáticamente todo el conocimiento disponible, y al mismo tiempo, hacerlo accesible al conjunto de la población. Este proyecto, del que todavía son

³ En nuestro perfil en Issuu se pueden consultar y descargar algunas publicaciones editadas en el marco de distintos proyectos: <http://issuu.com/lafundicio/docs>

⁴ <http://projecte3.pbworks.com/w/page/19064465/FrontPage>



En el proyecto Open-roulotte, la ubicación de una caravana en el espacio público servía como pretexto para generar situaciones comunicativas. En la imagen puede verse la Open-roulotte en la celebración del XXXI Concurso de Migas de Can Mas, uno de los eventos sociales y culturales más relevantes del barrio. Además de participar en el concurso con unas migas de color rosa, que se repartían entre los asistentes, instalamos el equipo móvil de radio que fue utilizado por estudiantes del Institut Can Mas para entrevistar a quienes se acercaban.

deudores la mayoría de museos e instituciones artísticas y científicas similares, parece loable, pero podemos arrojar algunos interrogantes sobre él: ¿quién decide cuáles son los criterios de clasificación? ¿quién controla el discurso que articula esta clasificación? ¿qué capacidad de agencia permite el formato expositivo a los visitantes en el proceso de construcción de conocimiento sobre aquello que es expuesto?

Estas preguntas ponen de relieve algunas de las limitaciones de la exposición como herramienta de comunicación en el sentido que venimos describiendo aquí. Plantear la exposición como un dispositivo inacabado y en proceso, que requiere de la participación del público podría ser un modo de superar dichas limitaciones. No obstante, este planteamiento esconde algunas trampas sobre las que aquí tampoco ahondaremos, tan solo añadiremos que la participación es realmente efectiva cuando posibilita que los participantes se apropien de los procesos y dispositivos de creación y valoración del conocimiento. Es decir, cuando la capacidad de decidir de los participantes incluya la capacidad de decidir sobre los modos de funcionamiento de la propia institución, algo que en la práctica se da en contadas ocasiones.

Una de las pocas herramientas u oportunidades de las que disponemos pasaría por desplazarnos para “ceder” a otros parte de la “parcela de poder” que la institución artística nos atribuye como agentes del campo, ya ocupemos la posición de artistas, educadores, mediadores o comisarios.

Otra estrategia posible sería la de desplazar el lugar en que se muestran (y se comunican) los procesos de creación colectiva y sus resultados, fuera de la propia institución artística, bien sea en el espacio público o en otros lugares. Un intento en este sentido sería el proyecto Espai 14-15⁵ que realizamos en la Fundació Joan Miró de Barcelona como parte del ciclo de exposiciones *Arqueologia preventiva* comisariado por Oriol Fontdevila en el Espai 13 de dicha fundación: el proyecto propone desdoblar la propia actividad de la institución artística en la sede de LaFundició (en el barrio de Bellvitge, L'Hospitalet), articulando los contenidos de las exposiciones con procesos sociales y culturales que se dan en ese contexto, y dar pie a un diálogo crítico entre estos y las prácticas artísticas contemporáneas.

Zona Intrusa⁶ fue un programa educativo del Ayuntamiento de Mataró cuyas segunda y tercera edición coordinamos junto a Oriol Fontdevila. El programa ofrecía una exposición itinerante por varios institutos de educación secundaria de la ciudad, que se acompañaba de una propuesta de actividades pedagógicas; a final de curso los resultados de estas actividades se mostraban en una sala de exposiciones municipal junto con las obras de la propia exposición itinerante. Tanto en la segunda como en la tercera edición del programa se iniciaron procesos de trabajo colectivos con docentes y alumnos para decidir de qué manera se mostraban los trabajos y cual era el hilo discursivo de la exposición. Además,

⁵ Sobre Espai 14-15: <http://www.lafundicio.net/?p=1629>, sobre Arqueologia preventiva <http://fundaciomiro-bcn.org/fjm/arqueologia-preventiva/>

⁶ Más información sobre Zona Intrusa 2 y Zona Intrusa 3: <http://zonaintrusa2.pbworks.com/w/page/5214971/FrontPage>, <http://zonaintrusa3.pbworks.com/w/page/5215108/FrontPage>

durante el desarrollo de Zona Intrusa 3 los resultados de las actividades realizadas en cada instituto se mostraban en el espacio público.

Gran parte de los procesos de trabajo del proyecto *Open-roulotte*, del que hablábamos anteriormente, se realizaron con los alumnos de la escuela El Martinet, y parte de los resultados de las diferentes fases de desarrollo de dichos procesos se mostraron en la propia escuela; de este modo, los alumnos participantes podían compartir los avances de su investigación con resto de la comunidad educativa y, llegado el caso, abrir más fácilmente los procesos a la participación de otros.

Intervenciones en el espacio público

Como decíamos, una forma de superar ciertas limitaciones del formato expositivo pasaría por ocupar el espacio público; este es el lugar de encuentro y socialización por excelencia. La ocupación misma del espacio público puede ser una herramienta que nos permita iniciar procesos de diálogo y construcción colectiva de conocimiento, es decir, de comunicación tal y como venimos describiéndola aquí.

REFERENCIAS:

Manual de mapeo colectivo de Iconoclasistas: <http://www.iconoclasistas.net/post/manual-de-mapeo-colectivo-en-pdf/>

Un clásico:

Kester, Grant H. (2004). *Conversation pieces. Community + Communication in Modern Art*. California: University of California Press.

Otro:

YÚDICE, G. (2008). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

Esto:

31 Readings on Art, Activism & Participation (in the Month of January): Think Tank Reader Vol. I. <http://www.wearethethinktank.org/2007/02/reader-volume-i/>

Una cosa que puede tener mala pinta pero que puede servir para hacerse una idea de cosas que estamos hablando: Thompson, N. (2012). *Living as form. Socially engaged art from 1991-2011*. Cambridge: The MIT Press.

¿Cómo multiplicar los puntos de vista?

¿Cómo representar las relaciones de poder y los antagonismos?

¿Cómo utilizar los medios?

¿Hacia un comisariado colaborativo?

No es habitual la reflexión en torno al arte colaborativo desde la perspectiva del comisariado. Si bien podemos encontrar propuestas de arte colaborativo incluidas en exposiciones que han requerido de un proceso comisarial, también debemos admitir que el proceso que se plantea con el comisariado y el proceso del arte colaborativo a menudo se ven como antagónicos.

Con el presente texto proponemos una reflexión sobre algunos encuentros y desencuentros que se perfilan actualmente entre la práctica comisarial y el arte colaborativo. Discurriremos en torno a tres aspectos controvertidos que tienen implicaciones distintas para ambos y que conciernen a: 1) la proliferación de interacciones y puntos de vista que se despliegan con el trabajo colaborativo; 2) la representación de las relaciones de poder y los conflictos; y 3) la pragmática de los medios. Asimismo, las tres perspectivas nos dan finalmente acceso a un nuevo escenario desde el que resituar la cuestión. Tal y como se verá, las discrepancias que se dibujan inicialmente entre comisariado y arte colaborativo tienden a resolverse por medio de la introducción de perspectivas de trabajo colaborativas en el seno de la función comisarial. De este modo, si al principio del recorrido nos preguntamos por la especificidad de un *comisariado de arte colaborativo*, es con el desarrollo de modos de comisariar en clave colaborativa como acabamos encontrando algunas respuestas; es decir, con la posibilidad de un *comisariado colaborativo* propiamente dicho.

Comisariado de arte vs. arte colaborativo

Entendemos por comisariado el proceso con el que se organiza un conjunto de relaciones entre agentes y recursos con el fin de hacer pública la práctica del arte. Una vez las exposiciones en museos públicos y centros de arte se han convertido en una pieza clave del entramado artístico, el comisariado se ha consolidado como el espacio en donde se negocia el modo en que intervienen los agentes que forman parte de este ecosistema, se coordinan los recursos y se prepara el significado y el valor que se prevé para la propuesta en cuestión. Por medio de procesos de trabajo que son variopintos, la misión del comisariado no es otra que la de establecer la economía política de las coyunturas en que se produce y se distribuye el arte en nuestra sociedad.

A partir de esta definición, podemos apreciar dos frentes por los que la práctica artística colaborativa habría visto con suspicacia el comisariado. El primero es eminentemente histórico: los procesos colaborativos en arte se empiezan a desarrollar a lo largo de las décadas de 1960 y 1970 como una reacción a la creciente institucionalización que se estaba dando en aquellos momentos en el campo artístico, especialmente en los Estados Unidos. Junto a los llamados *media art*, la crítica institucional o el arte de acción, el arte colaborativo surge como una posibilidad para sortear los mecanismos del campo del arte y para plantear alternativas a los correspondientes instrumentos de producción y de distribución. Así pues, lo que hemos definido como comisariado se encontraría particularmente en jaque desde la misma génesis del arte colaborativo, el cual se habría definido, a su respecto, como una alternativa para la autogestión de proyectos.

La segunda razón es metodológica: el arte colaborativo se orienta, por un lado, hacia disolver la práctica artística en el espacio público de un modo diáfano. Asimismo, establece

relaciones basadas en la reciprocidad y la horizontalidad entre un conjunto heterogéneo de agentes que reconoce como coproductores, procurando disolver así el rol pasivo que tradicionalmente se supone para el espectador.

El comisariado, en cambio, acostumbra a responder a la exclusividad del mundo artístico y, en este sentido, articula su labor taxonómica, legitimadora y pedagógica desde procesos que se desarrollan de un modo eminentemente unidireccional y vertical. Es más, a lo largo del último tercio del siglo XX, con la emergencia del llamado “comisario independiente”, se habría empezado a cosechar el mito según el cual el comisariado se apreciaría como un gesto individual y se cargaría de áurea autoral, antes que pensarse como un proceso que requiere del trabajo en colectivo y que forma parte del complejo de la mediación cultural.

Tan solo más recientemente, y junto a conceptos como son el *giro educativo*, el *giro duracional* o el *comisariado post-representacional* se ha devuelto la reflexión sobre el comisariado al ámbito de la mediación, así como se ha empezado a hablar de las especificidades de un comisariado que se redefine según parámetros afines al arte colaborativo. Por otro lado, el reto de la práctica colaborativa en la actualidad ya no es que se la identifique como un proceso de creación y como una técnica para dar lugar a proyectos calificables como artísticos, sino que, contrariamente, se le considere como un desarrollador de procesos de mediación con implicaciones que van más allá del hecho creativo. Y que, de ese modo, encauce directamente con los procesos de comisariado, la gestión de museos y las políticas culturales.

Primera controversia: ¿Cómo multiplicar los puntos de vista?

A diferencia de otros modos de trabajo en colectivo, el proyecto colaborativo es aquel que surge de una colaboración que aspira a la reciprocidad entre agentes que se reconocen en todo momento como diferentes. En este sentido, el diálogo o la colaboración que se establece entre los interlocutores pasa más por reconocer una tensión entre sus posiciones que por pretenderse una fusión o un momento de indistinción. El resultado del trabajo, por lo tanto, probablemente no pueda darse en singular, sino que se desdoblará en distintas aplicaciones, las cuales surgen de la adaptación del proyecto a los intereses y los contextos de los distintos colaboradores.

En este sentido afirmamos que el trabajo colaborativo conlleva el surgimiento de cierto *estrabismo* en el momento de su representación. Es decir, un proyecto que cruza distintos sectores sociales y que establece procesos de coproducción con agentes de diferente perfil, probablemente no podrá cerrar su representación de un único modo concluyente. La necesidad de reconocer los distintos puntos de vista que el proyecto propicia, conlleva un modo de representación que deberá mantener en tensión los relatos, el imaginario y los espacios de enunciación de los diferentes agentes.

Con *visualidad estrábica* no estamos hablando, por lo tanto, de representaciones que rastreen la totalidad de un proceso de trabajo o la red de colaboraciones que se ha tejido. Una representación panorámica de este tipo probablemente se corresponda con los inte-

reses de algunos de los participantes, pero representar el proceso no tiene porque tener sentido ni ser un interés que compartan los agentes implicados.

Asimismo, tampoco estamos hablando que la diseminación de representaciones implique negar que algunas de estas se dispongan y se preparen para circular desde espacios codificados como artísticos. Probablemente, los artistas implicados en un proceso de trabajo colaborativo no consideren que todas las representaciones y relatos que se generan con las colaboraciones tengan que mostrarse desde dichos espacios. Si bien es una fantasía del arte implicado socialmente pensar que, inversamente, obedecer a las convenciones artísticas es por sí mismo un freno para la disolución social del proyecto.

Por un lado, es cierto que el museo tiende a monopolizar la representación y la difusión de los resultados de los proyectos colaborativos y, en este sentido, procura representaciones panorámicas, pretendidamente objetivas y estabilizadas de los procesos. El rol tradicional del museo es mantenerse ajeno al espacio de colaboración, apareciendo una vez el proceso se da por terminado. Es entonces que, activando su “mirada póstuma” y totalizadora, procede a la caza de cualquier fleco de diseminación social que se haya conseguido, para replegarlo de nuevo en sus estancias, restringir su circulación y re-significarlo como arte.

La bulimia para la re-significación artística del proyecto entorpece inevitablemente el ejercicio de propagación social. Pero, por el otro lado, la solución no se encuentra en prescindir del sistema artístico, ocultarlo, o menospreciarlo en tanto que agente colaborador, sino que estriba en conseguir su movilización para que se incorpore en el tablero como un agente más en el momento en que se juega la partida. O, sencillamente, deberemos entender que el momento en que el museo aparece la partida está jugándose todavía.

Desde un punto de vista estrábico, el museo ya no se puede reconocer como el garante de la narrativa final con que se estabiliza el proyecto colaborativo, sino que el proceso germinará en el espacio artístico a cambio de que este ingrese en la madeja de colaboraciones como un contexto más. El museo deberá asumir, así, los riesgos dialógicos y las *limitaciones escópicas* que el devenir colaborativo le conlleva; mientras que, para tal fin, el comisariado deberá asumirse también como una posición parcial y, al mismo tiempo, activa por lo que hace a los procesos de negociación. Esto llevará a que el comisariado se responsabilice de un conjunto de aplicaciones y representaciones de entre todas las que sucedan con el desdoblamiento del proyecto, las cuales pueden responder asimismo a la agenda del campo del arte. Pero ya no se tratará, en ningún caso, de una capitalización total del proyecto ni de su red de colaboraciones.

Un proyecto que he tenido ocasión de comisariar y que ha trabajado decididamente en propiciar un desdoblamiento estrábico es *Arqueología preventiva*, una programación de exposiciones en el Espai 13 de la Fundación Joan Miró a lo largo de la temporada 2013-2014. En este marco se han producido cuatro proyectos de diferentes artistas, los cuales coinciden en plantear reflexiones en torno a aspectos que conciernen a la memoria colectiva. Simultáneamente se ha trabajado con LaFundició en lo que se ha entendido como una suerte de “re-comisariado”, el cual se ha llevado a cabo desde la sede de operaciones

que este colectivo dispone actualmente en un bajo del barrio de Bellvitge. Su propuesta ha consistido en invitar a los artistas de la programación a detectar algunos puntos de intersección entre los proyectos que han presentado en el Espai 13 y los actos históricos que un conjunto de organizaciones vecinales e instituciones culturales están preparando actualmente para conmemorar los cincuenta años del barrio.

Con *Arqueología preventiva* se ha complejizado, así, el sistema de mediación, para ensanchar el marco de colaboraciones y abrir nuevos espacios para el debate en torno a la memoria, el arte y la colectividad. Prescindir de la urgencia de re-significar todas las iniciativas como artísticas probablemente ha permitido una mayor eficacia para la implicación de agentes relacionados con la historiografía, sectores sociales heterogéneos, así como para el desarrollo de aplicaciones y representaciones que no habían sido inicialmente contemplados por los proyectos artísticos. Asimismo, el museo no ha quedado excluido en ningún momento de este ejercicio y en distintas ocasiones se han considerado las implicaciones de las iniciativas que se han generado a nivel museológico y comisarial. De alguna manera, la razón del desplazamiento a Bellvitge también ha sido la de vislumbrar el museo desde otro prisma y poner de manifiesto la idiosincrasia de su mediación.

Segunda controversia: ¿Cómo representar las relaciones de poder y los antagonismos?

El arte colaborativo ha tendido a idealizar el “afuera” del museo como un espacio liberado de convenciones. El “afuera”, ya se trate de un espacio urbano o de cualquier otro tipo de organización, se ha prefigurado a menudo como una especie de entorno idílico para la disolución social del arte; un entorno sin atributos y al margen de cualquier acción institucional.

Grant H. Kester ha acuñado el concepto “determinismo dialógico” para cuestionar la idealización que a menudo se acomete del trabajo colaborativo, como un espacio en donde todas las diferencias sociales y conflictos se disipan por medio de un diálogo abierto y libre. Según el historiador del arte, las relaciones de poder que se dan entre agentes e instituciones se deben considerar como una precondition de la participación, ya tenga esta lugar en un museo, un centro comunitario o en cualquier otro emplazamiento. Cualquier campo social está cruzado por convenciones y relaciones de poder y, así, más que plantear los campos ajenos a la institución artística como una suerte de Otro exotizado, convendrá entender el diálogo que se establezca como una negociación compleja que discurre entre distintos códigos y jerarquías.

La idealización del afuera del museo explica el tipo de representación que prolifera con el arte colaborativo. La exotización se corresponde con la tendencia a invisibilizar el sistema artístico y sus actos de mediación en las representaciones que se generan. Mientras que, en correspondencia, vemos cómo se incurre a la sobreexposición de las comunidades y agentes que son ajenos al museo, a menudo con el argumento de que su visibilización es un modo de empoderamiento.

Recurrimos aquí a la crítica de la “ideología de lo visible” tal y como la desarrolla Peggy Phelan, cuando esta historiadora considera que “hay un poder real en el hecho de permanecer indefinido; mientras que existen serias limitaciones en la representación visual en

tanto que objetivo político". Phelan considera que la representación no tiene por qué conllevar una ganancia de poder para lo visualizado, sino que, contrariamente, la representación puede implicar también la sujeción y la servidumbre del referente a unos parámetros definidos por quien mira. Por medio de la representación, el sujeto puede devenir, no un sujeto empoderado, sino que precisamente un objeto subyugado al deseo de otro sujeto.

¿Cuál es, pues, aquella visibilidad que no subyuga y que, en cambio, da poder? Phelan plantea que este tipo de representación pasa por la posibilidad de establecer una cierta simetría entre el punto de vista –el sujeto que mira– y el punto de fuga –lo representado–, lo cual, en relación con lo colaborativo se correspondería con mantener una reciprocidad entre las perspectivas de los agentes que entran en juego. Es decir, con el tipo de visibilidad que planteamos, será por medio de alternarse la perspectiva entre los sujetos que se establecen como punto de vista –tradicionalmente los artistas– y los que se encuentran en el espacio de la representación –tradicionalmente las comunidades– que se podrá tender hacia una distribución más ecuánime del poder entre los agentes implicados.

El poder no deriva de la sobreexposición de los grupos sociales, tal y como nos ha acostumbrado un cierto arte comunitario. Contrariamente, es mediante la negociación entre aquello que se visibiliza e invisibiliza, así como los intercambios que se produzcan entre aquellos que se sitúan como punto de vista y aquellos que figuran en el punto de fuga, cuando la distribución de poder se pone de manifiesto y el mismo proceso de realizar representaciones deviene una cuestión política.

Si desde el arte y el comisariado se persigue una cierta efectividad política del trabajo colaborativo, la cuestión no será, pues, tanto visibilizar al otro como considerar las confluencias y los antagonismos que se den con la negociación. Asimismo, la posibilidad de convocar a los distintos agentes en tanto que puntos de vista, conllevará que el relato resultante padezca también de un cierto *estrabismo*.

Otro caso que extraigo de la propia práctica comisarial es la exposición *Aprender de la escuela*, con la que cerramos la temporada 2010-2011 del Espai Memorias del Museo Comarcal de Manresa. En aquel caso, distintos colectivos de artistas, historiadores y educadores habían desplegado procesos de trabajo colaborativo con escuelas y testigos del sistema educativo de la ciudad, con el fin de realizar algunas prospecciones en la historia de las pedagogías a nivel local y su memoria.

Aunque el resultado de las investigaciones que se llevaron a cabo fue considerablemente fructífero, durante el proceso de trabajo no fueron pocos los conflictos que se dieron entre las distintas partes implicadas. Dichos antagonismos se consideró que ponían de manifiesto ciertas convenciones y modos de entender el trabajo cultural desde el sector artístico, el educativo como el historiográfico, así como podían resultar reveladores de la complejidad del mismo proceso transdisciplinar que ahí se procuraba desenvolver.

Con la suma de las partes, se procuró articular la exposición final como "un recorrido por la *historia de la pedagogía*". Mientras que desde el comisariado se aprovechó la ocasión para invitar

a todos los agentes implicados y colaboradores del proyecto para plantearles la pregunta que surge del reverso de este mismo enunciado: “¿Qué es para ti la *pedagogía de la historia*?”.

El vídeo que resultó de dicho trabajo permitía, pues, realizar otro recorrido, que es el de las posiciones desde las cuales se había trabajado. Instalado al comienzo de la exposición, este trabajo fue un intento de mostrar la complejidad ideológica y la disparidad de paradigmas que en aquella exposición confluían; al mismo tiempo que invitaba al visitante a empezar la exposición sobre la historia de la educación con una reflexión en torno a las pedagogías que hoy en día están implícitas tanto en el sistema educativo y artístico como en los mismos espacios de la memoria histórica.

Tercera controversia: ¿Cómo utilizar los medios?

Otro debate que se da a menudo con el arte colaborativo es sobre si su valor recae en el proceso, en los lazos sociales que se establecen y los diálogos que despliegan, o si bien este depende de los resultados que llega a estabilizar y las producciones a que da lugar.

Un representante del primer punto de vista es Grant H. Kester. Mediante el término “arte dialógico,” Kester se fija en un conjunto de proyectos que, desarrollados deliberadamente como conversaciones, procesos de colaboración e interacciones entre distintos participantes, son capaces de plantearse como una alternativa a la convención del “estilo bancario” que impregna el mundo del arte; esto es: el arte basado en el depósito de un contenido expresivo determinado en un objeto por parte de un artista, el cual posteriormente es reembolsado tal cual por el espectador. En contrapartida, el arte colaborativo no se define por la posibilidad de acabar expuesto en las salas de un museo y sucumbir a esa misma lógica, sino por sus posibilidades para ensanchar la conversación entre artistas y visitantes indefinidamente y por reverberar en contextos sociales diversos.

Claire Bishop, en cambio, se muestra diametralmente opuesta a esta consideración, cuando establece que, para que el arte colaborativo llegue a funcionar como *arte*, requiere de un momento de escisión. Según la crítica, este momento es necesario para que el proyecto pueda desactivarse en tanto que proceso y conversación —en tanto que “pura presencia,” en sus palabras— y se pueda pasar a apreciar como una forma finita, completa y comunicable desde su exterioridad. Para Bishop “es crucial discutir, analizar y comparar el trabajo colaborativo desde la crítica y como arte propiamente,” lo que implica tomar en consideración algo más que el lazo social que se establece y que es el “impacto estético” que con esos trabajos se puede conseguir.

Con las dos posiciones se ve claramente la tensión que cruza la práctica artística colaborativa y que hemos ido elucidando con este texto. Por un lado, Kester pone el valor del arte colaborativo en el impulso decidido que este acomete hacia la diseminación diáfana y la *disolución social*. Mientras que, para Bishop, el valor se encuentra en su repliegue institucional y su *re-significación artística*. Pero, en todo caso, después de lo expuesto con el texto, creo que nos encontramos en condiciones para cuestionar el modo en que esta misma dicotomía se formula.

Por un lado, hemos visto como el arte colaborativo interviene en un mundo que no se constituye de espacios libres y que estén preparados para una disolución pura, sino que también el “afuera” del museo está edificado por instituciones y moldeado por madejas de convenciones. Por lo tanto, cuando el arte empieza su proceso de filtración hacia distintos campos sociales, lo que en realidad está acometiendo es un ejercicio de re-significación sistemática para comparecer como eficaz, filtrándose en diferentes canales y sorteando las respectivas convenciones. El arte, fuera del museo, no se libera de ninguna resistencia, sino que, en todo caso, se re-articula con distintas instancias para ensanchar el diálogo.

Por otro lado, la posibilidad de re-significar parte de este proceso como arte será necesario si con la disolución queremos interpelar también a la institución artística y a los significados que allí están establecidos. La tensión entre la disolución y la re-significación es importante recorrerla en ambas direcciones, desde el momento en que una alteración de cualquier convención social no será posible llevar si no se corresponde con una reverberación en el plano de lo simbólico y con una transformación de los significados que asumimos como artísticos. La disolución social del arte es, en este sentido, una oportunidad para la transformación de los modos en que nuestra sociedad se gestiona el arte.

Desde esta perspectiva, los medios, las representaciones y los objetos que se re-significan como arte no devienen contrarios a los que se diluyen, sino que es necesario que se efectúe un movimiento alternativo entre ambos polos para conseguir entornos diáfanos para el diálogo. Al mismo tiempo, la re-significación artística no implica, en este caso, la finalización de la conversación y la estabilización del proyecto, sino que se debe utilizar como una estrategia más para su reverberación.

Un caso de la propia práctica que puede servir para vislumbrar este proceso es la segunda edición del proyecto *Zona intrusa*, que comisarié junto al colectivo LaFundició entre los años 2008 y 2009 en Mataró. En aquella ocasión se trataba de un encargo del Instituto Municipal de Acción Cultural para la itinerancia de una exposición a ocho institutos de secundaria de la ciudad. Con nuestro proyecto procuramos situar el debate en el mismo cruce de la práctica artística con la educativa y problematizar, así, el mismo ejercicio de aproximación del arte a contextos educativos que se pretendía con la iniciativa.

Con este propósito, equipamos el contenedor móvil que servía para trasladar la exposición con cuatro manifestaciones culturales, las cuales lanzaban respectivamente cuatro miradas sobre la educación, al mismo tiempo que ponían de relieve cuatro modos de hacer y cuatro posiciones diferenciadas en el seno de la producción cultural. Se trataba de una obra de Antoni Tàpies, artista consagrado; otra de Efrén Álvarez, artista que por aquel entonces se calificaría de “emergente”; algunos relatos de May Sue, *nickname* de una escritora de *fanfiction*; y material documental alrededor de la experiencia de educación autogestionada Aulabierta de Granada.

Con un medio como es la exposición, así como también con la utilización de obras de arte, libros de artista, dosieres fotocopiados, vídeos y algunas pegatinas, es como se procuró convocar a la práctica artística en tanto que estructura social. La posibilidad de exponer obras de arte en su sentido más tradicional –y en algún caso planteadas según la lógica de “estilo

bancario” que cuestiona Kester– devino en este caso una condición indispensable para que se pudiera considerar el diálogo en torno a distintos modos de producción y distribución de las prácticas artísticas y culturales.

Asimismo, la itinerancia por los ocho institutos acabó con una exposición en el Espai f, una sala municipal de arte en donde estaba previsto que se relatara la experiencia en los centros educativos y se mostraran los materiales generados por los estudiantes. Con la exposición se exhibieron de nuevo las cuatro producciones que se habían utilizado para abrir el diálogo en las aulas, si bien se contextualizaron en esta ocasión a partir del material gráfico que se había generado y las interpretaciones que los estudiantes formaron en torno a las *reglas del arte*. Es oportuno observar que el trabajo que se realizó en colaboración con los estudiantes no se re-significó como obra de arte propiamente, sino que, en este caso, entró a formar parte del sistema de interpretación de la exposición y, por lo tanto, se significaría más bien como comisariado.

Con *Zona intrusa 2* se procuró perpetrar un doble desplazamiento, respecto a las convenciones del sector educativo por un lado, pero también respecto a las del arte. Parafraseando el nombre de la iniciativa, nos gustaba hablar entonces de que con nuestro trabajo acometíamos una “doble intrusión.” La cual, en el marco de los argumentos que esgrimimos ahora con este texto, podemos corresponder, una vez más, con la noción del *estrabismo*.

Conclusión: ¿Hacia un comisariado colaborativo?

Un comisariado cómplice con el arte colaborativo es, inevitablemente, un comisariado que tiende a devenir colaborativo. El reto del comisariado en este caso no es mostrar el arte colaborativo en tanto que arte, sino que, en todo caso, formaría parte de un proceso más complejo que busca activarlo como parte de la mediación. El propósito del comisariado es, pues, el de poner en relación las redes que el proyecto artístico despliega en el exterior del museo con las que conforman la economía política de la institución artística.

En la tensión entre la disolución social y la re-significación artística, la razón de ser del comisariado es especialmente la activación del segundo cabo de la maquinaria. Así, el reto de un comisariado colaborativo no será tanto intensificar los procesos de la disolución del arte en el exterior del museo, sino que el meollo de la cuestión se encuentra cuando se trata de activar la re-significación como una suerte de reverberación en la institución artística y no como un final de trayecto. El comisariado se entenderá, desde esta perspectiva, como el espacio de negociación con la convención artística y, por lo tanto, será a través suyo que el proyecto artístico se podrá transformar en una suerte de ejercicio de crítica institucional y en un posible revulsivo para que esta estructura pueda metamorfosearse en algo más dialógico y colaborativo.

El mundo del arte recibe una herencia de cultura de élite que no favorece el desarrollo de planteamientos colaborativos. Por eso es importante que el comisariado haga la labor de traducir la política del proyecto colaborativo institucionalmente. Ya que, al fin y al cabo, si existe un arte colaborativo, probablemente no sea por otra razón que la de dar lugar a un comisariado colaborativo; es decir, a otro modelo de funcionamiento más horizontal, dialógico y poroso para las estructuras artísticas.

REFERENCIAS:

La discusión en torno al arte socialmente comprometido que mantuvieron Grant H. Kester y Claire Bishop en las páginas de Artforum es especialmente relevante para considerar dos puntos de vista que se sitúan en los extremos de las formas de valorar y practicar lo que podemos entender actualmente como arte colaborativo. El artículo con que se inició la discusión es el siguiente:

Bishop, C. (2006). The Social Turn: Collaboration and Its Discontents. En: *Artforum*. Febrero, 2006. pp. 178 -183

En el siguiente enlace se encuentra un documento con el artículo, la primera réplica de Kester y la primera de Bishop al respecto:

http://onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Bishop%20_%20Kester.pdf

Para conocer el pensamiento de Kester es importante el siguiente libro. El concepto “determinismo dialógico” a que nos hemos referido lo acuña en el quinto capítulo, *Community and communicability*:

Kester, Grant H. (2004) *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*. Berkeley, Los Ángeles, London: University of California Press.

Con el texto he hecho referencia a los llamados “giro educativo” y “giro duracional”. Ambos conceptos se pueden entender como tentativas de comisariado colaborativo. Sobre el concepto de “comisariado post-representacional” de Nora Sternfeld los textos en que se defiende son inéditos por el momento.

O'Neill, P.; Doherty, C. (eds.) (2011) *Locating the Producers. Durational Approaches to Public Art*. Amsterdam: Valiz.

Rogoff, I. (2008). Turning. *e-flux journal*. n. 0. <http://www.e-flux.com/journal/turning/>.

Existe una traducción del texto de Rogoff al castellano:

Rogoff, I. (2011). *El Giro. Arte y políticas de la identidad. Vol. 4 : Arte y educación. Pedagogías críticas*. pp. 253-366. <http://revistas.um.es/api/article/view/146111/130521>

Por lo que hace a pensamiento en torno a la práctica comisarial, aún resulta de especial interés una de las primeras antologías de textos que se han publicado sobre el tema:

Greenberg, R; Ferguson, W; Narine, S. (2006): *Thinking about Exhibitions*. New York, Oxford: Routledge. [1ª ed. 1996].

En relación al comisariado en tanto que proceso de mediación son de especial interés los textos que le han dedicado Soren Andreasen y Lars Bang Larsen. Especialmente este:

Andreasen, S; Bang Larsen, L. (2007) The Middleman: Beginning to Think About Mediation. En: P. O'Neill (ed.). *Curating Subjects*. Open Editions/ de Appel. p. 27.

Si bien ese otro se encuentra en línea:

Andreasen, S; Bang Larsen, L. (2006) Remarks on Mediation. En: *A-Desk.org*. n. 3. Abril de 2006. <http://www.a-desk.org/03/soren.php>

Con respecto a la teoría de la mirada es importante el ensayo de Peggy Phelan. La cuestión de la mirada en relación con la reciprocidad, la emancipación y la subyugación se desarrolla en el primer capítulo, “Broken symmetries: memory, sight, love”:

Phelan, P. (1996) *Unmarked. The Politics of Performance*. London and New York: Routledge.

Con respecto a los proyectos que se han comentado con el texto se puede encontrar información en línea. Además, actualmente nos encontramos en preparación de un catálogo de Arqueología preventiva. De momento, se puede consultar el web de la Fundació Joan Miró y el bloc en donde se han publicado algunas reflexiones durante el proceso de trabajo:

http://www.fundaciomiro-bcn.org/espai13_actual.php?idioma=4&exposicion=5134

<http://fundaciomiro-bcn.org/fjm/arqueologia-preventiva/>

En relación a Espai Memòries, del Museo Comarcal de Manresa, publiqué un artículo en castellano sobre el desarrollo de la primera temporada y su planteamiento transdisciplinar en *Poliédrica*:

<http://www.poliedrica.cat/fitxa/aprendre-de-lescola-manresa-segle-xx/935#.U-zWBkiATAU>

Con respecto al vídeo *¿De qué hablamos cuando hablamos de pedagogías de la historia?*, se puede visualizar entero en:

<https://vimeo.com/26402094>

Asimismo, el catálogo de la primera temporada se puede descargar desde *Poliédrica*:

<http://www.poliedrica.cat/files/pdf/Espaimem%C3%B2ries.pdf>

En cuanto a *Zona Intrusa 2*, se encuentra todavía en línea el *wiki* que realizamos para estimular la realización colaborativa del proyecto:

<http://zonaintrusa2.pbworks.com/w/page/5214971/FrontPage>

“Comisariar arte colaborativo, ¿colaborativamente?” deriva del texto “Visualidades estrábicas. Crítica y comisariado en la representación colaborativa del arte”, que preparé inicialmente como respuesta a la invitación de los editores para participar en esta publicación. El texto fue desestimado por criterios editoriales y se me pidió desarrollar las mismas ideas en un estilo más didáctico y con el fin de dar lugar a un manual práctico. No estoy seguro de haber conseguido adoptar estos parámetros con éxito con la presente versión. En todo caso, señalar que el texto original sigue inédito en el momento de escribir estas líneas y que si se quiere ahondar en algunos de los planteamientos podéis pedirme una copia de éste en orifontdevila@gmail.com

En medio de las cosas. Investigación indisciplinar,
entre el espacio artístico, la academia y la ciudad

Olga Fernández López, Azucena Klett y Zoe Mediero

¿Qué redefinición se está produciendo en las formas tradicionales de entender las relaciones entre las instituciones culturales y artísticas y los ciudadanos; entre la administración, los movimientos sociales y activistas?

¿Cómo afectaría esta redefinición irremediabilmente a esa idea de dentro y fuera, que sigue siendo el punto de partida -más o menos implícito- de muchos de los debates de los que participamos? ¿Es posible abrir posiciones fronterizas?

¿Por qué el terreno del arte y la cultura, en el que nos situamos, se ha convertido en uno de los principales lugares para la especulación sobre otros modos y métodos, otros puntos de encuentro, otros modelos de gobernanza?

Desde Intermediae, desde la Universidad, ¿cómo podemos desde nuestra práctica -mediadora, educadora, curatorial- y desde o en el diálogo con las estructuras públicas, contribuir a este debate sobre el espacio público y lo público?

¿Y cómo hacerlo desde un punto de vista relacionado con las políticas de lo común y las reivindicaciones sociales que compartimos con nuestro contexto?

Este texto comienza *in medias res*, literalmente “en medio de las cosas”, en un momento en que la historia ya ha empezado y el relato está en proceso. No se trata, sin embargo, de una historia cerrada, de una crónica que se narra desde un futuro ya escrito desde donde se da sentido a lo pasado. Por el contrario, es solo una versión posible de lo ya ocurrido, pero que trata también de lo por venir. Situar-se en *el medio de las cosas* hace difícil descifrar el conjunto y generar una descripción consolidada de los procesos y preguntas en los que estamos inmersas. No lo pretendemos. Más bien, nos gustaría que el texto se entendiera desde la vacilación que se produce al hablar desde el presente y desde varias voces y modos de conversación. En su formulación describe distintos planos entrecruzados, un lugar de trabajo, una ciudad, una hipótesis de trabajo, un proyecto en marcha, que enmarcan nuestra práctica comisarial, mediadora y académica.

Principio/s

...somos conscientes de que Intermediae está situado en el contexto de un proyecto urbanístico que lo supera, dentro de una gran “fábrica de la cultura” y atravesado por una amalgama de intereses cruzados. Intermediae fue fundado en el seno del Área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid y ha tenido desde siempre una posición ambivalente, en contacto permanente con la administración municipal y con los agentes sociales y artísticos, frecuentemente críticos (Carrillo, 2008). En vez de luchar contra la esquizofrenia que esta situación podría desencadenar, decidimos trabajar desde el posicionamiento y la implicación, generando distintas hipótesis de trabajo institucionales y activando lo que nos gusta llamar “dinámicas de trabajo de código abierto”: formas de apertura, colaboración y porosidad institucional, orientadas a una producción de la cultura más pública, democrática y horizontal.

...desde el principio comprendimos Intermediae como un proyecto *site specific*. Entendimos que había que desvincularse de cualquier pretensión de universalidad. Pensábamos –y seguimos pensando– que ni esta, ni ninguna institución ocupa un espacio neutral y que además no debe posicionarse como el “marco”. Intermediae se autodefine como una institución específica y situada, donde cualquier actuación que se proponga desde nosotras o desde el resto de agentes con los que trabajamos se considera inacabada y parcial, siempre en busca de la conexión y colaboración con un tejido social activo y crítico.

...nunca consideramos los muros físicos de la nave que ocupa en Matadero ni el único entorno, ni el espacio literal de desarrollo y conceptualización de los proyectos. Pensamos que el privilegiado espacio museístico es más un medio que un fin en sí mismo, y que el espacio institucional es también, y sobre todo, espacio público. No fuimos capaces de inventarnos o encontrar otra manera de hacer que no fuera a través de experiencias en las que se piensa y opera en red con agentes e iniciativas activas en nuestra ciudad, y con las personas implicadas en ellas.

...una de las ideas que nos ha guiado de manera más significativa es la horizontalidad, entendida desde la participación en los procesos y decisiones institucionales y la apertura constante de los procesos de diálogo. Esto ha supuesto que tengamos que generar y mantener conversaciones múltiples con diversos y numerosos agentes y comunidades

temporales que se implican en los diferentes proyectos artísticos. Esto incluye, por ejemplo, discusiones abiertas sobre cómo se distribuye un determinado presupuesto. Para nosotras, horizontalidad significa también explorar las posiciones de poder a través de una autorreflexión constante, lo que nos fuerza a la rotación constante de roles y al intercambio de posiciones como la del artista, el pensador, el productor, el mediador (Klett, Mediero y Tudurí, 2013).

...nos gusta la idea de que la institución pueda convertirse en “otra” a través de un proceso de escucha y contacto. En vez de una institución que comisaría, produce o hace, nos inspira más la posibilidad de ser una institución que es comisariada, producida, hecha; una institución que facilita la redistribución de agencias y que enfatiza la responsabilidad compartida en la construcción del espacio cultural¹.

...en los últimos años estamos atentas a pensar *con* y aprender *de* los diferentes agentes y movimientos sociales con los que colaboramos, así como de las transformaciones que están ocurriendo en nuestra ciudad (y que describimos más abajo). Nos sentimos un poco sujetos y objetos de este momento, de estas circunstancias. Contribuimos a desarrollar algunos de estos “experimentos”, pero también nos proponemos reflexionar sobre ellos. Nos gustaría poder pensar sobre las relaciones entre los colectivos y las comunidades, los lugares, los proyectos y las instituciones. También pensar en torno a los supuestos “dentros” y “fuera” y sobre las afectaciones que se producen entre los proyectos y procesos artísticos de marcado carácter colaborativo en los que nos involucramos. Creemos que puede ser útil tratar de reescribir la visión clásica del antagonismo, el conflicto y la negociación desde una idea del tejido y de la red, y desde la búsqueda de alianzas insospechadas, de la confianza y de las complicidades. Buscamos las circunvalaciones y desvíos más que caminos predeterminados y preconcebidos.

...nos hemos acercado a la universidad, pensando que, también como institución pública, puede ser un buen lugar y un buen momento para explorar las posibilidades de generar un espacio de co-investigación. Nos preguntamos si la universidad puede ser afectada por el tipo de prácticas colaborativas que están en la base de muchos de los movimientos sociales y proyectos artísticos con los que operamos. Por el momento, esta es una hipótesis de trabajo abierta.

...nos hacemos esta pregunta porque la idea de “institución abierta” nos ha llevado a pensar cómo puede esta enredarse, imbricarse, ser útil en la construcción común de la ciudad y creemos que este tipo de institución también puede tender lazos con la universidad. Mientras vamos resolviendo los cómo de este proceso, queremos poner en común en este texto un proyecto colaborativo que, con el nombre de Citykitchen, nos permite co-diseñar un lugar desde el que generar y pensar nuevos prototipos y herramientas para una “política pública abierta”. Este proyecto está pensado como una herramienta para la ciudad y la

¹ Ideas desarrolladas en el texto de Fernández López, O. What if an institution was curated? Intermediae as an institutional hypothesis. En: O'Neill, P. And Wilson, M. (eds.). *Curating and/as Research*. London: Open Books (en prensa).

estamos desarrollando con los colectivos Basurama y Zuloark y con otros agentes activos, como la plataforma de La Mesa ciudadana. Nos interesan sobre todo sus bifurcaciones.

Encuentro/s

Trabajando en varias ponencias desde este espacio de co-investigación, y en el tono que corresponde a las mismas, hemos compartido que en el ámbito europeo se ha venido produciendo en la última década una pregunta de largo alcance sobre los modelos institucionales que habían construido la Europa de posguerra, afectados por el nuevo escenario geopolítico y tecnológico². Esta pregunta ha tenido una incidencia particular en las instituciones culturales en un contexto en el que el cuestionamiento del estado de bienestar, las crisis económicas y la transformación de los modelos de producción y distribución de conocimiento, entre otros muchos factores, hacen urgente la redefinición de las relaciones entre creadores, ciudadanos y estructuras. Hemos comprobado cómo en la primera década del nuevo siglo algunas instituciones culturales europeas, como el Rosseum en Malmö (con Charles Esche), el Kunstverein de Munich (con Maria Lind), el BAK en Utrecht (con Maria Hlavajova) o el MACBA en Barcelona (con Manuel Borja-Villel y Jorge Ribalta), elaboraban esta discusión dentro de un debate más general en torno al denominado “nuevo institucionalismo” en la búsqueda de nuevos modelos de gestión de lo público³. Más allá del desarrollo concreto de cada una de estas experiencias, sus logros y sus decepciones, destacamos la exigencia creciente de nuevas formas de entender y crear las infraestructuras públicas.

El espacio cultural madrileño y la redefinición que viene experimentando desde aproximadamente 2005 aparecen como ámbitos de estudio privilegiado sobre la generación de nuevas hipótesis de trabajo para lo “institucional”. Estas transformaciones anteceden a la materialización que el 15M ha traído consigo. De hecho, podríamos aventurar que muchas de estas experiencias e intuiciones facilitaron la efervescencia posterior. Como ya hemos señalado previamente, Intermediae ha venido trabajando desde 2005 en una redefinición hacia la horizontalidad de las relaciones entre artistas, ciudadanos e instituciones. También en el medio más tradicionalmente institucional, podemos señalar cómo desde 2007 en Medialab-Prado (con Marcos García y Laura Fernández) se ha intentado profundizar sobre la noción del procomún. Por último, desde 2008, en el Museo Reina Sofía (con Manuel Borja-Villel y Jesús Carrillo) se han introducido debates ligados a la “nueva institucionali-

² “Curating as methodology. The co-production of public space in Madrid” en el Simposio *Curatorial Practices Reframed: Politics and Pedagogy in Curating Contemporary Art* (1-2 Nov 2013), Dep of Arts of European University (Nicosia, Chipre); “Hundred methodologies. The construction of another institutionality from the standpoint of cultural production” en el Simposio *STS turns aesthetic. Architecture, design and the fine arts as epistemic cultures in the making* (7-8 Nov 2013), ETH Zurich y ZHdK Zurich University of the Arts; “One Hundred methodologies to de-cast the institution”, en el Simposio *Transmissions and entanglements: Critical conversations about crafting, performing and making* (11-12 Jun 2014), Dep Visual Sociology, Goldsmiths University of London.

³ Möntmann, N. (2009). The Rise and Fall of New Institutionalism: Perspectives on a Possible Future. En: Raunig, G. and Ray, G. (eds.). *Art and Contemporary Critical Practice Reinventing Institutional Critique*. London: MayFly-Books; Ekeberg, J. (2013). Institutionalism Experiments Between Aesthetics and Activism. En: Hebert, S and Szefer Karlsen, A. (ed.), *Self-organised*. London: Open Editions; Jorge Ribalta, J. (2008). Experimentos para una nueva institucionalidad. Barcelona: MACBA. http://www.macba.cat/PDFs/jorge_ribalta_colleccio_cas.pdf.

dad pública” Una de las formas en que esta puede llevarse a la práctica es a través de la colaboración con colectivos y proyectos de investigación y acción situados fuera del museo, pero con el que se establecen relaciones parciales y porosas (como por ejemplo, con La Fundación de los Comunes, la Red de Conceptualismos del Sur o Península. Procesos Procesos coloniales y prácticas artísticas y curatoriales)⁴. Inscrita en estas transformaciones, se imbrica la búsqueda de nuevas definiciones que pasan por una reinención terminológica y conceptual, presente en los términos como *instituciones de lo común*, *institución inacabada*, *institución anómala*, *institución monstruo* o *institución de movimiento*⁵.

Por otro lado, vemos especialmente interesante el caso de los agentes independientes y colectivos que, en los últimos años, han superado la forma antagónica en que tradicionalmente se habían relacionado con las instituciones. Así, se han tendido a buscar formas de colaboración que abonan una idea de interdependencia entre los múltiples agentes que constituyen un entramado cultural frágil y acosado por la creciente implantación de las políticas neoliberales en el campo de la cultura⁶. Aunque no es el objetivo de este texto ahondar en este cambio de paradigma, no quisiéramos dejar de situarlo en este breve panorama⁷. Junto a la red de agentes, en los últimos años también hemos asistido a la eclosión de nuevos espacios autogestionados, que atraviesan distintos procesos instituyentes, como el Patio Maravillas o La Tabacalera de Lavapiés. Apreciamos en este campo de acción parainstitucional un desplazamiento en las prácticas de muchos de agentes, que pasan a operar en el espacio público con diferentes opciones colaborativas que desbordan los espacios de lo colectivo. En este sentido han surgido en la ciudad nuevos espacios impulsados desde el barrio, promovidos por los vecinos o desarrollados desde la ciudadanía. Como ejemplos podemos citar El Campo de Cebada, Esta es una plaza o el Solar de Antonio Grilo 8. Estos son algunos lugares, pero no los únicos, en los que se está reinventando la ciudad. Lugares donde se experimentan nuevos modelos de gobernanza que sitúan la figura de la asamblea en el centro de su *modus operandi*⁸.

Como ejemplo concreto, podemos citar la asamblea del Campo de Cebada, un lugar abierto a vecinos, arquitectos, agentes culturales, artistas y agentes municipales en la que se debaten y redistribuyen responsabilidades, a la vez que se intercambian formas

⁴ Ver Laboratorio del Procomún. http://medialab-prado.es/laboratorio_del_procomun. Museo en Red. <http://www.museoreinasofia.es/museo-en-red>. Fundación de los Comunes. <http://fundaciondeloscomunes.net>.

⁵ Ver *Carta*, nº 2, primavera-verano, 2001, Madrid, Museo Reina Sofía. <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/revista/pdf/carta2.pdf>.

⁶ Red Transibérica Espacios Culturales Intedependientes. Manifiesto por los Espacios Culturales Independientes. <http://www.transiberica.org/manifiesto-espacios-culturales-independientes>.

⁷ Entre las investigadoras que están analizando a estos agentes se encuentran Gloria G. Durán en su libro en proceso *Conversaciones (conformación de un paisaje artístico local)* –título provisional– y Yola Couder en su trabajo inédito *El espacio interdependiente. España, 1985-2013* y, junto con Álvaro Mateos Arévalo, en su Archivo Audiovisual Andergraun.

⁸ Ver El Patio Maravillas <http://patiomaravillas.net>. La Tabacalera de Lavapiés <http://latabacalera.net>. El campo de cebada <http://elcampodecebada.org>. Esta es una plaza <http://estaesunaplaza.blogspot.com.es>. El solar de Antonio Grilo 8 <http://www.solardegrilo.net>.

de conocimiento. Desde esta asamblea se dirige un lugar que opera como un servicio público, una nueva forma-plaza en la que se debaten las fórmulas de gestión y en la cual los ciudadanos pueden presentar y discutir propuestas de programación cultural “para el barrio”, alejándose de las usuales constricciones burocráticas. Se trata de modelos de infraestructuras culturales abiertas, inspirados en la filosofía de la cultura libre⁹. Más allá del centro urbano, estos proyectos se extienden y distribuyen en otros barrios de la ciudad, en iniciativas como Autobarríos en San Cristóbal, el Plan Cañada de Todo por la Praxis o La Huerta de Tetuán conectada con la Red de Agentes Culturales del barrio¹⁰.

Nos gustaría pensar que en el contexto cultural ha emergido un ecosistema que trata de resistir a la crisis económica y al radical cuestionamiento de la cultura de lo público. Nos resulta especialmente inspiradora la idea de interdependencia, que frente al antagonismo, tendría que ver con una co-dependencia existente entre una heterogeneidad de prácticas, agentes e instituciones. Esta interdependencia se desarrolla asumiendo responsabilidades en la gestión de la cultura pública, abriendo nuevas formas de colaboración o estableciendo diálogos nuevos con las instituciones con el fin de construir una red sostenible o microsistema de proyectos. En este relato, uno posible entre muchos otros, las experiencias y proyectos que vamos encontrando permiten repensar las nociones de conflicto y antagonismo proyectadas desde las pedagogías críticas, junto al disenso, para describir la cultura como un espacio vivo, articulado en torno a una necesidad de negociación permanente (Rodrigo, 2010). Fricción y conflicto nos interesan ahora en tanto que categorías generativas que responden a un momento de emergencia social y de desplazamiento de roles y funciones, junto a otras claves más interesantes que se producen en forma de contagios, de alianzas, *bypasses*, injertos, enredos...

Dentro de este contexto, que hemos presentado de forma muy esquemática, nos preguntamos: ¿qué redefinición se está produciendo en las formas tradicionales de entender las relaciones entre las instituciones culturales y artísticas y los ciudadanos; entre la administración, los movimientos sociales y activistas? ¿Cómo afectaría esta redefinición irremediablemente a esa idea de “dentros” y “fuera”; que sigue siendo el punto de partida –más o menos implícito– de muchos de los debates de los que participamos? ¿Es posible abrir posiciones fronterizas? ¿Por qué el terreno del arte y la cultura, en el que nos situamos, se ha convertido en uno de los principales lugares para la especulación sobre otros modos y métodos, otros puntos de encuentro, otros modelos de gobernanza? Desde Intermediae, desde la Universidad, ¿cómo podemos desde nuestra práctica –mediadora, educadora, curatorial– y desde o en diálogo con las estructuras públicas, contribuir a este debate sobre el espacio público, y lo público? ¿Y cómo hacerlo desde un punto de

⁹ Zuloark (2013). En lugar de dos pon tres... “Exceso de capacidad.” En: *El ecosistema de la producción cultural madrileña y sus instituciones*, Arquine. 66, México, 2013. pp. 112-117. Corsín Jiménez, A. (2014). The right to infrastructure: a prototype for open-source urbanism. *Environment and Planning D: Society and Space*, 32 (2): pp. 342-362 http://digital.csic.es/bitstream/10261/85115/1/right_infrastructure_finalpreprint.pdf.

¹⁰ Ver Autobarríos <http://basurama.org/proyecto/autobarrios>. Plan Cañada <http://www.todoporlapraxis.es/?p=342>. La Huerta de Tetuán <https://es-es.facebook.com/lahuertadetetuan>. Red de Agentes Culturales de Tetuán <https://sites.google.com/a/moenia.es/culturadetetuan/home>.

vista relacionado con las políticas de lo común y las reivindicaciones sociales que compartimos con nuestro contexto? En este escenario nos interesa, sobre todo, no tanto lo que está ocurriendo en relación a estos agentes y sus campos de actuación, sino lo que está ocurriendo *entre* todos estos agentes entre los que nos encontramos.

La hipótesis Citykitchen

...en 2012 empezamos en Intermediae un proyecto llamado Citykitchen¹¹. El término (la cocina de la ciudad) provenía de la idea de que la ciudad “es producida, preparada, cocinada” colectivamente. Se presentaba inicialmente como un espacio de mediación e investigación co-diseñado junto con los colectivos Basurama y Zuloark, y en red con otras plataformas y espacios como La Mesa ciudadana¹². Entre otras cosas, queríamos pensar cómo los ciudadanos podían participar de una manera extendida en los asuntos urbanos, y en cómo la administración pública también podía contribuir a las iniciativas ciudadanas. Volteando la figura de la participación, más que preguntarnos cómo participar en la ciudad, queríamos generar un espacio para hacer posible una *administración participante* de los debates ciudadanos (Estalella, 2013).

...Citykitchen se presenta como un entramado de colaboración decididamente enfogado, desde el que exploramos nuevas *interfaces* de diálogo entre agentes, objetos y estructuras administrativas (sobre todo del gobierno local) para la construcción de la ciudad y nuevos espacios de lo político. Desde esta posición de heterogeneidad abrimos un programa de encuentros implicando a diferentes iniciativas ciudadanas activas, redes y colectivos locales, investigadores, técnicos de distintas áreas del ayuntamiento local y *La Mesa ciudadana*. Con el nombre Las Mesas de Citykitchen se materializó este marco de trabajo, que incorporaba varios agentes de la administración local interesados en involucrarse en este tipo de colaboraciones experimentales¹³.

...las Mesas son un espacio político en el que compartimos conversaciones, saberes y conocimientos, intercambiando enfoques sobre proyectos e iniciativas locales, que a menudo se encuentran en una situación de ilegalidad. Estas conversaciones contribuyen a la construcción de la ciudad, trascendiendo el contexto administrativo clásico a través de los problemas que presentan. Consideramos que es posible convertir estos problemas, reclamaciones y situaciones en oportunidades para reinventar los protocolos –en este caso de la administración municipal– que no se adaptan en su gestión a las necesidades

¹¹ Ver Citykitchen <http://citykitchen.es>. Basurama <http://basurama.org>. Zuloark <http://www.zuloark.com>. El solar de Antonio Grilo 8 <http://www.solardegrilo.net>. Recuperados el 09/07/2014.

¹² *La Mesa ciudadana* <http://lamesaciudadana.wordpress.com>. Recuperado el 09/07/2014.

¹³ Las Mesas de Citykitchen es un programa en colaboración entre la plataforma La Mesa ciudadana y el proyecto Citykitchen, diseñado por un grupo de trabajo estable, aunque abierto y variable, hoy formado por: Aurora Adalid, Talma Alba, María Álvarez, Alberto Corsín, Adolfo Estalella, Azucena Klett, Pablo Llobera Serra, Jorge Martín, Juan Martín-Blas Garrido, Zoe Mediero, Marisol Mena Rubio, Manuel Pascual, Manuel Polanco, Marta Román, José Luis Sanz Strachán y Fabio Silli. Además, e inevitablemente, ponemos en juego los colectivos, proyectos, instituciones e infraestructuras con las que trabajamos, entre ellas Basurama, Prototyping, Zuloark, el Departamento de Educación Ambiental y el Departamento de Proyectos del Ayuntamiento de Madrid, e Intermediae.

de estas prácticas que emergen de la ciudad. Si tomamos como cierto que las prácticas ciudadanas están reinventando la ciudad, es necesario también reinventar los órganos que hasta ahora la gobernaban y gestionaban.

...con una periodicidad variable, planteamos las sesiones como prácticas, donde ponemos encima de la mesa conflictos urbanos reales, introduciendo distintos casos y luego, en grupos más pequeños, trabajamos las problemáticas que los atraviesan. Intercambiamos conocimiento y aprendizajes sobre cómo afrontar problemas tales como la normativa en proceso de los huertos urbanos, qué tipo de contrato de cesión se ha elaborado en un espacio vecinal inicialmente ocupado o qué otras formas de mediación entre ciudadanía y administración se están dando en otras ciudades. El ritmo es lento y la atmósfera de trabajo didáctica. Compartimos el objetivo de explorar herramientas de trabajo que nos puedan ayudar a diseñar otras futuras para la creación de nuevas formas de gobernanza de la ciudad. El programa lo vamos pensando y reformulando desde un pequeño grupo de trabajo estable, aunque abierto y variable.

...como formas de documentación, después de cada sesión elaboramos una relatoría que publicamos en las webs de los agentes que participamos, y generamos un pequeño vídeo en el que un técnico de la administración y un agente activo de alguna iniciativa resume la sesión. Además de esta filosofía distribuida, estamos valorando elaborar un objeto, libro o vídeo, que recoja la experiencia del último año y los intercambios producidos con la idea de ponerlo en circulación dentro de la propia administración a la que se convoca. También nos proponemos abrir un proceso de reflexión sobre la economía política del proyecto, los futuros presentes del mismo y el rol que podemos jugar en el cada una de las partes. En el imaginario del grupo está la idea de diseñar de forma colaborativa una Oficina de gestión híbrida, mixta y distribuida para la ciudad.

...con Citykitchen hemos tratado de poner en diálogo la noción de lo público y lo común, vinculándolo con la estructura real de la administración pública, en una apuesta por romper con la lógica binaria que los propone como conceptos opuestos¹⁴. Desde la idea de una autoría colectiva, y entendiendo que la comunidad es una comunidad distribuida, nos proponemos intervenir en la administración pública a través de la elaboración de un conjunto de herramientas y protocolos que puedan ser re-apropiados para producir distintos ensamblajes, útiles en cada caso. En un contexto en el que las políticas representativas están siendo intensamente cuestionadas, nos esforzamos por encontrar vías en las que articular estas otras políticas pos-representacionales, más allá de nociones identitarias.

Investigaciones indisciplinadas

En nuestras preguntas de investigación, las prácticas que desarrollamos se confunden con nuestra materia de estudio. Se trata de una puesta en común autorreflexiva sobre los proyectos que venimos compartiendo con los creadores. Nuestro modo de trabajo parte de la base de que, en cada uno de los procesos en que nos implicamos, los agentes ope-

¹⁴ Ideas desarrolladas en la comunicación de Adalid, A.; Klett, A.; y Mediero, Z. (2013) Lo común en tensión. III Encuentro de la red esCTS - ¿Y si no me lo creo? Deshaciendo y rehaciendo mundos comunes.

ran de una manera diferente, con una intensidad variada y con un rol diferente. En cada momento se negocia la posición entre todas las partes y se generan relaciones entre agencias complejas (que se ensayan, se ejercitan, se desafían), transformándose mutuamente durante el tiempo que dura el proceso que comparten. Sabemos que la práctica puede devenir teoría y que la teoría puede transformarse en práctica. Nos interesa qué ocurre entre una y otra. ¿Cuál podría ser el modelo de investigación, documentación, análisis y síntesis que puede acompañar y dar cuenta de estas prácticas?

La academia es el espacio institucionalizado de la investigación formal y comparte con el del arte el haber visto profundamente desafiado su papel en la economía de producción de conocimiento. Nos parece, por tanto, especialmente urgente definir la forma en que el contexto académico puede ponerse en diálogo con el de la producción cultural. En este sentido, nos preguntamos: si los ámbitos artístico y comisarial se han convertido en uno de los lugares principales donde se piensa y practica la experimentación de nuevos modelos sociales, ¿no deberán estos nuevos modelos y las prácticas colaborativas, tanto sociales como artísticas, afectar también la forma en que estos se han venido estudiando? Es decir, ¿no deberíamos empezar a entender estas no como un mero objeto de estudio, del que la academia se distancia, sino como un verdadero agente transformador? En el campo de las Humanidades, ¿no deberían dejar de seguir siendo una excepción las prácticas de investigación colaborativas?

La investigación supone la posibilidad de rastrear genealogías que nos ayuden a situar esos otros territorios de los que provienen las metodologías que estamos poniendo en práctica y de encontrar en qué otras podríamos apoyarnos a partir de ahora. Nos preguntamos a quiénes debemos las herramientas, canales, interfaces que usamos y nos gustaría ser capaces de compartir las nuevas que vayamos diseñando. Necesitamos construir un marco teórico propio, frágil y fragmentario, que contribuya a explicar el sentido político y poético que tiene lo que estamos haciendo. También necesitamos nuevas formas de escribir y de compartir lo escrito.

Nuestro plan incluye lo que hemos denominado un itinerario: un camino, una reserva de espacio y un tiempo propios en el que construir las preguntas, a los que hemos dedicado el último año. En este tiempo, viéndonos una vez la semana, hemos delimitado un objeto de estudio amplio, centrado en las conexiones que queremos establecer (instituciones, educación, espacio público, arte, ciudadanía, comisariado), que se despliega en aspectos concretos que abordar, algunos de forma colectiva y otros de forma individual (pero siempre acompañada), a través de tesis, libros, artículos o comunicaciones. Hemos reflexionado sobre los campos de referencias y genealogías en los que necesitamos ahondar y sobre qué bagaje traía cada una para llevar a cabo esta labor. Hemos diseñado herramientas para compartir bibliografía, conocimientos previos, enlaces, textos... Buscamos, con cierta avidez, experiencias inspiradoras con las que podamos sintonizar y con las que entrar en red. Tratamos de compartir nuestras preguntas con otros que trabajan de forma parecida o que tienen interés en compartir conocimiento de una forma redistribuida. Asimismo pensamos que la responsabilidad de las plataformas desde las que trabajamos, nos obliga a hacer un esfuerzo específico por producir un contexto que sirva de base a

quienes quieran seguir trabajando con estos modos. Nos gustaría que este plan se convirtiera en un futuro próximo en un itinerario público que compartir con otros.

Empezamos por elegir el caso de Madrid para pensar juntas lo que está pasando en nuestro contexto inmediato y testear nuestra capacidad de trabajo en común. Las primeras conclusiones las hemos presentado en forma de ponencias y comunicaciones en algunos simposios comentados. En la producción a seis manos de textos como éste mismo encontramos un vehículo desde el que hacer pensables y legibles las reflexiones que tratan de cuestionar los contextos en los que trabajamos: la academia y la institución artística. Creemos que es necesario el diseño de espacios bastardos, indisciplinarios y temporales, en los que se produzcan cruces y contaminaciones, espacios en los que poder contarnos y escribirnos, y desde los que reivindicar nuestro derecho a otro tipo de investigación. Espacios autoreflexivos que puedan enriquecer y acompañar nuestras prácticas y las de otras muchas que se resisten a ser descritas y explicadas en términos tradicionalmente disciplinares, bajo perspectivas autorales, univocales, jerarquizantes, conclusivas.

Más allá de la mediación, más allá de la educación, pensamos en la posibilidad de co-producir un nuevo contexto en el que la producción cultural pueda ser un lugar de investigación y conocimiento, y la academia, un espacio de acción social y cultural. Es histórica la oportunidad de estar trabajando desde entidades públicas, en un momento en el que lo público debe ser multilateral y necesariamente cuestionado, repensado y redefinido. Un momento que no debería ser utilizado como coartada para proceder a su desmantelamiento. Creemos que desde lo público –aunque por supuesto no sólo desde aquí– sigue siendo necesario primero defender y luego generar espacios desde los que ejercitar y ensayar, en los que aprender juntas lo que significa la implicación en la producción de cultura y conocimiento. Esto supone asumir el reto de trabajar en ello desde las estructuras de las que participamos y de compartirlo con otros mientras lo hacemos.

REFERENCIAS:

Carrillo, J. (2008). Las nuevas fábricas de la cultura: los lugares de la creación y la producción cultural en la España contemporánea. <http://medialab-prado.es/mmedia/689>

Klett, A.; Mediero, Z. Y Tudurí, G. (2013). Curadorías jaguares, poéticas de lo múltiple. Una mirada decolonial en la producción de la nueva institucionalidad pública. *Teknocultura*, 10, 1, 2013. <http://teknokultura.net/index.php/tk/article/view/94>.

Rodrigo, J. (2010). Educational tendencies: Discursos y líneas de tensión entre las políticas culturales y las educativas. <http://es.scribd.com/doc/33144918/Educational-Javier-Rodrigo>.

Sala Local

Procesos comunitarios en salas expositivas del
Centro de Arte Contemporáneo de Quito

Alejandro Cevallos

¿Cómo reposicionar dentro de la institución cultural formas de diálogo, reflexión y participación comunitaria no pre-concebidas?

¿Qué tipo de articulaciones están pendientes entre educación, investigación y prácticas artísticas para pensar en el trabajo con comunidades como una línea transversal de trabajo institucional?

En el contexto local, con pocas excepciones, el trabajo con comunidades desde museos se ha entendido como un servicio y oferta cultural extramuros. En ese sentido, se preparan paquetes temáticos listos para llevar y armar en el territorio; otra fórmula recurrente ha sido el encargo de este tipo de trabajo a artistas-etnógrafos para que generen propuestas artísticas en diálogo con contextos específicos, sin embargo, los aprendizajes de estas incursiones no regresan hacia las instituciones ni alteran sus formas internas de operar.

Desde una perspectiva crítica ¿cómo reposicionar dentro de la institución cultural formas de diálogo, reflexión y participación comunitaria no pre-concebidas? ¿Qué tipo de articulaciones están pendientes entre educación, investigación, y prácticas artísticas para pensar en el trabajo con comunidades como una línea transversal de trabajo institucional?

A continuación planteamos una experiencia inicial, que no alcanza a responder las preguntas formuladas pero que nos alienta a pensar en las prácticas arte-comunidad también como prácticas de intervención política dentro de las instituciones.

¿Desde dónde hablamos?

Mediación Comunitaria es un área de trabajo que intenta articular la investigación, acciones educativas, prácticas artísticas y estrategias de mediación intercultural, situándose en las tensiones y posibilidades que representa la relación entre museos y comunidades. Fue implementada en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito en el 2012, y un año más tarde se convirtió en un proyecto transversal a los seis espacios culturales que agrupa la Fundación Museos de la ciudad¹.

Más allá de las buenas prácticas de responsabilidad social, el área de mediación comunitaria se propone experimentar con metodologías y generar las condiciones institucionales necesarias para que los procesos de organización y participación social en el territorio incidan en los modelos de gestión de los museos. Estamos interesados en la colaboración como principio desde el cual los motivos conductores del trabajo, los objetivos y alcances se definan desde formas de imaginación, producción e intercambio colectivo.

¿Qué es la Sala Local?

La Sala Local aparece como un espacio para re-presentar (museológicamente) los procesos de colaboración y diálogo comunitario intentando su retroalimentación y debate público. También se consideró como espacio para el desarrollo experimental de acciones de mediación educativa que entendieran los contenidos de la sala de manera provisional, con riesgo de transformarse sobre la marcha debido a la interpelación del público o los encuentros colectivos que se promovían.

¹ La Fundación Museos agrupa al Centro de Arte Contemporáneo; Museo de la Ciudad; Museo del Carmen Alto; Museo Interactivo de Ciencia; Yaku parque Museo del Agua y Parque Urbano Cumanda. En cada uno de estos espacios existe un mediador comunitario, un equipo de soporte transversal y coordinación integrado por dos investigadores; una responsable de educación, un responsable del programa de agricultura urbana ¡A La Huerta! y un responsable de diseño y arquitectura participativa.



Sala Local, Mediación Comunitaria Centro de Arte Contemporáneo de Quito

Archivo Fotográfico comunitario Sala Local. Minga de auto-construcción en el barrio San Juan

En este documento queremos mostrar de manera breve dos fases de la Sala Local, los antecedentes que provocaron la colaboración con las comunidades, las formas en que se implicaron los artistas y los educadores del museo, logrando pequeñas alteraciones en el ritmo y funcionamiento (convencional) de una sala expositiva.

Antecedentes: Sala Local y el reconocimiento de las memorias en conflicto

El Centro de Arte Contemporáneo ocupa un edificio emblemático de la arquitectura republicana, ubicado en el monte Huanacauri, hoy conocido como barrio de San Juan. Entre 1913 y 1970 fue sanatorio, regimiento militar y hospital militar, hasta su abandono en la década de los ochenta, debido al *boom* petrolero y la aparición de nuevos polos de desarrollo en la ciudad.

Durante los casi treinta años que el edificio permaneciera olvidado, llegaron a vivir aproximadamente cuarenta y siete familias, la mayoría migrantes del interior. Este periodo representó un momento conflictivo debido a las diferencias culturales y de clase entre los ocupantes del edificio y sus vecinos en el barrio, no obstante, la construcción también representaba un punto de encuentro social bastante activo: fiestas populares, eventos deportivos, espacios destinados a la organización barrial, mingas para el mantenimiento del edificio sucedían como formas de mediación auto-gestionada de los conflictos en el barrio².

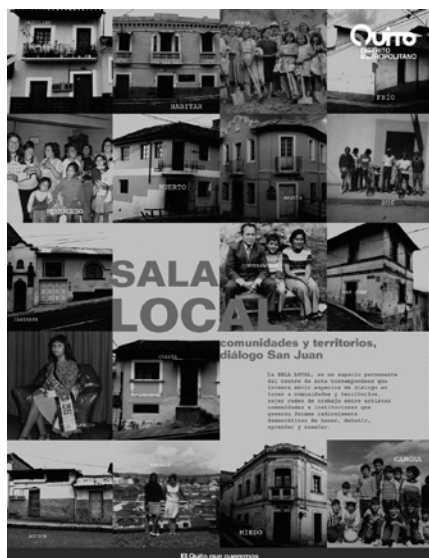
En el 2005 el gobierno local vuelve su mirada hacia el edificio dentro del “Plan Bicentenario” en que se proponía “recuperar espacios públicos para la ciudadanía” con especial interés en áreas patrimoniales periféricas al centro histórico. En el año 2007, veintisiete familias son reubicadas en la periferia de la ciudad y el resto se retira sin más opción. Se inician entonces las labores de restauración, que concluyen en 2009 con la inauguración del Centro de Arte Contemporáneo y la exposición “La Revolución Quiteña” que conmemora las gestas independentistas y el nacimiento de la república³.

La restauración del edificio y su asignación cultural implicaron una serie de transformaciones del espacio, cortando los accesos y paseos que cotidianamente la gente del barrio solía utilizar. Lo que siguió a continuación fue una agenda que alternaba exposiciones de arte contemporáneo y el préstamo o alquiler de las instalaciones para la realización de eventos y fiestas privadas.

Esta historia no es muy distinta para otros museos en la ciudad. La mayoría viene de procesos en donde la dinámica social que envolvía el sitio no fue tomada en cuenta para pensar los sentidos, usos y programación cultural que se le pretendía asignar, provocando una fragmentación del espacio cotidiano y la segregación entre los públicos especializa-

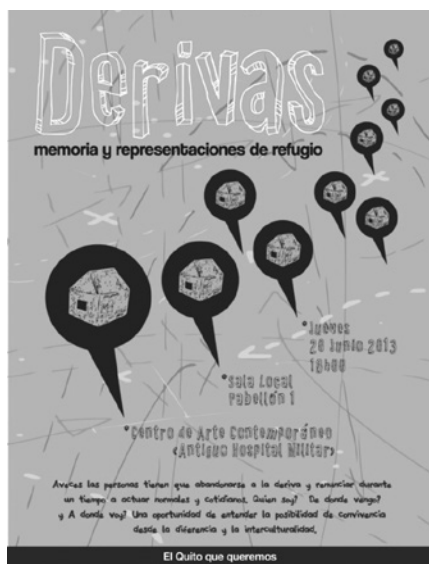
² La minga (de la voz quechua *minka*) es el trabajo cooperativo, no remunerado, que se acuerda en base del bien común.

³ Para una ampliación sobre la discusión sobre rehabilitación del antiguo hospital militar como centro de arte contemporáneo se puede ver “El antiguo Hospital Militar: intersecciones entre seguridad, patrimonio y memoria social” <http://institutodelaciudad.com.ec/attachments/article/53/RevistaQUR1AlejandroCevallosArt8.pdf>



INAUGURACIÓN: 9 de JUNIO DE 2013
MUESTRA PERMANENTE

Centro de Arte Contemporáneo
Antiguo Hospital Militar y 1913
Instituto de Español para el Quito y el extranjero
Instituto de la Cultura del Quito (Instituto Cultural Quito)
ENTRADA LIBRE



INAUGURACIÓN: 9 de JUNIO DE 2013
MUESTRA PERMANENTE

Centro de Arte Contemporáneo
Antiguo Hospital Militar y 1913
Instituto de Español para el Quito y el extranjero
Instituto de la Cultura del Quito (Instituto Cultural Quito)
ENTRADA LIBRE



Afiche Sala Local y Maqueta del Barrio en la Sala Local
Afiche e inauguración de la Sala Local: Derivas
Talleres Derivas en Sala Local

dos y las comunidades locales (situación que no es inocente ni casual dentro de procesos de desarrollo urbanístico-turístico en centros históricos).

Los últimos meses del 2011 y principios del 2012, Mediación Comunitaria inicia un mapeo de esas memorias en conflicto por medio de asambleas barriales y grupos focales con vecinos, un colectivo de mujeres organizadas, dirigencias barriales y ex-ocupantes del edificio. Se recogen las distintas perspectivas sobre la vida del edificio, los usos que fueron posibles y los que son deseados; es unánime la forma en que los grupos en el barrio perciben el centro de arte: “Lo que ocurre dentro no está destinado ni tiene incidencia en la vida cotidiana del barrio”. A partir de este momento se construyen unas primeras propuestas colectivas en torno a la gestión comunitaria del centro de arte, principalmente: el desarrollo de campamentos vacacionales para niños y niñas, la apertura de las instalaciones para iniciativas barriales, la relación con las escuelas locales y la activación cultural del espacio público como alternativa a la inseguridad percibida.

A excepción de los ex-ocupantes del edificio, quienes manifestaron claramente el deseo de que su memoria sea re-presentada en las salas del centro de arte contemporáneo (CAC) como una forma de reivindicación de su historia frente a la campaña mediática que los desprestigió como causantes del deterioro del edificio patrimonial y los problemas de inseguridad en el sector, ningún otro grupo en el barrio consideró al CAC como un lugar de debate público sobre el proceso que había vivido el edificio y el barrio.

Abordar las memorias minimizadas y los conflictos del rediseño urbanístico fue tomado como posición fundamental para proponer una sala expositiva que trabajara estos temas. La idea fue aceptada por la coordinación del CAC con la intención de que las discusiones del programa comunitario no sucedieran únicamente extramuros, sino que afectaran a la programación del CAC, aunque esto implicara cierta incertidumbre sobre los plazos y los resultados del proceso⁴.

Hay que entender que la agenda expositiva del CAC está siempre bajo una presión política (externa) que demanda salas expositivas llenas, intervalos cortos entre exposición y exposición, y convocatorias amplias; de esta forma, mantener una sala al margen de esa dinámica y sujeta a los ritmos lentos de producción colectiva y ultra local desembocó en la instauración de una política de trabajo frente a los procesos comunitarios más que un gesto políticamente correcto ante los vecinos y las memorias conflictivas del espacio⁵.

⁴ Entre el 2011 y el 2012 la coordinación del Centro de Arte Contemporáneo de Quito estuvo a cargo de Ana Rodríguez.

⁵ Además de la Sala Local, se emprendió un proceso de readecuación de un patio posterior del edificio que da cara al barrio, pensando usos colectivos y formas de co-gestión con las comunidades que finalmente resultó en la construcción de una huerta comunitaria: “La Pícara Juana”. Por otra parte se liberó una sala de reuniones del centro de arte para uso de colectivos barriales. Actualmente distintas dirigencias barriales, el periódico barrial del colegio Mejía, el grupo de alcohólicos anónimos, mantienen reuniones periódicas en esta sala.

FASE 1. Sala Local “Diálogos San Juan”

Formas de trabajo y colaboraciones

La elaboración de un guión museológico para la primera edición de la Sala Local se consiguió de manera paulatina a medida que se desplegaban en el territorio acciones de investigación-arte, que tenían en cuenta el contexto descrito y buscaban hilvanar distintos elementos de la memoria social dentro de un paisaje barrial.

En el Taller de fotografía barrial se formó con la participación de Gonzalo Vargas, profesor de fotografía de la Escuela de artes visuales de la Universidad Católica, el artista Gary Vera, un grupo de estudiantes de arte y jóvenes del barrio de San Juan. El taller consistió en una aproximación técnica a la fotografía y una secuencia de derivas para explorar los paisajes y las tipologías del barrio que eran reconocidos por los jóvenes como representativos desde una mirada de visitante y de habitante.

De este ejercicio se generaron para la sala secuencias fotográficas animadas de los espacios recorridos y ensayos fotográficos sobre la arquitectura vernácula del barrio dejando de lado los edificios emblemáticos convencionalmente enfatizados por las cartografías turísticas.

Posteriormente se abandonó la idea de fotografiar y se inició una campaña intensa de recolección de fotografías familiares de los vecinos del barrio, con la intención de comparar transformaciones del paisaje pero también como un intento de conjugar la memoria fotográfica de los vecinos con una especie de memoria del presente que habían conseguido los jóvenes con sus recorridos.

Los vecinos del barrio cedían el derecho de reproducción de sus fotografías, invitados con la consigna de reunir documentos que pusieran en común las historias de llegada y auto-construcción del barrio.

De los ciento treinta documentos recibidos, la mayoría mostraba momentos de encuentro social en las calles del barrio, en las canchas de fútbol, o en el mismo centro de arte cuando estaba abandonado. Algunos de los testimonios que acompañaron la entrega de las fotografías fueron transcritos y geo-referenciados en un mapa dibujado en la sala. Los testimonios hacían referencia a mingas de auto-construcción, sitios de recreación que ya no existían, el frío, el viento, la lluvia y las dificultades en los medios de transporte, percibidas que se percibían como características debido a la topografía y el clima del lugar; también aparecieron los testimonios de los ex-ocupantes del edificio y de los vecinos que narraban su tensa relación con el edificio del actual CAC, formando un universo de imágenes y testimonios que dibujaban un paisaje del barrio no tanto como una unidad sino como un lugar de inscripciones sociales y memorias palpitantes en convivencia.

Recorridos Paralelos

El artista Cristian Proaño fue invitado a registrar el paisaje sonoro del barrio guiado por algunos de los testimonios y por la información fotográfica que señalaba algunos lugares como claves para entender desde otro código la dinámica del barrio, ambientes como la

liga barrial de fútbol, el colegio Mejía o las decenas de imprentas asentadas en el sector. El artista escénico Franklin Martínez, después de una estancia de un mes en el barrio, organizó cuatro encuentros en la Sala Local, donde narró historias ficticias de personajes del barrio e invitó al público presente a que contara las suyas. De estos encuentros se reconocieron algunas de las leyendas aún presentes en el imaginario de la ciudad sobre el antiguo hospital, la guerra de los cuatro días y los sitios rituales pre-colombinos del Huanacauri.

Recreaciones del urbanismo con escuelas de la localidad

Las discusiones sobre la participación ciudadana en las modificaciones urbanísticas del sector a raíz de la inauguración del centro de arte propiciaron la pregunta: ¿qué implica participar de las decisiones sobre nuestro espacio de convivencia? Adriana Coloma, educadora del CAC y la artista Mayra Rivas, invitaron a dos escuelas locales a conformar dos grupos de niños para que diseñaran una maqueta de cartón del barrio. En un primer momento el trabajo se concibió como individual y minuciosamente artesanal, pero posteriormente se crearon momentos de asamblea donde los niños discutían la ubicación de las pequeñas casas y acordaron espacios comunales como plazas, espacios deportivos o bosques en el barrio imaginado. Se realizaron planos y ensayos hasta lograr acuerdos que fueron concretados de manera colectiva sobre una plataforma de madera que había diseñado e instalado el equipo de museografía a tal efecto.

La dinámica tuvo una duración de dos meses y continuó por unas semanas más después de la inauguración, esta vez como actividad abierta a los visitantes.

Otras acciones derivadas

Algunos de los archivos fotográficos de la Sala Local han salido en itinerancia por el barrio de San Juan a propósito de festividades o encuentros organizados de manera autónoma por los vecinos. Durante el último semestre del 2013, Mediación Comunitaria, la investigadora Paola de la Vega (Gesculturas), el colectivo barrial Huanacauri y participantes provenientes de otros barrios mantuvieron ocho encuentros-taller para discutir las posibilidades y los retos que conllevaría la administración comunitaria de los archivos fotográficos de Sala Local. La iniciativa surgió como forma de organización social frente a las políticas de patrimonio en la ciudad⁶.

FASE 2. Sala Local “Derivas: Memorias y Representaciones de Refugio”

Antecedentes

Paralelamente a la primera edición, “Diálogos San Juan”, que permaneció abierta durante 6 meses, la Fundación Ambiente y Sociedad (FAS) y el área de Mediación Comunitaria entran en contacto para diseñar acciones conjuntas, usando el formato expositivo y de mediación educativa de la Sala Local.

⁶ Un documento-memoria sobre los encuentros –taller para la administración comunitaria de los archivos fotográficos de Sala Local– se pueden encontrar en la página en construcción www.mediacioncomunitariafmc.org

FAS fomenta procesos que involucran tanto a la población refugiada como local por medio de estrategias de integración y convivencia, abordando ámbitos como educación, emprendimientos productivos y participación comunitaria. Una de sus actividades es la oferta periódica de talleres de re-creación cultural para jóvenes entre 14 y 20 años de edad que viven en la ciudad en condición de refugiados. Al término de cada ciclo de talleres (*hip-hop*, *break dance*, *graffiti*, artesanía, etc.) se socializan los resultados para las familias de los participantes.

Ampliar la difusión de este trabajo era un interés de FAS, no solo por los créditos institucionales que esto representa, sino porque estaban convencidos de que un mayor grado de exposición/difusión de estas actividades podría incidir en la opinión pública y combatir la discriminación y prejuicio que sufren cotidianamente los jóvenes refugiados en la ciudad.

Por parte de Mediación Comunitaria del CAC se reconoció que un trabajo conjunto era pertinente, ya que irrumpía sobre la noción de identidades y memorias atadas al territorio que de cierta manera había emergido de “Diálogos San Juan.” Estábamos delante de un grupo de jóvenes que entendían su relación con la ciudad desde el tránsito, la deriva y un sentimiento de pertenencia al espacio de vida diferente de quien imagina su legitimidad por origen o antigüedad en el sitio.

Formas de trabajo y colaboraciones

Producción en taller

Se invitó a artistas relacionados con los procesos anteriores de FAS y artistas vinculados al trabajo de mediación comunitaria, quienes, conjuntamente con trabajadores sociales de FAS y educadores del museo, establecieron parámetros metodológicos para el desarrollo del trabajo: sistema de elección libre de los talleres por parte de los jóvenes; asambleas generales de evaluación; momentos de recreación y paseos; relación con los padres y madres de los participantes; momentos de interacción entre los distintos talleres en favor de construcciones complementarias.

De manera transversal, a los talleres de Rimas *hip-hop*, bisutería, fotografía y serigrafía se sumaron dos componentes: 1. pensar en las formas en que los jóvenes y talleristas dan cuenta del desarrollo del proceso, que finalmente se resolvió con la producción de una pieza audiovisual que registra testimonios y actividades durante el proceso; 2. buscar formas de aprovechar la visibilidad que tendría la exposición para posicionar manifestaciones contra la discriminación que los propios jóvenes identificaban en sus espacios cotidianos. Los encuentros y talleres iniciales nos hacían pensar que esto era un movimiento deseado, “la articulación de un discurso anti-discriminatorio”, aunque finalmente nos daríamos cuenta de que los jóvenes aprecian más no ser identificados desde la condición de refugiados y que sus formas de manifestación se articulan de un modo más sutil que con los gestos de compromiso que demostraron en los trabajos que asumieron o con la desobediencia y las ocupaciones espontáneas de los espacios del CAC que surgieron por fuera del protocolo en respuesta a la reproducción de formas de control que se dieron en determinadas situaciones en el museo.

Resultados de los talleres y exposición

Los talleres se desarrollaron cada sábado durante nueve meses en instalaciones del CAC. La expectativa de la exposición marcó/condicionó de cierta forma la producción de los talleres obligando todo el tiempo a idear recursos narrativos que dieran cuenta del trabajo.

Entre los artistas, los jóvenes y el área de educación+museografía se distribuyó el espacio expositivo, se acordó la información básica que ayudaría a tejer las actividades, los objetivos, las personas y localizaciones implicadas; se escogió el material que evidenciaba las formas de trabajo en el proceso (objetos y documentos que habían sido guardados, aunque en su momento no tuvieran fines expositivos).

El taller de foto, por ejemplo, mostró las fotografías realizadas durante las visitas que hicieron a los distintos barrios de procedencia conjuntamente con un glosario de palabras de la jerga juvenil: la casa-caleta, la amistad-el parche, el barrio-la zona, etc. La asociación entre las imágenes que los jóvenes seleccionaron y la jerga con que se identificaban fue en sí un “tema generador” durante todo el taller, reconociendo que mediante el lenguaje re-signaban o re-apropiaban los espacios de convivencia que sentían de cierta forma ajenos.

El taller de *hip-hop* presentó la producción de un disco con cinco *tracks*, junto a camisetas estampadas con los logos de las bandas, que fueron realizadas con la ayuda del taller de serigrafía; además, mostraron algunos cuadernos donde ensayaban la escritura de sus líricas y *videoclips* de sus canciones, que se improvisaron con ayuda de un video-realizador.

Otras acciones derivadas

Después de la inauguración, la Sala Local fue activada por reuniones de padres y madres de los participantes; una serie de encuentros de *break dance* organizados por los jóvenes; una presentación-feria subasta de los productos del taller de artesanía.

Actualmente se desarrolla un programa de convivencias culturales organizado por FAS, que ubica a diez jóvenes (refugiados) como mediadores educativos en los museos (de manera remunerada). La iniciativa intenta generar experiencias de integración intercultural mientras que para los museos se convierte en la oportunidad de recibir retroalimentación sobre sus espacios y programación desde la mirada de un comité asesor juvenil.

Aprendizajes en progreso de la Sala Local

La experiencia de Sala Local implicó un diálogo entre campos que convencionalmente están distantes o en otros casos subordinados a la figura curatorial. La investigación, la museografía y las activaciones educativas se convirtieron en el eje central del diálogo mismo con las comunidades. La toma de decisiones sobre la forma expositiva surgió en la intersección de esos distintos conocimientos especializados y el espacio de debate social, lo que nos indica la posibilidad del formato “exposición” como espacio de ejercicio colaborativo y de participación intensa susceptible de incidir estructuralmente en el modelo de gestión cultural de los museos.

Es evidente que para que esto se siga dando son necesarias unas condiciones institucionales mínimas: la posibilidad de contar con plazos extendidos y un ritmo de trabajo propio; la apertura institucional a lidiar con momentos de incertidumbre en la construcción de contenidos expositivos; la disponibilidad real de los equipos del museo para implicarse en distintos momentos del proceso comunitario; y una proporción presupuestaria equilibrada entre exposiciones regulares de la agenda y procesos más experimentales.

Por otra parte, el momento y signo de la “exposición” siempre representa un factor problemático en la medida en que divide un proceso complejo y discontinuo por medio de un hito que genera la ilusión de una meta (administrativa), una conclusión (del trabajo) o un consenso (del diálogo). Las condiciones institucionales tienden a decrecer al igual que la intensidad de las emociones entre un antes y un después del momento inaugural-expositivo. Esto es bastante comprensible y entendemos el cierre de ciclos de trabajo para la re-formulación, pero nos preguntamos si una distribución rizomática de la energía que genera la colaboración –por ejemplo– en una serie de micro-eventos públicos desconcentrados y de acciones de conclusiones provisionales podrían representar de mejor manera las lógicas y economías del trabajo educativo con comunidades.

La exposición de prácticas artísticas comunitarias, desde nuestra experiencia inicial, podría ser una herramienta de negociación dentro de la gestión de los museos, pero sería una entre muchas otras formas que aún estamos por imaginar.

REFERENCIAS:

Durán, L. (2014). Patrimonio cultural, políticas de representación y estigma: una mirada desde el centro histórico de Quito. En: Grimson, A. (comp.). *Culturas políticas y políticas culturales*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación de Altos Estudios Sociales.

Mediación Comunitaria Fundación Museos de la Ciudad de Quito (2013). “Comunidades Museos Colaboraciones posibles”.

www.google.com.ec/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CCMQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.fundacionmuseosquito.gob.ec%2Findex.php%2Fnoticias%2Fitem%2Fdownload%2F11_932437cb11d48c9a83862c140159f011&ei=_rvhU5f1Dcjf8AHk3YHwCg&usq=AFQjCNG57oCxy9RGPh3h-23yeEswUzl_RCQ&sig2=h9j9sWARGtubYyX0mZR78w&bvm=bv.72197243,d.b2U

Mamar, F. (2008). Los diálogos interculturales, experiencias desde la adversidad. En: *Revista Lazos*, Madrid.

Sternfeld, N. (2012). Playing by the Rules of the Game Participation in the Postrepresentative Museum. En: Gesser, S.; Jannelli, A. y Lichtensteiger, S. (Eds.). *Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an ultrahistorische Ausstellungen*.

Como artista ¿qué puedo hacer para que el arte y la cultura sean cada vez más libres?

Me gusta copiar y remezclar el trabajo de otros ¿Qué tengo que hacer para facilitar que mi trabajo también pueda ser utilizado, copiado y remezclado?

¿Es mi trabajo Copyleft si utilizo licencias Creative Commons?

Hoy más que nunca las facultades de Bellas Artes son espacios de producción más allá de su contexto meramente universitario. Más allá de *papers*, congresos y materiales docentes, son lugares donde diariamente se genera conocimiento en mil y una formas que trascienden los estilos universitarios de transmisión del saber, mayoritariamente formateados en modo académico (mucho texto más alguna imagen). Aparte del difícil encaje de la producción artística en los sistemas de valoración académica en la Universidad, los recursos, herramientas, incluso lenguajes propios de la creación artística contemporánea hacen que esta producción escape a las vías tradicionales de difusión universitaria.

Así, la realidad de la producción artística actual en la Universidad hace de las facultades de Bellas Artes un espacio singular, con diferencias con otras estructuras dedicadas a la educación o la investigación en arte. Estas diferencias se pueden resumir en tres puntos.

1. Las facultades de Bellas Artes son centros reales de producción donde se dedican esfuerzos y recursos a la producción más allá de lo estrictamente académico.
2. La producción es multiforme, transdisciplinar, multiformato, en gran medida colectiva, acorde con la producción artística contemporánea.
3. El sistema Universitario en el Estado español depende en gran medida de la financiación pública, por lo que es comprensible que sus resultados tengan que retornar necesariamente a la sociedad que lo sustenta.

Este texto propone algunas ideas para repensar lo que hacemos hoy en las facultades de Bellas Artes; a modo de un *playlist* de notas sobre cuestiones y debates que han surgido precisamente en las aulas y espacios de trabajo de la propia Universidad. En conclusión, la circulación del conocimiento, cuanto más libre, mejor, sería el estado natural y coherente de lo generado en las facultades de Bellas Artes.

El contexto ya no es lo que era

“Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son desde hace veinte años lo que eran desde siempre. Hay que esperar que tan grandes novedades transformen toda la técnica de las artes” escribía Paul Valéry en 1928, anunciando el cambio radical de las “fórmulas de distribución, reproducción y aun de producción” de ese mundo “moderno”. Cien años después, con la irrupción plena de lo digital, pensar el contexto de la producción cultural como lo hacíamos hace quince o incluso hace escasamente diez años solo puede distorsionar la realidad. Las redes y las herramientas digitales son cada vez más globales y eficaces, y posibilitan una circulación del conocimiento cada vez más barata e instantánea. Casi toda la producción cultural contemporánea es susceptible de ser digitalizada y difundida de manera casi inmediata a cualquier punto conectado del planeta, a un coste cada vez menor.

Eman ta zabal zazu

“Da y difunde tu fruto”, extraído de la canción vasca del siglo XIX “Gernikako Arbola” (*Eman ta zabal zazu munduan fruitua*: “Da y difunde tu fruto en el mundo”) es desde su inicio en los años 70 el lema de la Universidad del País Vasco en la que trabajo actualmente. Este lema refleja como pocos una de las principales funciones de la Universidad: transferir a la sociedad el conocimiento generado, atravesando e incidiendo en otras

instituciones sociales. Sin embargo, un propósito tan emblemático como este, tan propio del ADN de la Universidad, entra a menudo en conflicto con las políticas de patentes y de derechos de autor que en sentido contrario apuntan a una gestión restrictiva del conocimiento. Esta tensión llega a su máxima expresión en el caso de las universidades públicas donde las patentes sobre la investigación y las restricciones de derechos se gestionan de manera privativa a pesar de ser resultado de una financiación pública.

¡Todo comenzó con el *software*!

La tensión entre la investigación y la gestión privativa del conocimiento no es algo tan reciente. A mediados de los años 70 el contexto de los programadores y escritores de *software* se ve sacudido por la presión de las corporaciones tecnológicas, que veían cómo el *software* también podía generar beneficios económicos si se “protegía” debidamente. Acostumbrados a comercializar las máquinas (*hardware*), el código solo era aquello que las hacía funcionar y que los programadores compartían, mejoraban y manipulaban libremente. Comercializar separadamente *hardware* y *software* abría nuevas posibilidades de rentabilidad comercial que pasaban por restringir la libre circulación de códigos y programas, limitando las posibilidades de uso y estudio de las creaciones informáticas, como era habitual hasta ese momento.

Libre como en “libertad de expresión”, no como en “barra libre de cerveza”

La respuesta a las restricciones de la industria informática tuvo como resultado el *software* libre, que propuso una alternativa sostenible y real frente a los modelos privativos de la industria. Tanto que hoy en día, veinticinco años después, el *software* libre sigue siendo una opción viable y sostenible, capaz de competir de tú a tú con los grandes monopolios: Apple, Microsoft, etc. Sin embargo, el hallazgo quizá más importante del proyecto del *software* libre fue sentar las bases para la reformulación de la idea de libertad, en la manera en que posteriormente sería utilizada por una gran comunidad de usuarios/as de ámbitos muy diferentes. No solo establecieron una definición operativa de un concepto tan resbaladizo como “libertad”, fundamentada en las famosas cuatro libertades del *software* libre, sino que dieron forma a la herramienta que permitiría proteger y garantizar esa libertad creando las licencias libres.

Toma tus propias decisiones

Intentar trasladar las aportaciones del *software* libre y su concepción de libertad de uso, investigación, modificación, manipulación, copia, distribución, etc. a otras formas de conocimiento es el principal argumento de la Cultura Libre y de aquellos proyectos que apuestan por la circulación libre del conocimiento. Del mismo modo que las licencias libres para los productos culturales se inspiran en las licencias libres para el *software*. Las licencias son contratos entre el autor/titular de una obra y el usuario final pero las licencias libres, a diferencia de las habituales, permiten al autor recuperar la capacidad de decisión sobre su propio trabajo. Decisiones sobre cómo circulará la obra en cuestiones tan importantes como la posibilidad de crear obras derivadas (traducciones, modificaciones, etc.) o sus usos comerciales. Si el autor no toma estas decisiones serán otros (entidades de gestión, legisladores, representantes políticos, etc.) quienes lo hagan; casi siempre de forma restrictiva.

Vales lo que te citan

En un marco de trabajo, producción y transferencia de conocimiento como es la Universidad, el valor del conocimiento generado en esa comunidad es proporcional al número de veces que es referenciado. Es decir, cuanto más citado sea un trabajo, más prestigio, y en consecuencia, más valor tendrá. Si se gestiona ese conocimiento de manera restrictiva, protegiéndolo hasta la obsesión para eludir que sea copiado, para evitar que otros se beneficien de él (confundidos por la ilusión de que, blindándolo, seremos solo nosotros quienes obtendremos rendimiento económico), estaremos limitando su capacidad de circulación y, con ello, negando las infinitas posibilidades de difusión que nos ofrecen la digitalización y las redes. Cada paso hacia la libertad de uso que abrimos en una obra –libertad de copia, libertad de uso, libertad de modificación (traducción, por ejemplo, para una obra audiovisual) o libertad de uso comercial– multiplica exponencialmente sus posibilidades de circulación en la red.

Decir CC no es suficiente

Las licencias Creative Commons (CC) son a día de hoy la herramienta más conocida y, seguramente, una de las más sencillas para tomar decisiones cada vez que ponemos en circulación nuestro trabajo. A la hora de colgar un vídeo en internet, publicar una foto en un libro o incluir una pintura en una exposición, basta con adjuntar una licencia CC para que quede claro cuál es nuestra voluntad; qué libertades estamos dispuestos a ceder a otros usuarios que acceden a nuestro trabajo. Pero no será suficiente con indicar que esa obra se distribuye con una licencia CC. Creative Commons no es únicamente una licencia, sino un catálogo de licencias entre las cuales podemos elegir en función de los permisos que concedemos a terceros. Por defecto, al elegir una CC estamos permitiendo la copia de nuestra obra, pero optar por una u otra de sus versiones dará más o menos libertad de uso. Es decir, para que la información sea completa es necesario concretar cuál es nuestra licencia entre las muchas opciones posibles. ¿Cómo? Respondiendo a dos simples preguntas a través del formulario disponible en la web de CC se consigue especificar cuál es la licencia seleccionada.

No todo es CC

Aunque las Creative Commons acaparan todo el protagonismo en el campo de las licencias de contenido abierto, no son las únicas disponibles para contenidos culturales. A su favor hay que mencionar la facilidad de uso promoviendo la circulación más libre del conocimiento, el incontestable valor jurídico que han conseguido en todo el mundo y su potencial didáctico, haciendo accesible a mucha gente el complejo tema de los derechos de autor y la propiedad intelectual, plantando cara al todopoderoso *copyright*. Sin embargo, esta indiscutible hegemonía ha ensombrecido otras licencias que también han hecho mucho por la circulación libre del conocimiento. La *Guide To Open Content Licenses* (Liang Lawrence, 2005), por ejemplo, en su edición de 2004 reunía catorce licencias para campos tan diversos como el audio, el diseño o el *software*. Algunas de ellas, hoy prácticamente desaparecidas, más allá de ser propuestas meramente jurídicas, llevaban detrás interesantes proyectos como la licencia de Arte Libre o la licencia Aire Incondicional.

Creative Commons ≠ Copyleft (solo a veces)

A pesar de las aportaciones del mundo del software libre y de los esfuerzos realizados en el creciente pero diverso campo de la cultura libre, en realidad, no existe un consenso sobre lo que significa “libertad” al hablar de contenidos. Tanto que en ocasiones podemos encontrarnos con quien establece una equivalencia entre CC y Copyleft. Sin embargo, plantear CC y Copyleft como sinónimos sólo es apropiado en ciertas ocasiones tal y como los propios responsables de CC indican convenientemente. Siendo estrictos, solo aquellas opciones de licencia CC que permiten obra derivada y un uso comercial podrían considerarse Copyleft. O como aparece indicado al elegir alguna de las versiones más abiertas en la web de CC: “Approved for Free Cultural Works. This is a free culture license”. Es cierto que en torno al Copyleft y la Cultura Libre se está dando ahora mismo un interesante debate donde conviven matices, opiniones, licencias, cuestiones ideológicas, aspectos legales, etc. pero, siendo rigurosos, para que una obra sea considerada Copyleft ha de permitir la copia, la obra derivada y un uso comercial libre.

“La cultura siempre se construye sobre el pasado”

Entendiendo, en primer lugar, que la producción cultural en el ámbito universitario se da mayoritariamente, en el contexto del Estado español al menos, en un entorno fundamentalmente sostenido con dinero público y, en segundo lugar, que estamos hablando en términos de cultura y conocimiento colectivo, y que es lógico entender que la idea de retorno social ha estar muy presente. Por lo tanto, el arte producido en nuestras universidades debe tener vocación por revertir sus resultados en la sociedad y enriquecer el procomún, o “comunidad de bienes y recursos, tangibles e intangibles que nos pertenecen a tod*s, o mejor, que no pertenecen a nadie” (Colaborabora, 2013)

Así, si en general la Cultura Libre y el Copyleft se pueden considerar como una opción más, en la Universidad, con más razón si es pública, la cultura libre y el copyleft serían la opción pues favorecen la existencia de más conocimiento, más accesible, con más calidad, en más lugares.

La cultura siempre se construye sobre el pasado
El pasado siempre quiere controlar el futuro
Nuestro futuro es cada vez menos libre
Para construir sociedades libres debemos limitar el control del pasado.
(Rip a Remix Manifesto. Brett Gaylor, 2009)

REFERENCIAS:

Colaborabora (2013). *Sobre el procomún*. Colaborabora. <http://www.colaborabora.org/colaborabora/sobre-el-procomun>

Gaylor, B. (2009). *Rip: A Remix Manifesto*. Canadá.

Lessig, L. (2005). *Por una cultura libre : cómo los grandes grupos de comunicación utilizan la tecnología y la ley para clausurar la cultura y controlar la creatividad*. 1a. ed. Madrid: Traficantes de Sueños.

Liang, L. (2005). *Guide to open content licenses v1.2*. Rotterdam: Piet Zwart Institute, Institute for Postgraduate Studies and Research, Willem de Kooning Academy.

Stallman, R. M. (2004). *Software libre para una sociedad libre*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Valéry, P. y Arántegui, J. L. (1999). *Piezas sobre arte*. Madrid: Visor.

VV.AA. (2006). *Copyleft: manual de uso*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Proyectos e iniciativas:

- FCForum. Encuentro internacional que reúne a organizaciones y expertos en el ámbito de la cultura, los derechos digitales y el acceso al conocimiento libre. fcforum.net
- YOUCOOP. Es el laboratorio de I+D de Platoniq. www.youcoop.org
- Libre Graphic Meeting. Conferencia anual sobre software libre y de código abierto y otros recursos utilizado con gráficos
- Dossier sobre Arte y Copyleft. compartiendocapital.org.ar/blog/2010/02/16/lila/

Recuperando el norte: Un GPS colaborativo y multiposicional

Cristian Añó

¿Se evalúa al final o al principio de un proyecto?

¿Cómo decidir qué evaluar, cuándo evaluar y quién evalúa?

¿La evaluación forma parte intrínseca de un proyecto o es un proceso en paralelo?

¿Mejoran los proyectos si se introducen mecanismos de evaluación?

Los procesos de trabajo en arte son, en cierta forma, itinerarios que nos llevan desde un punto de partida hacia un horizonte imaginado, real o que estamos construyendo a medida que nos aproximamos a él. Una suerte de investigación procesual que, a la vez, descubre y construye los hitos, migas significantes que permiten al proyecto ir adelante, pero también atrás, rectificar, reinventarse, y precisamente por eso, avanzar, crecer y aprender. Y si hace falta, resituar el proyecto en el marco de nuevas coordenadas.

Si el proyecto es un proceso de trabajo individual, la actualización de la posición en el desarrollo del itinerario se puede hacer con la facilidad de quien consulta un GPS, conectando la expectativa inicial con las coordenadas del lugar de paso actual.

En los proyectos colectivos en los que participan diversos agentes, instituciones o entidades que se articulan a través del trabajo en red y las prácticas colaborativas “activar un GPS” es seguramente más necesario, pero también mucho más difícil por cuanto implica la multiplicación de posicionamientos a monitorizar.

La potencial riqueza de los procesos colectivos es inherente a una complejidad que hay que gestionar, conducir o articular conscientemente. Lo contrario sería como aceptar que el ser humano se entiende con otros sin esfuerzos, generando espontáneamente un espacio común. Cualquiera que haya tenido padres y madres, amigos y amigas, parejas o colegas en los estudios o en el trabajo ha sentido en algún momento que ese ámbito de lo emocional donde se agolpan los deseos, las expectativas, las dudas y los miedos puede ser ingobernable. Que la gestión, aun suponiendo un esfuerzo, es también un canal de aprendizajes para implicarse y dialogar, para negociar sobre lo común y reconocer lo que nos va unir y gestionar lo que nos separa del otro.

La diversidad de agentes, instituciones y entidades implicados en un proyecto, y la concordia y el entusiasmo desde los que se suele impulsar la ingeniería colaborativa en el inicio de un proceso de trabajo colectivo enmascara la heterogeneidad consubstancial a los diversos participantes. Dar un “falso positivo” en sinergia puede provocar desencuentros innegociables.

Toda profesión, todo saber, toda subjetividad se nutre y define en relación a un ecosistema de referentes, metodologías y formas de hacer, glosarios, principios y decálogos puestos en juego de manera más o menos consciente. La especificidad de cada uno de los participantes está asociada a su cultura profesional y social desde la que participa en un proyecto colaborativo en tanto que sujeto y representante de una institución o colectividad. Pertenecer al ámbito de la creación, ser un técnico de cultura de un ayuntamiento, maestra de una escuela o miembro de una asociación de barrio pone en juego concepciones y expectativas muy distintas. La visión sobre los objetivos de un mismo proyecto, los ritmos de trabajo asumibles, los esfuerzos que pueden invertirse o el conocimiento de las fases de trabajo y los impactos que se pueden esperar difieren según los implicados. Mientras que, por ejemplo, el maestro se pregunta sobre los resultados en los aprendizajes del alumno, sería comprensible que no reflexionase tanto sobre cómo van a ser representados los mismos en los distintos soportes de difusión, ni tal vez preguntarse si la implicación de los alumnos está instrumentalizada. A la vez es probable que los creadores

tengan más facilidad para centrar su esfuerzo en que los resultados finales del proyecto puedan inscribirse en el marco de la institución artística, asegurándose de que los formatos y productos de comunicación y difusión del proyecto reproduzcan sus códigos y les permitan generar el capital simbólico deseado.

En el fondo, un proyecto colaborativo se parece a una conversación de múltiples voces donde todos se sienten incluidos en la misma fiesta, en la que cada uno habla de cosas distintas pero solo al llegar al final del trayecto descubren con sorpresa sus diferencias y las consecuencias de lo acontecido, para bien y para mal.

¿Es un riesgo que hay que asumir sin más cuando se participa de este tipo de proyectos? ¿Hay que entender que la posibilidad de insatisfacción o el sentimiento de haber sido utilizados por parte de algunos de los participantes es un daño colateral inevitable y no el fracaso en la planificación y gestión del proceso de trabajo?, en todo caso, ¿en qué medida afectaría la capacidad del proyecto para producir capital simbólico para artistas y creadores en relación a los circuitos de legitimización artística? Seguramente no se vería afectado, como tampoco impediría a instituciones y administraciones rentabilizar su colaboración en términos de legitimidad social y visibilidad.

La realidad es que un proceso de trabajo colaborativo y las acciones de difusión del mismo pueden operar como realidades paralelas, es decir, sin que los modos de hacer y los modos de mostrar tengan que guardar una relación de reciprocidad entre ellos. Es posible que un proceso de trabajo impecable y transformador no sea conocido mas allá de los círculos de los propios implicados como que sea un proyecto reconocido, con mucha visibilidad, pero no haya consolidado un proceso colaborativo que haya beneficiado a todos los participantes.

El espacio de trabajo en común necesita de una sintonización articulada conscientemente, que tenga en cuenta cómo el proceso produce en las personas que participan y construyen un proyecto que está en movimiento y donde existen desplazamientos relacionales y emocionales. A lo largo del mismo se reescriben las coordenadas individuales y colectivas respecto al proyecto inicial. En cierta manera el espacio en común, sus límites y sus relaciones de poder internas se reposicionan sin cesar en un movimiento espontáneo que sucede tanto en el plano de invisibilidad como en la emergencia manifiesta de entusiasmo o resistencia pasiva.

Retomando la imagen inicial del GPS, este artículo plantea la conveniencia de disponer de herramientas para monitorizar de manera continua el desarrollo de un proceso de trabajo colaborativo y facilitar que el espacio de trabajo común siga siendo común, basado en unas relaciones de poder formuladas de forma transparente y asumidas con conocimiento de causa, que permitan a las estructuras y las personas implicadas autogestionar y responsabilizarse de su participación, disfrutando del potencial transformador del proceso de trabajo.

GPS de código abierto: Evaluación y valoración participada

Incorporar en un proyecto estrategias de evaluación continua pone a disposición de los implicados un GPS multiposicional que permite revisar conjuntamente las coordenadas

del proceso colectivo y hacer las rectificaciones necesarias para mantener la viabilidad de un horizonte común. No es costumbre en el ámbito del arte pensar en términos de evaluación. No solo es lo opuesto a nociones tan vibrantes como “creación”, “creatividad”, “artisticidad”, “subjetividad”, “originalidad”, “imaginativo”, “espíritu crítico”, etc. Además activa resonancias fiscalizadoras que nos conectan con términos como calificación, notas, exámenes, aprobados, suspensos. Pero, como veremos más adelante, podemos hacer que la evaluación del proyecto, si es participada, nos permita la construcción de un GPS de código abierto que use cartografías levantadas colectivamente.

Como todo lector conoce de primera mano, formas de evaluar hay muchas. La evaluación participada, desarrollada y aplicada en otros ámbitos, sobre todo en relación a los procesos participativos es, por su planteamiento y metodología de trabajo, un punto de partida adaptable a las necesidades de los proyectos culturales colaborativos.

Las coordenadas que propondremos aquí están pensadas para proyectos artísticos o culturales desarrollados a partir de procesos colaborativos en contexto, es decir, articulados en diálogo con la riqueza social, simbólica y patrimonial de un territorio dado, de un ecosistema al que el proyecto se conecta aplicando criterios de sostenibilidad y retorno social.

Cada proceso de trabajo y red de personas, entidades e instituciones movilizadas en un proyecto generan una situación específica. El proyecto, su desarrollo y las relaciones que se establecen son complejas, y las metodologías y herramientas hay que reinterpretarlas a la luz de la circunstancias reales, y en diálogo con esta complejidad específica. Desde esta perspectiva, la evaluación se entiende como una herramienta integrada al proyecto y adaptada a las posibilidades del mismo y no como una práctica dogmática que hay que aplicar a rajatabla. Las coordenadas sugeridas en este artículo tienen que entenderse como elementos constructivos de futuras propuestas específicas resueltas como prototipos sometidos al ensayo y error.

Aplicar un proceso de evaluación participada en todo su potencial y despliegue puede significar para los proyectos y sus participantes un elemento de estrés. Adaptando el desarrollo de la evaluación a cada proyecto se asegura la incorporación sistematizada de espacios de valoración igualmente válidos y eficientes que funcionen como un GPS de uso colectivo.

La calibración de este GPS y la elección de las cartografías o mapas de navegación y la propuesta de itinerarios se dan en el inicio del proyecto, en la fase de planificación de la evaluación o en el proceso de valoración.

Planificar la evaluación con la participación de todo el grupo motor del proyecto es con diferencia la fase más significativa y determinante de todo el proceso. Es la negociación de un contrato, de una hoja de ruta en la que todas las partes se ponen de acuerdo en fijar qué criterios se usan para determinar los objetivos y expectativas que tienen cabida en el proyecto y cómo se determina si se han cumplido o no. También se negocia qué se quiere evaluar, en qué fases del proceso, quién participa y con qué información, y cómo

se recoge esta información. Pero sobre todo es la construcción de un espacio de trabajo basado tanto en lo común como en el reconocimiento de la diferencia. Una heterogeneidad visibilizada e incorporada así al trabajo, un elemento de tensión puesto sobre la mesa y con el que operar a lo largo del proyecto.

El origen de los proyectos responde a una lógica orgánica y heterogénea difícil de estandarizar. A veces avanza como un tanteo, como una investigación sobre el terreno, como una idea inspirada en busca de un marco catalizador. Puede ser que los acompañantes de viaje no sigan el ritmo o no le vean el por qué de sumarse al cien por cien, para ellos no es el momento. El marco de confianza o la implicación resuelta de los participantes puede darse a mitad del proyecto, así que plantear en los inicios del proceso la cuestión de la evaluación puede entorpecer el proceso. Pero a la vez también ayuda a construir más rápidamente un espacio común disipando posiciones preventivas. Desarrollar una evaluación participada permite convertir la fase de planificación en una metodología para abrir de manera real y efectiva el proyecto a la corresponsabilidad con los otros participantes.

La planificación significa acordar los objetivos y los impactos del proyecto y cómo se podrá valorar. Es un proceso de debate que impulsa una relación más intensa entre socios y participantes.

Compartir poder convierte la toma de decisiones en una práctica negociadora que implica a los participantes. Es un mecanismo para impulsar una arquitectura relacional basada en la horizontalidad y en la diversidad de roles, donde las relaciones de poder se hagan visibles y tiendan a ser horizontales, asegurando la representatividad de la diferencia. Un equilibrio negociado entre participantes que contemple el grado de implicación, el peso social e institucional, y donde la profesionalización no genere dinámicas de exclusión y concentración del poder de decisión.

Prototipar el GPS

Un proceso de evaluación, valoración o seguimiento de un proyecto se define a partir de la articulación específica de un conjunto de parámetros que en la práctica permiten hacer un proceso a la carta, un prototipo generado colectivamente.

Paso 1: Identificar los “lugares de paso” del proyecto que queremos mapear. Es decir, momentos o ámbitos del proceso respecto a los cuales queremos fijar coordenadas de comprobación de criterios y expectativas de realización, y en los cuales recogeremos la información necesaria para poder evaluar su evolución. Unas líneas más abajo proponemos un inventario de capas o fases de desarrollo que pueden definir un proyecto colaborativo, y así ayudar a fijar aspectos y momentos en los cuales evaluar el proceso de trabajo y sus resultados.

Paso 2: Definir quién participará en el proceso evaluador. No es necesario que sean siempre las mismas personas. La implicación puede estar en la participación de la negociación inicial de los objetivos del proyecto y los criterios de su evaluación, como sería el caso de los miembros del grupo motor o, también, como en una aportación

valorativa en relación a algún aspecto concreto o puntual del proyecto, como por ejemplo el funcionamiento de las dinámicas de un taller colectivo.

Paso 3: La posibilidad de crear un espacio de debate y formulación de los criterios de evaluación entre los implicados en el proyecto y, por ende, la puesta en común de los objetivos particulares (y, si procede, la reformulación de los objetivos del mismo), es lo que permite a este tipo de evaluación convertirse en una herramienta útil para los proyectos colaborativos. En el último tramo del artículo proponemos algunas reflexiones susceptibles de servir de punto de partida para el debate y la discusión en torno a los posibles criterios valorativos en el seno del grupo de personas, entidades e instituciones implicadas en un proceso colaborativo.

Paso 4: Definir la metodología adecuada para recoger la información, decidir quién y cómo se hará la valoración, el retorno y, por último,

Paso 5: Decidir cómo se compartirán los resultados. En el marco de un proyecto colaborativo lo más adecuado y coherente con el propio carácter del proceso es la creación de espacios de debate colectivo como talleres en los cuales los participantes puedan construir una evaluación que represente la diversidad de valoraciones y voces en la que se decida la estrategia para compartir los resultados de la misma.

En la publicación *Art en Context Sanitari*¹ proponíamos algunos vectores, capas o fases de trabajo para clarificar el desarrollo de un proyecto. Una propuesta funcional para etiquetar de manera flexible los complejos y heterogéneos procesos de trabajos colaborativos. A pesar de que todo relato o herramienta de sistematización tiende a homogeneizar la diversidad propia de un proyecto real, en este caso, el objetivo era reconocer los distintos lugares de paso de un proceso de trabajo colaborativo. Al visibilizarlos se facilita la reflexión y acción crítica en torno a los mismos por parte de todos los implicados, a la vez que facilita reconocer el proyecto como un práctica colaborativa problematizadora, donde las relaciones de poder a veces se articulan horizontalmente y otras se definen jerárquicamente, creando una tensión entre lo que se plantea como enunciado y su desarrollo real.

Zonas de paso en un proceso artístico colaborativo:

- Construcción del grupo motor que impulsa el proyecto. Puesta en marcha de la estructura colaborativa/estrategias de búsqueda de recursos y financiación.
- Investigación del contexto, exploración de redes, prospección de colaboradores, reconocimiento de intereses y capitales simbólicos asociados al tejido.
- Ideación del proyecto, construcción de un espacio común para generar y/o debatir la propuesta, sus objetivos e implicaciones. Diseño y planificación del proyecto.

¹ Publicación fruto de un trabajo de investigación desarrollado conjuntamente por Rachel Fendler, Javier Rodrigo y Sinapsis (Cristian Año y Lidia Dalmau) y de la cual este artículo utiliza parte de sus contenidos. *Art en contextos sanitaris. Itineraris i eines per desenvolupar projectes col·laboratius*. 2009. Disponible en <http://www.trans-artlaboratori.org/descarregues/Artencontextossanitaris.pdf>. Parte de este trabajo se incluye en esta publicación.

- Realización, producción, desarrollo del proyecto, dinámicas de trabajo en común, procesos de concreción de los imaginarios y procesos producidos.
- Producción de resultados finales y materializaciones de los retornos. A los participantes, al contexto, al sector cultural. Estrategia de: comunicación, difusión, replicación, diseminación y puestas en común.
- Estrategias, acciones y dispositivos de comunicación interna y externa.
- Espacios para planificar la evaluación participada o valoración. Definición de criterios. Recogida de información. Valoración continua. Presentación de resultados y propuestas de mejora. Estrategias para distribuir los aprendizajes y conclusiones.

Programado el GPS con el itinerario y sus zonas de paso, y definidos los compañeros de viaje, hay que armar la valoración o evaluación participada. Trazar las coordenadas para hacer el seguimiento continuo requiere, tal como apuntábamos con anterioridad, poner en común los objetivos de cada socio y definir el conjunto de criterios que definirán el marco de valoración. Estos pueden ser muy distintos para cada socio y, precisamente en función de esta misma disparidad, el diseño del proyecto puede verse recontextualizado, adaptándose de esta manera a las expectativas y los intereses de todos los involucrados.

Es una idea central de este artículo que la potencia de una evaluación participada está en su capacidad de plantear criterios particulares en común, un enfoque hecho a medida para cada situación que la convierte en una herramienta de mediación y aprendizaje colectivo. Proponemos seis ejes de reflexión, un conjunto de cuestiones en torno a las potencialidades y problemáticas de las prácticas culturales colaborativas y ante las cuales abrir un debate previo para negociar con conocimiento de causa qué criterios e indicadores servirán al conjunto de los participantes para calibrar el “GPS”.

Relaciones equilibradas entre socios impulsores

Las relaciones de poder entre las entidades, colectivos o instituciones que conforman el grupo motor pueden ejercer en el proyecto un efecto positivo o negativo.

Podemos considerar la existencia de ese posible efecto a partir de diversos indicadores sobre los que los socios se tendrían que poner de acuerdo. Como indicadores positivos podríamos evaluar si se ha conseguido una mediación más eficaz con el contexto gracias al trabajo en común y si, en este caso, esto significaría acceso directo y rápido a las personas indicadas y con predisposición a colaborar, o bien, un intercambio y multiplicación de recursos entre socios, la posibilidad gracias a las sinergias colectivas de un mayor impacto y difusión del proyecto o la capacidad positiva del proyecto de impactar en las instituciones y entidades participantes y generar movimientos de transformación interna.

Si nos centramos en aspectos negativos podríamos fijarnos en la existencia de desigualdades en el reconocimiento e impacto del proyecto en cada socio, en la cantidad y grado de resistencias persistentes en las distintas fases del proceso o en los desacuerdos por los aportes realizados por parte de cada uno.

Colaboración eficaz

Entendemos por colaboración eficaz cuando esta es flexible y adaptada a las circunstancias del contexto de intervención teniendo en cuenta las diferencias entre las instituciones, las personas, las agrupaciones, los comités, etc., para articular de manera adecuada, concreta y específica los tiempos, espacios y grados de la misma.

Algunos potenciales que podemos reconocer o articular como criterios para definir baremos de calidad y equidad se basarían en si se ha incorporado al diseño de la participación las expectativas de beneficios, intereses, capacidades y contextos de todos los participantes. Valorar la capacidad del proyecto de ampliar y consolidar la colaboración abriendo el espectro de participantes a nuevos colectivos y plantear los mecanismos participativos de tal manera que se favorezca la continuidad de las colaboraciones en el futuro. En definitiva, una colaboración eficaz podría generar para el proyecto mayor grado de imbricación e impacto en el contexto y una mejora de la difusión y viabilidad futura. Puede provocar también que el proyecto afecte y ponga en contacto a una mayor diversidad de personas y se desarrolle más trabajo en red, lo que permite que alcance una mayor consolidación y penetración en el contexto, de manera que aumente y diversifique, así, el impacto.

Este hecho conlleva un mayor arraigo del proyecto en el contexto y un aprendizaje institucional, elementos que aumentan las posibilidades de la continuidad de la experiencia más allá de sus impulsores iniciales.

Cuando el trabajo colaborativo no se consolida se tiende a pensar en la participación en abstracto, como una práctica sin limitaciones, exenta de dificultades o conflictos. Muchas veces la participación es vista desde una cierta concepción abstracta, como un proceso limpio y sin dificultades, sin considerar los conflictos y negociaciones que implica, sin reconocer las problemáticas asociadas, o bien se piensa la participación como resultado final y no como medio de trabajo. Entonces suele entenderse la participación desde una perspectiva cuantitativa y no cualitativa, obviando que es necesario considerar la colaboración teniendo en cuenta no solo el número de personas activadas o influenciadas, sino los grados y formas de los procesos colaborativos y cómo favorece o impide futuras continuidades. También hay que valorar si el número de personas que colaboran en los procesos está en relación a la capacidad y recursos del equipo que gestiona el proyecto. La participación de muchos agentes conlleva más tiempo y negociaciones, y puede suceder que no se pueda llegar a la acción.

Hacer más compleja la participación implica una mayor planificación estratégica e institucional y tal vez un grado de intensidad y de negociación menor por el elevado número de participantes. Se pierde la intensidad en la colaboración y el intercambio de conocimientos. Cuantos más participantes hay, más difícil y costoso es asegurar estos niveles de implicación.

Viabilidad y sostenibilidad a corto, medio y largo plazo

Aunque los orígenes de los proyectos puedan diferir entre sí, comparten muy a menudo un estado afectivo que mezcla a partes iguales la incertidumbre con el entusiasmo emprendedor. Una energía generadora de impulso e inercia suficiente para confiar en el

proyecto. Un entusiasmo necesario pero que a la vez impide ajustar a veces esa energía y generosidad inicial a criterios de viabilidad y sostenibilidad. Entendemos la viabilidad aplicada a un proyecto de colaboración como la capacidad de gestionar equilibradamente las aportaciones de las entidades, colectivos y/o instituciones participantes y del propio contexto de intervención, ya sean los recursos humanos u otros capitales (económicos, sociales, simbólicos, institucionales o de mediación) desde un criterio de eficiencia a corto plazo. La sostenibilidad, por otra parte, la entendemos como la capacidad de continuidad y mantenimiento de una práctica o proyecto a medio y largo plazo, más allá de sus primeros objetivos y sus resultados inmediatos, en sus posibilidades e impactos futuros.

De esta manera, es posible prolongar los proyectos en los contextos o ámbitos de trabajo y generar programas estables y líneas de actuación de colectivos, entidades e instituciones más allá de la participación en acciones puntuales. La viabilidad y la sostenibilidad se gestionan en espacios y tiempos distintos. Para compatibilizar estas dos dimensiones del proyecto hay que considerar aspectos como los recursos sociales y humanos del contexto y los diversos capitales que aportan todos los participantes, así como una gestión realista de los mismos, evitando quemar a los participantes a largo plazo. La sostenibilidad supone tender a ir más allá de planificar proyectos de intervención específica y diseñar programas a largo plazo con estrategias que afecten no solo al contexto, sino también a las políticas institucionales. Significa entender también que los proyectos son como propuestas abiertas que interactúan con el contexto y, por lo tanto, que hay que favorecer la incorporación y modificación del proyecto a partir de las aportaciones del contexto de acogida. La sostenibilidad y viabilidad suponen identificar oportunidades de trabajar con redes y otras estructuras que nos abran a su vez la posibilidad de incorporar nuevos recursos al proyecto.

Asimismo, favorece que las instituciones y entidades implicadas refuercen el trabajo en red impulsando una experimentación en las metodologías y formas de trabajar en sus entornos sociales. Un claro indicador del fracaso en la aplicación de criterios de viabilidad y sostenibilidad se aprecia, por ejemplo, cuando se generan sentimientos de frustración a raíz de haber marcado objetivos muy ambiciosos que no se llegan a cumplir o a la inversa, que un éxito desmedido imposibilite una segunda edición por el exceso de expectativas generadas. Otros síntomas que apuntan que no se ha conseguido una formulación adecuada desde la viabilidad y la sostenibilidad la encontramos en los proyectos que pasan por un contexto sin abrir vías futuras de colaboración o, aún peor, quemando de antemano las posibilidades de cualquier otro tipo de trabajo en el mismo contexto, al pensar en la sostenibilidad del proyecto como la consolidación de un fórmula que se puede ir repitiendo a modo de recetas en las que se conjugan unos elementos de gestión y de planificación, sin tener en cuenta nuevas realidades o cambios en el contexto de trabajo.

Producción colaborativa de imaginarios y representatividad

La cuestión de la visibilidad y la narración debería ser integral: incluir toda la complejidad del proyecto y representar la diversidad y especificidad de cada contexto y situación, y no limitarse sólo al compartir el resultado del proceso.

Para poder desarrollar los criterios e indicadores colaborativamente en relación a este eje es necesario asegurar una dinámica que capacite a todos los participantes para analizar cuáles son las situaciones colaborativas e impactos deseables. Para ello, hay que entender los diversos roles de cada agente en cuanto a cuestiones de representación y narración, y conjugar formas alternativas y diversificadas de difusión y comunicación del proyecto, visualizando de forma múltiple las aportaciones de cada uno de los participantes a lo largo de todo el proceso. Una forma adecuada de presentación de un proyecto de colaboración debe mostrar su carácter multifacético, recoger la diversidad de voces que han participado y las diferentes narraciones y textos que han surgido. La representación polifónica es más legítima hacia el proceso colaborativo y muestra el intercambio producido.

Las formas en que se representa el proyecto también deben ser trabajadas colaborativamente y los participantes deben estar implicados en los procesos de producción de las narrativas que luego darán visibilidad al proyecto. En estos espacios de trabajo cada una de las personas colabora de acuerdo con sus conocimientos, en un proceso de capacitación recíproco entre creadores implicados y participantes. Se recomienda tener en cuenta el potencial que supone la integración de diversas formas de comunicar y visualizar el proyecto, mostrando los resultados y las narrativas articuladas de acuerdo con diversos intereses y puntos de vista del contexto, hecho que permite, por un lado, que se reconozca el capital aportado por cada participante y, por el otro, mostrar el contexto en toda su riqueza. También hay que considerar que el trabajo con varias plataformas de difusión y comunicación produce una información más accesible y potencia la pedagogía del proyecto, tanto de cara al contexto de actuación como con otros contextos.

Algunos hechos que indican la necesidad de replantear estrategias y modos de hacer podrían ser, por ejemplo, que los participantes hayan sido excluidos de las decisiones de edición y producción de contenidos con la consiguiente posibilidad de que no se sientan representados por el resultado final o la forma en que se explica el proceso. Otro indicador es la forma de representar la participación del artista, de representar al artista. Los formatos artísticos no colaborativos tienden a enfatizar la figura del artista o artistas como un héroe que capitaliza el protagonismo y el capital creativo del proyecto a la vez que difumina la importancia de las aportaciones del contexto social y de los participantes.

Por último hay que tener en cuenta los formatos narrativos que se usan y si están o queremos que estén en sintonía con todos los participantes. A veces se producen relatos elitistas, con un lenguaje muy codificado y de difícil lectura y comprensión por parte de los participantes y del público en general. Por el hecho de estar relacionados con términos y discursos propios del mundo del arte, el público al que finalmente se dirigen es limitado y específico.

Intersección de culturas. De la diferencia a la colaboración

El trabajo en red y los procesos de colaboración conllevan, como ya hemos comentado, la suma de colectivos, entidades e instituciones diversas. La articulación de esta heterogeneidad en un espacio de colaboración es una oportunidad para el aprendizaje y el

intercambio de saberes entre campos profesionales y culturas ciudadanas. Se ponen en común diferentes metodologías y conocimientos en un proceso de aprendizaje colaborativo a partir de la puesta en diálogo de diferentes áreas de conocimientos y competencias profesionales, sociales y afectivas.

Estas interacciones pueden propiciar una oportunidad para innovar y experimentar con otras formas de trabajo, donde participan profesionales de diversas áreas que entienden el proyecto como un proceso de aprendizaje colaborativo que facilita la capacitación de los participantes para aplicar formas de trabajo más horizontales.

La gestión de la heterogeneidad no debería significar que hay que someterse al proyecto, al contrario, este debería modelarse hasta incorporarlo como un activo visible. Entender las resistencias y las diferencias entre culturas como una oportunidad de trabajo y espacio de colaboración significa que, en vez de eliminarlas o relegarlas a un segundo plano, hay que tratarlas y representarlas con diversos mecanismos y aceptar que son una parte integral del proceso de colaboración. Explicitar los conflictos, las debilidades y las fortalezas de cada proyecto ayuda a repensarlo y enriquecerlo.

Las acciones iniciales del proyecto son el momento óptimo para diagnosticar el potencial colaborativo del mismo. Ya sea en formato de investigación, en el proceso de diseño del proyecto o en la planificación de la evaluación, hay que entender las diferencias entre socios y hacerlas visibles. Si se da la imposibilidad de conseguir espacios de mediación entre los socios sin que fructifiquen acciones y prácticas de colaboración con unos mínimos puntos de acuerdo e intereses comunes puede ser muy difícil continuar el proyecto en ese contexto específico.

El trabajo con la complejidad y la dimensión artística de un proceso de trabajo colaborativo

Es recomendable introducir en la planificación de la evaluación la discusión colectiva en torno a una cuestión que, si fuera omitida, seguiría siendo con bastante probabilidad un tema recurrente. ¿Dónde reconocemos lo específicamente artístico de un proyecto colaborativo y cuál es la relación con su dimensión social y la metodología colaborativa del mismo?

Sin proponer una definición ni querer clausurar el debate, sí proponemos una argumentario abierto, material de soporte para el debate en el seno del grupo motor de un proyecto colaborativo que esté negociando criterios de valoración y poniendo en común saberes. Apuntamos que las prácticas colaborativas concretan su potencial artístico tanto en el trabajo de reflexión sobre el contexto específico donde realizan el proyecto, como en la implicación de este mismo contexto en esta tarea.

Este trabajo se vuelve crítico en primera instancia y en relación a entidades e instituciones participantes por su capacidad de identificar y poner en relación, por una parte, las políticas que regulan la especificidad de cada contexto gracias a unas maneras de hacer particulares y las disciplinas y saberes asociados o imaginarios instituyentes que, aunque

son invisibles, articulan la vida de cada socio del proyecto a través de creencias, discursos y conceptos compartidos por todos. En segunda instancia, estas prácticas tienen un potencial crítico que los proyectos artísticos hacen visible con todos estos imaginarios en forma de unas imágenes y relatos que evidencian la complejidad y la diversidad del contexto. Asimismo, y esta es la clave de la práctica artística colaborativa, abre esta representación de la realidad a la multiplicidad de esas voces, discursos e imaginarios que normalmente no tienen visibilidad. De esta manera se enriquece el contexto y a los participantes con la aportación de nuevas lecturas sobre los mismos imaginarios, la incorporación de otros conocimientos y formas de trabajar. Los proyectos colaborativos tienen el potencial de desplegar de facto una acción directa de crítica institucional al democratizar el control de la producción de imaginarios y expandir el campo de trabajo de la institución arte. Se desplaza al artista de su rol de productor al de articulador de situaciones colectivas productoras de imaginarios. Ya no puede tener el control en la producción de imaginarios apareciendo como el único agente experto y capaz de utilizar los medios correspondientes. La producción debe plantearse desde el trabajo con otras instituciones y producciones alternativas en formas más participativas e inclusivas para trabajar colectivamente los diversos imaginarios.

Algunos indicadores específicos que podrían sugerirse tienen que ver con la captura de información en relación a estas potencialidades descritas. Podemos, por ejemplo, evaluar si el proyecto ha tenido la capacidad de generar imaginarios alternativos, reflexivos o críticos en torno al contexto y/o los socios y participantes, o al contrario, si tan solo ha reforzado los imaginarios con los que el contexto se siente cómodo e identificado. Y de la misma manera podemos intentar certificar si el proyecto ha producido transformaciones tangibles.

REFERENCIAS:

Collados, A. y Rodrigo, J. (2012). *Transductores. Pedagogías en red y prácticas instituyentes*. Granada: Centro José Guerrero.

Jorba, L.; Martí, J. y Parés, M. (2007). La qualitat en la participació. Orientacions per a l'avaluació participada. Finestra Oberta. Fundació Jaume Bofill. Disponible en: www.fbofill.cat

Rodrigo, J. y Collados, A. (2014). Pedagogías colectivas y prácticas instituyentes: El caso deTRANS LAB Amara como ejemplo de las tensiones sobre política, mediación y cultura. En: Baleiro y grupo de investigación Arte y Estética Contemporánea, de la Universidad de Santiago de Compostela (eds). *Canales alternativos de creación. Una aproximación histórica*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

Sabadell Artiga, L. (2012). Guia pràctica per co-crear al' escola.Co-creable i AFA Escola Castellum. <http://www.sabadellartiga.com/2012/01/guia-de-co-creacio-per-a-escoles-ja-la-pots-descarregar/>

Sinapsis, Rodrigo, J. y Fendler, R. (2009). *Art en Context Sanitari.Itineraris i eines per desenvolupar projectes col.laboratius*. Barcelona: Transart Laboratori. <http://goo.gl/VxWNk>

Sitesize (2007). *Sit Manresa: servei d'interpretació territorial*. Barcelona: Sitesize.

VV.AA. (2013). *QUAM 2012. Mecanismos de porosidad Intersecciones entre arte, educación y territorio*. Vic: ACvic.

VV.AA. (2009). *Accions reversibles. Art-Educació-Territori*. Vic: ACVic.

VV.AA. (2004). *Processos oberts*. Ajuntament de Terrassa.

VV.AA. (2007). *Art, experiències i territoris en procés*. Barcelona: Idensitat.

Proyectos e iniciativas:

Art i escola
www.artiescola.cat

Polièdrica
[www. Poliedrica. cat](http://www.Poliedrica.cat)
Fes camp!
www.fescamp.cat

Aprendre de l'escola
<http://www.poliedrica.cat/fitxa/aprendre-de-lescola-manresa-segle-xx/935?lang=es#.U99bP0hIG7E>

WikiToki, un nuevo laboratorio de co-creación en torno a la innovación social
<http://wikitoki.org/>

Programa de l'ANTIC TEATRE Projecte Artístic Comunitari <http://www.tea-tron.com/anticteatre/blog/category/projecte-comunitari/>

ANEXO

Caja de herramientas para proyectos colaborativos

Rachel Fendler, Javier Rodrigo y Sinapsis (Cristian
Añó y Lidia Dalmau)

Art en contextos sanitaris. Itineraris i eines per desenvolupar projectes col·laboratius. 2009

Dossier disponible en <http://www.trans-artlaboratori.org/descarregues/Artcontextossanitaris.pdf>.

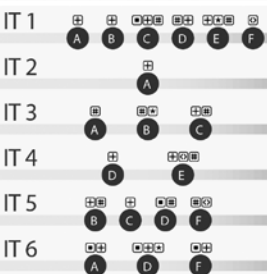
PROYECTO: PROCESO DE TRABAJO Y RESULTADOS FINALES

FASE 1. /01

Encontrar y consolidar una red de colaboración

Momento inicial en el que un agente o una institución desea desarrollar un proyecto y hace la investigación necesaria para, primero localizar un partner y después construir un acuerdo de colaboración para desarrollar conjuntamente un proyecto artístico en un contexto determinado.

El objetivo de esta primera fase es plantear el eje conceptual del proyecto, elaborar un convenio / contrato (con presupuesto reparto de tareas) que permita desarrollar el proceso de investigación y creación de la propuesta con garantías para todos los participantes: artista, agentes del contexto y otras entidades en su caso.



IT 1: Relación estructurada entre agentes

IT 1 A - Buscar un socio legítimo con el que colaborar y elegir el artista adecuado para el proyecto, hacer el seguimiento y la mediación.

IT 1 B - Elegir un socio con suficiente entidad en el contexto con el apoyo de una institución, participe implicándose en la planificación y el desarrollo.

IT 1 C - Poner por escrito los intereses, las expectativas, los objetivos generales, los compromisos de trabajo y los recursos que destinarán al proyecto cada uno de los participantes.

IT 1 D - Asegurarse de que los interlocutores participantes tienen capacidad de tomar decisiones en nombre de las instituciones que representan y que conocen bien el contexto de trabajo como para proponer estrategias de mediación eficientes.

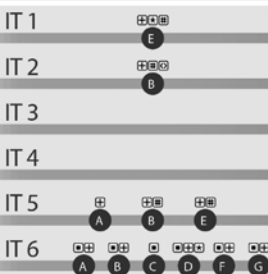
IT 1 E - Programar sesiones de trabajo conjuntas para planificar y hacer una evaluación continua del proceso de trabajo.

IT 1 F - El artista ha de visibilizar y comunicar que tipo de práctica realizará y hacerlo de manera comprensible a fin de asegurar que los otros participantes puedan entender el proyecto.

FASE 1. /02

Investigación > Conocer el contexto

En este segundo momento se desarrolla la investigación que tiene por objetivo conocer la realidad del contexto y sus agentes, saber como se posicionan en relación a los ejes conceptuales del proyecto y finalmente identificar los recursos y las colaboraciones que se podrían movilizar alrededor del proyecto. Identificar las motivaciones de los agentes, su disposición a involucrarse y desarrollar un primer ejercicio de mediación para dar a conocer el proceso artístico que se quiere desarrollar. El objetivo es reunir toda la información necesaria para poder plantear de una manera realista una propuesta.



IT 2: Participación eficaz

IT 2 A - Gestionar el proyecto desde el principio asegurando que los espacios y tiempos de participación se definen colaborativamente con el contexto y sus agentes.

IT 2 B - Pensar en la eficacia de la participación, teniendo en cuenta qué puede aportar cada cual y cuáles son los mecanismos que se han de activar en cada caso para propiciarla: espacios de comunicación, dinámicas de grupo, definición colectiva de roles y tareas.

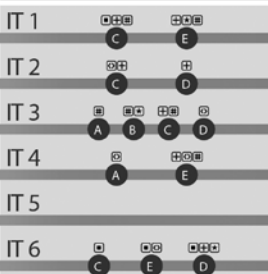
IT 2 C - Hacer visible qué papel tiene cada agente dentro del proyecto. Se trata de trabajar con mapas de participación y diagramas de las jerarquías que evidencien los diferentes niveles de participación.

IT 2 D - En la gestión y realización del proyecto, consideramos participantes tanto artistas como gestores, comisarios, mediadores del contexto, personal de entidades que colaboran en el proyecto u otros agentes, no sólo el autor del trabajo y los participantes en talleres. Todos son agentes activos en la participación.

FASE 1. /03

Creación > Proponer un proyecto

En este momento el artista o artistas elabora todas las entradas para proponer un proyecto que presente con claridad el proceso de trabajo, un cronograma, un presupuesto y apunta cuales serán los resultados finales. El proyecto que se proponga es recomendable debatirlo y negociarlo entre todos los integrantes del proceso para conseguir aprobar una propuesta que represente los intereses de todos los agentes y entidades involucradas.



IT 3: Viabilidad y sostenibilidad

IT 3 A - Hacer presupuestos realistas, que identifiquen adecuadamente y por adelantado los capitales y recursos aportados por todas las partes involucradas.

IT 3 B - Realizar planificaciones que calibren los tiempos necesarios para la mediación y la relación con el contexto, la investigación previa necesaria, la producción y la presentación y la evaluación de resultados e impactos.

IT 3 C - Legitimar el capital social de los agentes o mediadores clave del contexto que estén implicados en el proyecto, para asegurar que pueden hacer la mediación en buenas condiciones y que el proyecto será viable y sostenible.

IT 3 D - Articular un buen sistema de comunicación interna y pedagógica entre las personas relacionadas y difundir el trabajo realizado en diferentes lugares y a través de diversos medios, discursos y materiales.

IT 3 E - Introducir evaluaciones participativas con todas las personas involucradas como mecanismos integrados en el proceso de trabajo: diarios, blocs, talleres de debate, DAFO y grupos de discusión con grupos de expertos... Estas evaluaciones deberían insertarse a lo largo del proceso de trabajo e incluir diversas esferas del proyecto (ver las herramientas de evaluación de proyectos en esta Caja de Herramientas).

TIPOS DE ACCIÓN

Área de contenidos: Gestión, intercambio, diseminación y producción de nuevos conocimientos e imaginarios

Área de comunicación: Contempla las acciones y estrategias necesarias para asegurar la comunicación entre las instituciones, los participantes y el contexto así como las estrategias de visibilización del proceso, producción de resultados finales, difusión y promoción

Área de participación: Construcción y gestión de la calidad de los espacios de colaboración entre entidades y sus agentes, artistas, usuarios, vecinos y otras entidades del contexto

Área de gestión: Planificación y gestión de tareas, tiempos, recursos humanos, económicos y financieros

Área de evaluación: Acciones de evaluación a lo largo del proceso de trabajo y cuando este ha finalizado

FASE 2. /04

Producción >
Desarrollo del proceso

Se desarrolla el proceso de trabajo a partir de los diferentes formatos que se han de plantear en la propuesta del proyecto. Todo el proceso de conocimiento del contexto ha de servir para identificar quienes son las personas y entidades que pueden colaborar en los diferentes talleres participativos que articulan el proceso o bien mediante otras fórmulas. En esta parte del proyecto tiene mucha importancia las estrategias de comunicación con el contexto y la visibilización de la participación y el proceso de trabajo.

FASE 2. /05

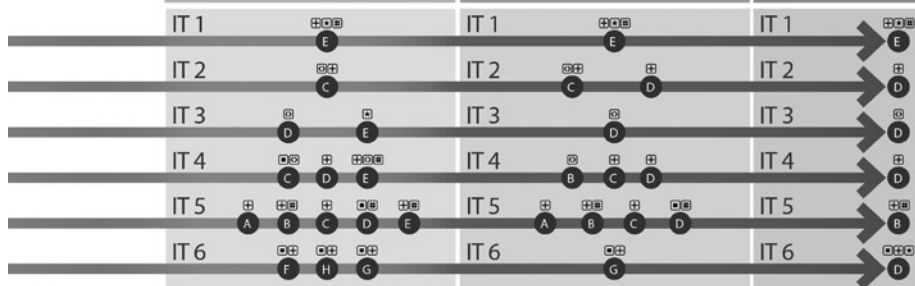
Difusión >
Resultados finales

El objetivo es dar forma final al proceso de trabajo para hacer visible el resultado y poder articular una forma de retorno al conjunto de los participantes y al contexto. Es también el momento de articular las diferentes formas de comunicar y difundir el proceso y sus resultados tanto en las diferentes entidades participantes, en su contexto, así como en el contexto artístico.

FASE 2. /06

Evaluación >
Continuidad

Cerrar el proceso entre todos los participantes para poner en común las diferentes perspectivas sobre el proyecto. La evaluación permite analizar aquello que se ha de cambiar y apuntar como se podría mejorar el proyecto para darle continuidad y superar la lógica de la acción puntual para trabajar de manera permanente la relación entre arte y otras culturas contextuales.

IT 4:
Representación del proceso y final

IT 4 A - No delimitar anticipadamente los formatos de trabajo y tener en cuenta sus potencialidades, el contexto y los medios disponibles.
IT 4 B - Utilizar formatos diversos de narración y representación más allá del catálogo o el texto de artista/comisario.
IT 4 C - Crear espacios de trabajo que fomenten el debate y la discusión con las personas implicadas en el proyecto para hacer que participen en el proceso de edición de los materiales, tanto sobre el proceso como sobre los resultados finales.
IT 4 D - No caer en relatos entusiastas sobre la colaboración o la participación e intentar señalar los puntos fuertes y débiles sobre este asunto en el proyecto.
IT 4 E - Evidenciar las dificultades y las resistencias que aparecen en el proceso con el objetivo de mediar y buscar soluciones estratégicas.

IT 5:
Culturas del trabajo artístico

IT 5 A - Crear comités interdisciplinarios para gestionar y coordinar el proyecto. Por ejemplo, trabajar con comités de expertos locales y expertos de otras disciplinas: científicos, artistas, agentes del contexto, usuarios, mediadores sociales, o trabajar con proyectos de investigación entre diversos profesionales.
IT 5 B - Trabajar con los nodos y las redes sociales de cada institución: colegios, sindicatos, mediadores, agentes activos, entidades, etc.
IT 5 C - Construir equipos de trabajo con el contexto con expertos locales del territorio que pueden hacer de intermediarios y trabajar con los artistas y colaboradores.
IT 5 D - Promover el intercambio de conocimientos y talleres entre los agentes participantes en el proyecto.
IT 5 E - Fomentar espacios de formación y proyectos específicos (cursos, debates, presentaciones, talleres, etc.) para construir o identificar los espacios de mediación entre profesionales.
IT 5 F - Trabajar siempre con la coordinación o dirección y no personalizar el proyecto en delegados o representantes. Entonces es posible asegurar la circulación de la información y la existencia de una pluralidad de formas que ayudan a hacer comprensible el proyecto desde diversas dimensiones: la gestión, la administración, la dirección, los servicios sociales, la producción artística y otros campos sociales y profesionales.

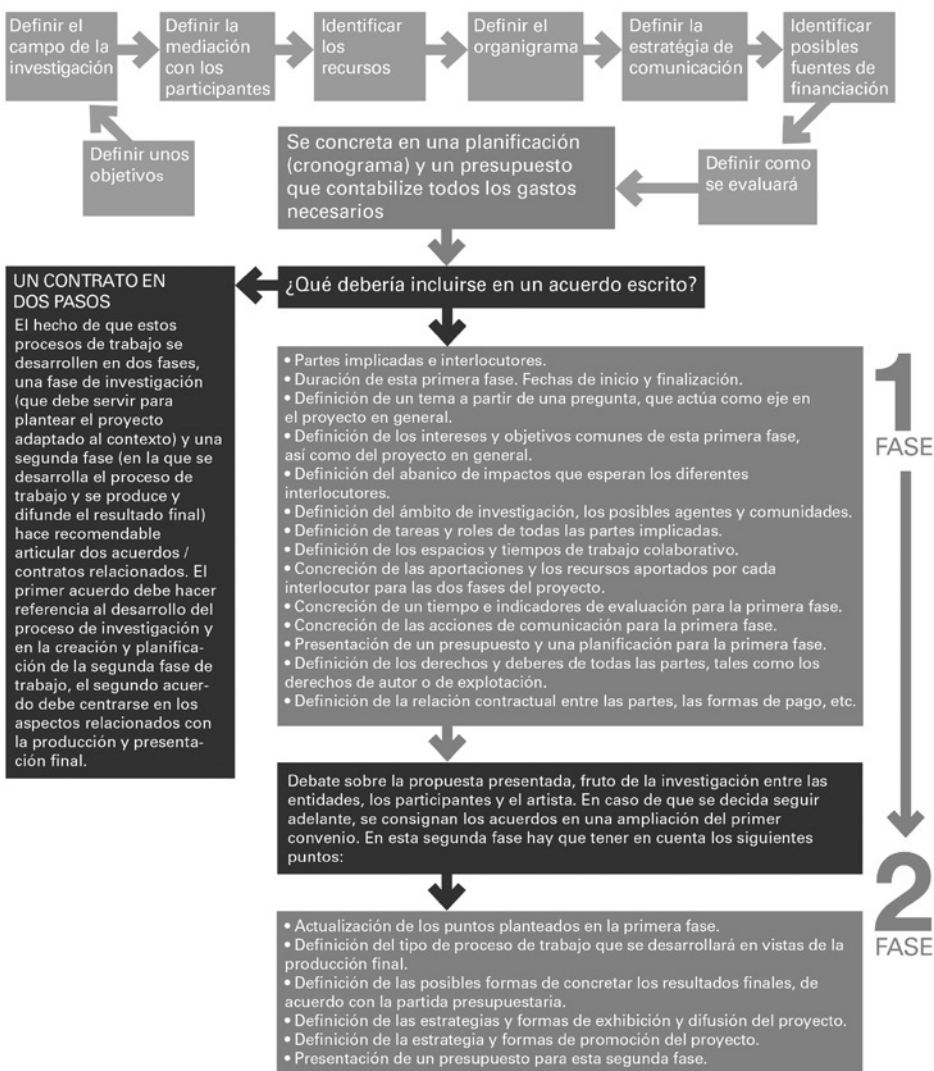
IT 6:
Reflexión sobre la complejidad contextual

IT 6 A - Plantear el proyecto como una pregunta o serie de preguntas que se han de responder conjuntamente con el contexto (agentes, comunidades del territorio...) por medio del proyecto.
IT 6 B - Articular estas preguntas en relación con otros agentes del contexto y con otras posibles preguntas/problemas que surgen de la cotidianeidad.
IT 6 C - Plantear el proyecto como una investigación y trabajo de campo para responder las cuestiones que se han planteado, definirlo como un dispositivo de generación de conocimiento y de proceso de trabajo.
IT 6 D - Plantear el conocimiento que aporta el proyecto teniendo en cuenta los diferentes resultados a partir de las posibles prácticas alternativas que este puede abrir dentro del contexto.
IT 6 E - El proyecto ha de incluir estrategias tanto de comunicación como de difusión y metodologías de trabajo que pongan en circulación los diferentes puntos de contacto de cada imaginario, es decir, de la concepción del contexto.
IT 6 F - Trabajar teniendo en cuenta como el otro construye sus conceptos sobre el campo de trabajo y el campo artístico y como se puede trabajar con estos atendiendo a las diferencias detectadas.
IT 6 G - Hacer investigaciones específicas alrededor del eje temático que el proyecto desarrolla y detectar si existen profesionales y redes alrededor de este tema en el contexto donde se trabaja para poder colaborar con ellas.
IT 6 H - Hacer espacios de trabajo (talleres, debates, mesas de discusión) para trabajar los imaginarios diversos que afectan al contexto a sus agentes y entidades, de tal forma que se puedan identificar la diversidad de imaginarios puestos en acción, cómo afectan a la sociedad en general y como están estructurados en los diversos contextos de trabajo donde se llevará a cabo la colaboración.

CONTRATO: UNA HERRAMIENTA DE DEBATE PARA GENERAR UN MARCO DE CONFIANZA

Para consolidar la relación entre las diferentes entidades y agentes que deciden poner en marcha un proyecto compartido es necesario profundizar en las diferencias que los separan para establecer un marco real de trabajo. Hacer visible la disparidad de objetivos e intereses, la diferencia en las metodologías y culturas de trabajo ayuda a entender que la primera cosa que debe abordarse en un proyecto a fin de construir unas bases sólidas para afrontar el proceso de trabajo es una reflexión en común en torno a estas cuestiones. En este sentido, la suscripción de un acuerdo en forma de convenio o contrato se convierte en una herramienta para poner sobre la mesa todos aquellos elementos que en un momento u otro del proceso deberán ser sometidos a negociación. Esto ayuda, por una parte, a armonizar las expectativas de todos los participantes, medir de manera realista los esfuerzos que las organizaciones deberán hacer y poner en valor el trabajo que desarrollará el artista, por otro lado, sirve para poner las bases para a una relación transparente, equitativa y basada en la confianza mutua entre las partes.

Elementos para debatir y negociar colaborativamente:



CONTRATO: UNA HERRAMIENTA PARA DEFINIR Y EVALUAR EL COMPROMISO DE LAS PARTES EN EL DESARROLLO DEL PROYECTO

La siguiente información es una adaptación de algunos aspectos del Código de buenas prácticas profesionales de las artes visuales realizado por la Asociación de Artistas Visuales de Cataluña. En este código, consultable en Internet, aparecen varios ejemplos que pueden utilizarse como modelo a la hora de redactar un contrato que tenga validez jurídica. En caso de proyectos complejos y de larga duración en los que la fase de investigación tome importancia, recomendamos firmar dos contratos, uno que regularice las relaciones contractuales para la primera fase del proyecto (investigación y creación) y otro que haga lo mismo para en la segunda fase (producción, difusión y evaluación).

Para elaborar un contrato se tendrán en cuenta los siguientes campos para que el contrato sea una herramienta de evaluación y de definición del compromiso de cada parte:

Definición de las partes

Especificar los datos y en representación de quien comparecen así como exponer los motivos por los que suscriben el contrato.

Especificación del objeto del contrato

Si se trata de la primera fase del proceso, se deberá especificar el plan de trabajo y es aconsejable adjuntar el presupuesto desglosado necesario para desarrollar el proceso. También habrá que concretar qué deberá incluir la propuesta que se presente como resultado de todo el proceso y cómo. En la segunda etapa, se debe proceder de la misma manera, pero es aconsejable (si es necesario por la condición especulativa y colaborativa del proyecto) dejar un margen presupuestario abierto teniendo en cuenta que el proceso de trabajo marcará los resultados finales. En este caso, recomendamos detallar el gasto asignado y una serie de requisitos específicos que delimiten el tipo de resultado final. El contrato debe incluir una serie de anexos que permitan concretar el objeto del contrato. En el presupuesto de la segunda fase, se deben definir los recursos que aportará cada institución, un organigrama del proyecto con la repartición de tareas y un cronograma con el número de entrevistas o talleres que se realizarán.

Duración del contrato

El contrato debe especificar la duración del proceso de trabajo. Cuando el contrato se refiere a la primera fase, también debería especificar cuánto tiempo puede pasar entre la presentación de la propuesta, la aceptación de la propuesta y la firma e inicio de la segunda fase. Cuando el contrato se refiera a la segunda fase, será importante diferenciar el tiempo necesario para desarrollar la producción del tiempo de exhibición del resultado final.

Obligaciones de las partes

Obligaciones de las instituciones participantes

Las obligaciones de las instituciones se fijan a partir de la definición de los recursos humanos, infraestructura y equipamientos que pone a disposición del proyecto así como para la concreción de un compromiso de colaboración activa en el proceso descrito en la documentación anexa.

Obligaciones del artista

Las obligaciones del artista pasan por el compromiso de actuar con lealtad y buena fe, compartiendo y poniendo a disposición del proceso colaborativo toda la información necesaria para que el proyecto se desarrolle desde la transparencia y la confianza mutua.

Prestaciones económicas

Gastos

Se deberán consignar todos los recursos y aportaciones de las instituciones involucradas y también los gastos que cada una de ellas asumirá, en relación con los presupuestos presentados. En el caso del contrato vinculado a la primera fase, aconsejamos señalar también las cantidades y recursos comprometidos en la segunda fase.

Retribución del artista

Se deberán indicar las contraprestaciones económicas que recibirá el artista. En relación con la primera fase, contemplarán tanto el trabajo realizado durante la investigación y mediación con el contexto como la elaboración de la propuesta presentada, que en este caso es el objeto del contrato.

En relación con la segunda fase, se tendrá en cuenta el desarrollo del proceso de trabajo colaborativo, la producción, las tareas de ayuda al montaje y cualquier otra trabajo en la que participe, como la colaboración en el diseño del catálogo u otros dispositivos que se produzcan. Además, se deberá especificar y acordar qué derechos patrimoniales se ceden y en qué condiciones económicas y temporales.

Compra de la obra resultante

En el caso de que alguna de las instituciones quisiera adquirir alguno de los objetos resultantes, habría estipular la retribución económica y los derechos patrimoniales adquiridos con la transacción.

En todo caso el contrato deberá fijar los plazos y la cuantía de los pagos con los que se satisfará lo acordado.

Derechos de autor

En este apartado queremos hacer énfasis en diversos aspectos. Antes de entrar en materia sobre cuáles son los derechos de autor, cabe señalar que la cuestión de la autoría en los proyectos co-laboratius es compleja y difícil. Teniendo en cuenta que la figura del colaborador y su relación con el proceso puede variar de un proyecto a otro, es difícil fijar una forma de regulación universal y deberá definir en cada situación concreta. Creemos que el colaborador debe estar protegido frente a un posible uso de su aportación con el que no esté de acuerdo. Por tanto, el uso de su aportación debería ser consensuado entre él y las demás partes y estar recogido en un documento vinculante que reconozca su coautoría y sus derechos morales.

Los derechos de autor están regulados por la Ley de Propiedad Intelectual, que determina que cualquier creador, por el solo hecho de ser el autor de la obra, se le reconocen legalmente unos derechos sin necesidad de registrar su autoría. Estos derechos son los morales o derechos de carácter patrimonial.

Los derechos morales son personales, irrenunciables e inalienables. Permiten al autor:

- Decidir si su obra ha de ser divulgada y en qué forma.
- Determinar si tal divulgación ha de hacerse con su nombre, bajo seudónimo o anónimamente.
- Exigir el reconocimiento de su condición de autor de la obra.
- Exigir el respeto a la integridad de la obra e impedir cualquier deformación, modificación, alteración o atentado que suponga un agravio a sus legítimos intereses o perjudique su reputación.
- Modificar la obra respetando los derechos adquiridos por terceros y las exigencias de protección de bienes de interés cultural.
- Retirar la obra del comercio, por cambio de sus convicciones intelectuales o morales, previa indemnización de daños y perjuicios que se hayan podido causar a los titulares de los derechos de explotación.
- Acceder al ejemplar único o raro de la obra, cuando se halle en poder de otro, con el fin de ejercer su derecho de divulgación o cualquier otro que le corresponda.

Los derechos patrimoniales pueden ser derechos de explotación o derechos de remuneración. Los derechos de explotación son transmisibles y el autor no sólo puede autorizar terceros ejercerlos, sino que puede ceder a terceros su explotación. Estos derechos son los derechos de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación. Entre los derechos de remuneración debe tenerse en cuenta la existencia del derecho de participación, que quiere asegurarse de que en cada acto de compra y venta de la obra, el autor reciba una parte proporcional al aumento de su valor de mercado.

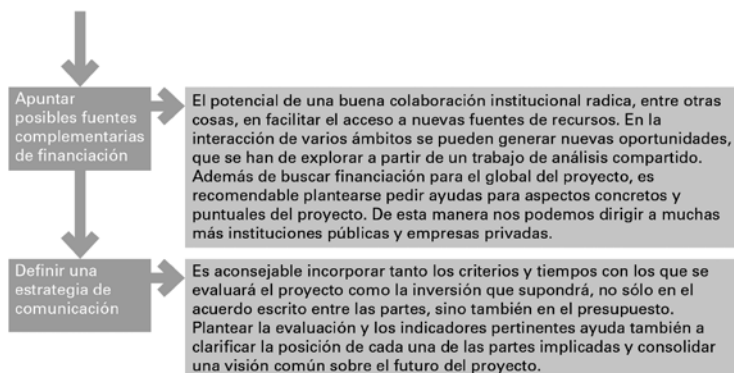
Por tanto, el contrato debe pronunciarse de manera clara sobre qué derechos se ceden y en qué condiciones.

Extinción del contrato

En el contrato se incluirá las disposiciones necesarias para pactar de mutuo acuerdo las causas e indemnizaciones que deberán regular la extinción del contrato o el incumplimiento por cualquiera de alguna de las partes. Es conveniente incluir en el contrato la cláusula de fuero, por la que se determina, si es que no viene impuesto legalmente, cuál será el tribunal donde se resuelvan las desavenencias entre las partes.

EL DEBATE COLABORATIVO: ELEMENTOS PARA LA CONCRECIÓN DE LA FASE DE INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN





INVESTIGACIÓN: HERRAMIENTAS Y CONSIDERACIONES A PROPÓSITO DEL TRABAJO DE CAMPO

Trabajar con la diferencia

En el proceso de conocimiento del contexto es importante tener presente la diferencia en la formación y de referentes culturales entre el artista y los entrevistados. Cuando mencionamos la palabra "artista", el imaginario que convoca en el interlocutor todavía hace más difícil la comprensión de la tarea que estamos desarrollando. Hay que estar muy atentos a cómo nos presentamos y quizá dejar para más adelante esta cuestión y centrar la atención en el hecho de que estamos haciendo una búsqueda en la que el interlocutor es el protagonista. En este sentido, la definición del proceso a partir de la concreción de unas cuestiones iniciales que dan dirección a la investigación artística son muy útiles.

Construcción de un espacio de confianza

El trabajo con el entrevistado, sea a título individual o como representante de un grupo o entidad, tiene un doble objetivo: aprender del contexto en relación con la investigación artística que se está desarrollando e identificar personas y entidades que podrían participar en la segunda fase del proyecto. La entrevista, para que pueda dar valor añadido al proceso, es necesario que se produzca en un espacio de confianza en el que la persona pueda explicar de manera sincera su punto de vista y su vivencia. De esta manera, poco a poco se pueden identificar las voces y los imaginarios que se articulan alrededor del eje conceptual y desde el que se quiere releer el contexto en el que se desarrolla el proyecto artístico. La construcción de un espacio de confianza y complicidad es también fundamental en relación con la posible participación e implicación de esta persona en la segunda fase, en la que podría colaborar para producir el material para el resultado final del proyecto.

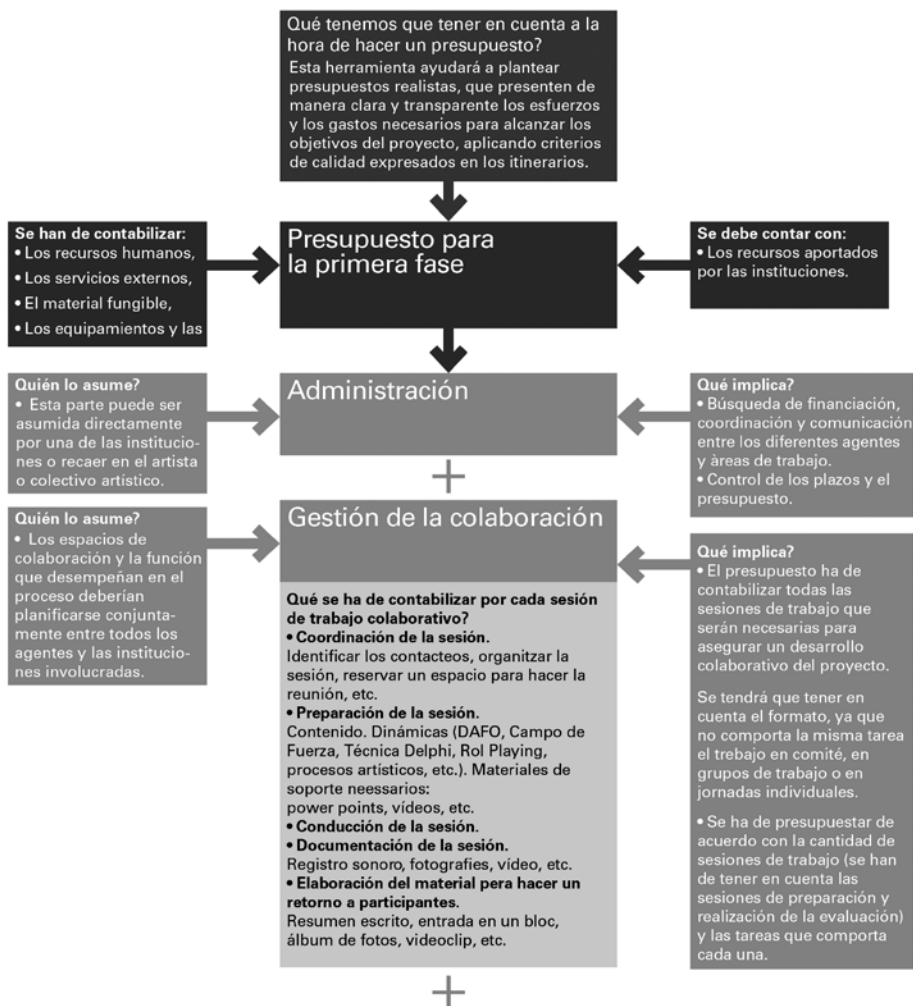
Herramientas para articular la visibilidad del proceso y su artisticidad

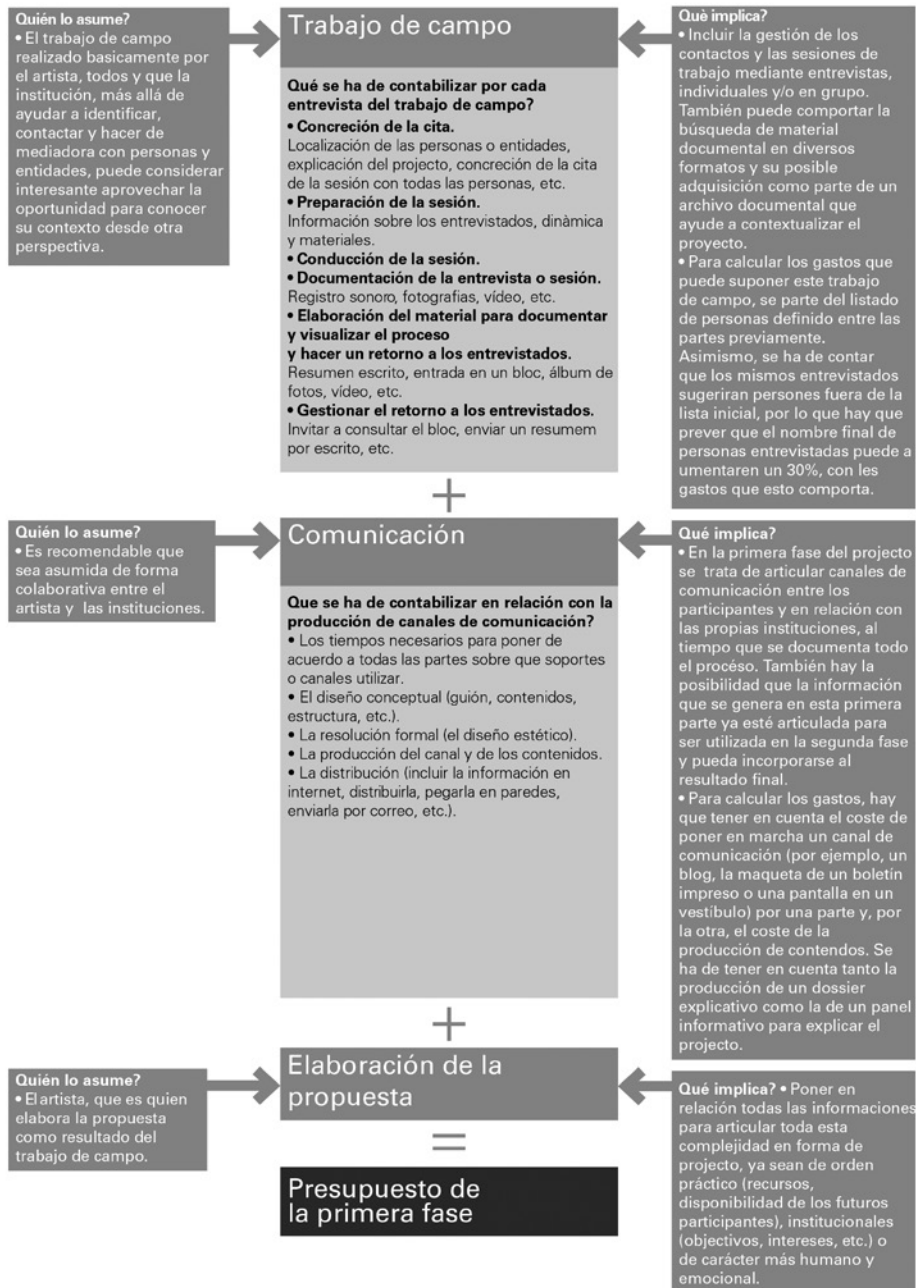
A fin de que nuestro interlocutor pueda captar el proyecto que estamos desarrollando, es recomendable que definamos una estrategia y unas herramientas para poner a su alcance la información adecuada. En primer lugar, estar informados sobre la labor que desarrollan y con qué espíritu, en segundo lugar, desarrollar un medio que documente y permita dar visibilidad y compartir el proceso de trabajo y mostrar que el intercambio que queremos realizar con esta persona ya lo estamos haciendo con otros. Un blog, un álbum de fotos o un diagrama/mapa de las personas y entidades que estamos conociendo ayudará a hacer comprensible el proceso y la capacidad de poner en relación muchas personas del contexto. Invitar a estar presente en este proceso (a partir de una fotografía, una entrevista en vídeo, la grabación de un espacio que para esta persona sea significativo en relación con la investigación, etc.). Es una oportunidad para transmitir el carácter artístico del proyecto desde la propia participación.

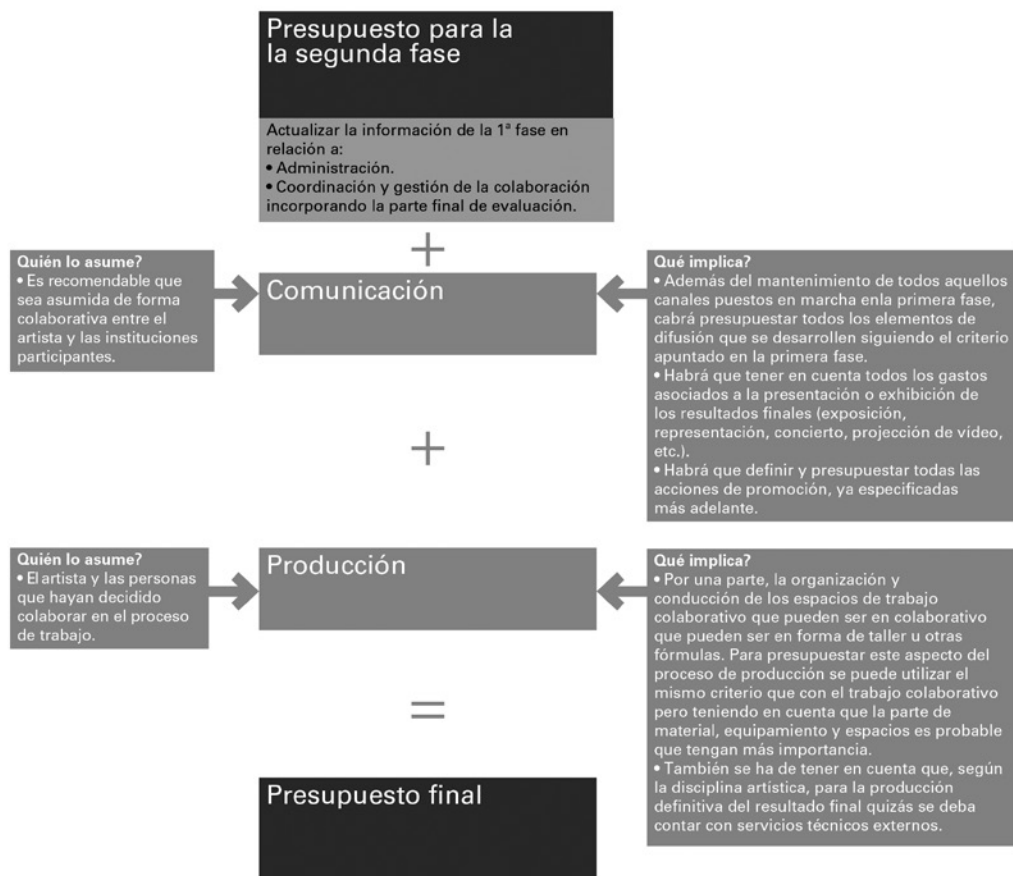
Un acuerdo para los usos de las aportaciones de los colaboradores

Los colaboradores ponen a disposición del artista su imagen, su voz, objetos personales y cualquier otra aportación que los compromete como individuos. Es conveniente que su participación esté regulada a través de un acuerdo escrito. Este documento debe estipular las partes que firman el acuerdo, el objeto del acuerdo (la cesión de una fotografía, el uso de una entrevista, etc.). Para qué usos se cede el material, bajo qué contextos y durante cuánto tiempo. También debe definir si este material se someterá a un proceso de manipulación artístico posterior.

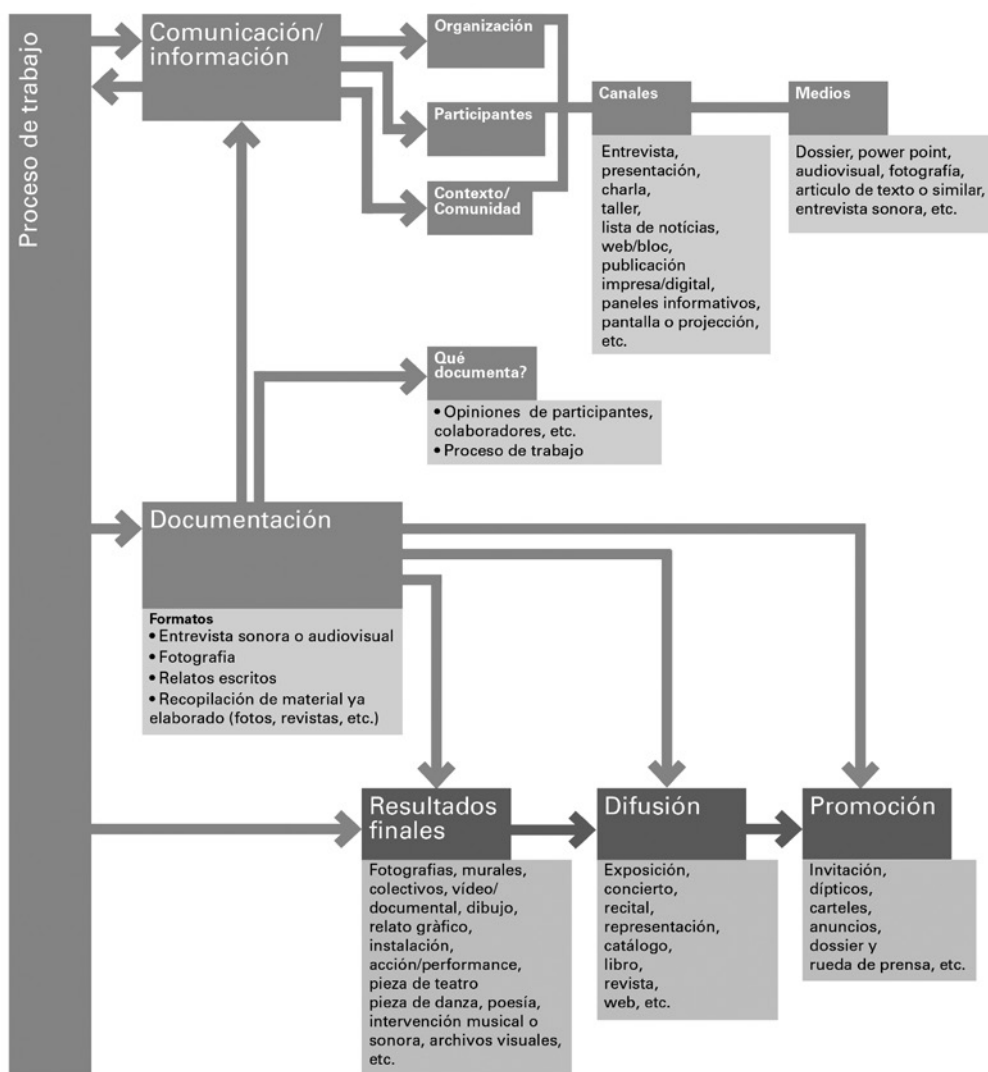
PRESUPUESTO: TAREAS Y GASTOS







PLAN DE COMUNICACIÓN

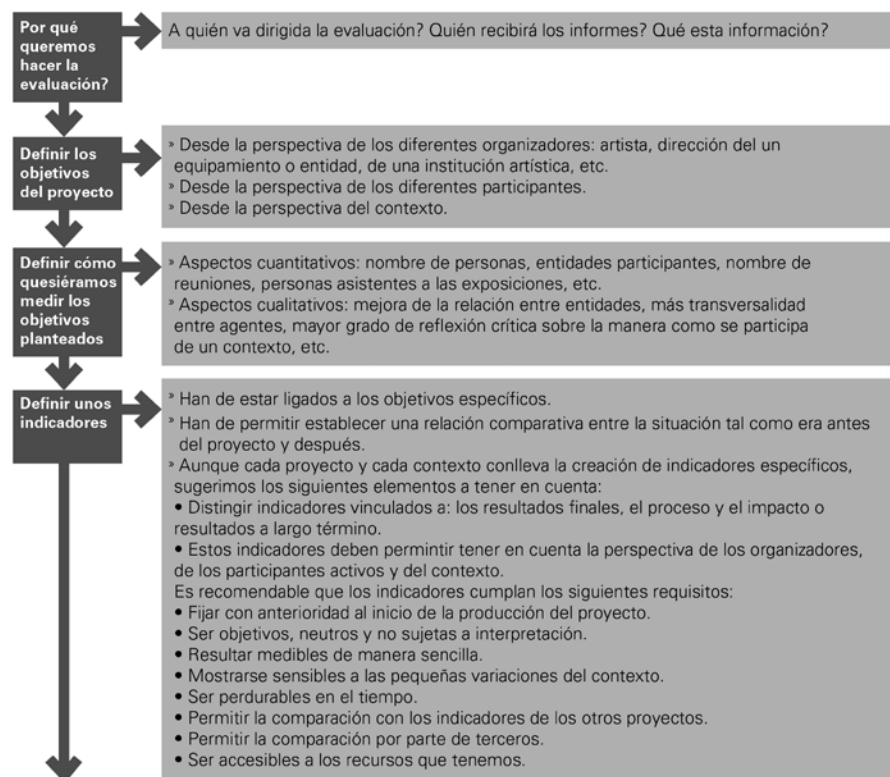


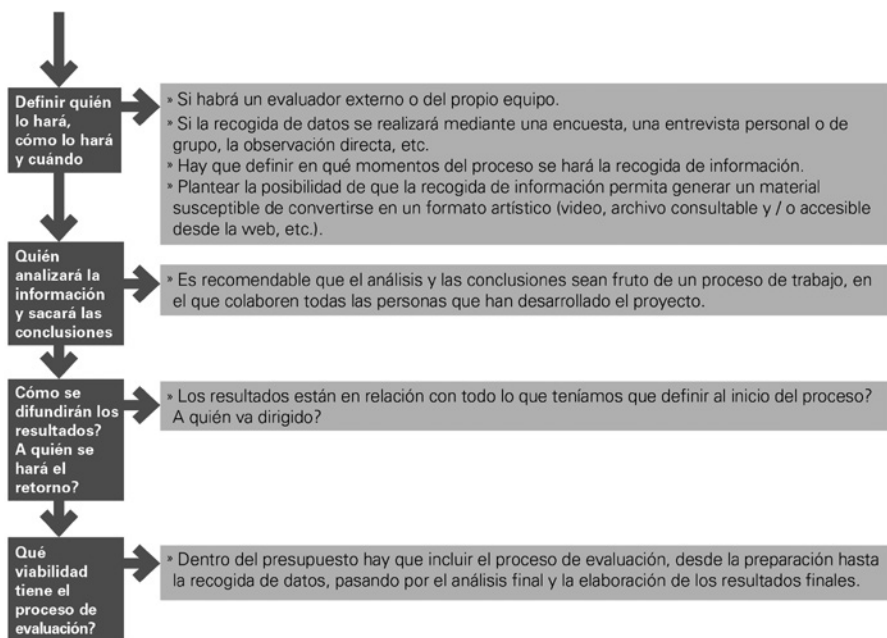
EVALUACIÓN DEL PROYECTO

La evaluación es una herramienta que ayudará a tener una imagen clara de los impactos logrados por el proyecto, a la vez que también permite trabajar sobre las expectativas de todos los organizadores y participantes, adecuándolas a las posibilidades reales de la propuesta y de los recursos disponibles.

Desde esta perspectiva, es recomendable trabajar de manera participativa, definiendo de forma colaborativa la relación entre objetivos e indicadores, el tipo de evaluación que se hará y cómo se recogerá la información.

La evaluación es una oportunidad de acordar conjuntamente el valor del proyecto y asegurar que todos los integrantes del proceso trabajan con la misma visión de futuro.





Cristian Año Frohlich

Forma parte de Sinapsis, una plataforma de producción, gestión e investigación en torno a las políticas culturales de proximidad y las prácticas culturales y artísticas colaborativas. En la actualidad coordina la puesta en marcha de un programa de mediación en el Centre Cívico Can Felipa en Barcelona y el proyecto Poliédrica (www.poliédrica.cat), una *wiki* y canal de noticias sobre prácticas colaborativas. Entre el 2011 y el 2013 participa, junto a Celia de Diego y Jordi Ribas, en el diseño y gestión del CA Tarragona, centro de arte especializado en prácticas artísticas y mediación cultural, en la ciudad de Tarragona. Entre el 2010 y 2012, conjuntamente con el Servicio de Juventud del Ayuntamiento de Terrassa, coordina el diseño, la puesta en marcha y gestión del Baumannlab. Laboratorio de Creación Joven (www.baumannlab.cat). Entre 2006 y 2012 ha impulsado y coordinado la Plataforma de investigación, producción y difusión de prácticas colaborativas en contexto Trans_Art_Laboratori (www.trans-artlaboratori.org). Desde este marco impulsan procesos de trabajo complejos y de larga duración. Trabajan en contextos educativos, sanitarios o socio-cultural en relación a los cuales articulan investigación, producción de redes, residencias artísticas en contexto y acciones de difusión y comunicación.

Txelu Balboa

Cursó el “pack completo” de artista: Bellas Artes, cursos de doctorado y máster de especialización en Arte Vasco. Recondujo su compromiso como artista al formar parte de, primero, la oficina de ideas AMASTÉ y, actualmente (como parte de una evolución lógica) de ColaBoraBora, una isla entre la realidad imperante y el deseo proyectado, en la que suceden distintos tipos de acciones y procesos para la generación de otras formas de organización, producción y relación en torno a lo común, lo libre y lo abierto. ColaBoraBora (www.colaborabora.org) centra su actividad alrededor de todo lo que tiene que ver con el común, las prácticas colaborativas, el conocimiento libre y el código abierto, y el emprendizaje social.

Santiago Barber

Propositor cultural, artista visual, performer, activista, creador escénico y sonoro. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Actualmente vive y trabaja en Sevilla. Desarrolla su práctica en los ámbitos de las prácticas artísticas de contexto, el arte activista y la creación escénica experimental. Comparte experiencias, desde la producción artística y comunicativa, con diferentes colectivos sociales y culturales en el marco de procesos de regeneración urbana y autorganización social. Miembro fundador de La Fiambrera, colectivo formado por varios equipos en red que

desde los años 90 estuvo dedicado a desarrollar y poner en circulación prácticas colaborativas y de intervención en el espacio público con diversos movimientos sociales del estado español. Ha organizado seminarios, ciclos de actividades, proyectos editoriales y talleres para instituciones artísticas, entidades culturales y organizaciones sociales. Miembro fundador del equipo y coordinador artístico del festival de arte y otras músicas Nits d'Aielo i Art, dirigido por el músico Llorenç Barber. Dirige junto a Raúl Cantizano bulos.net, una factoría experimental entre el flamenco y otras prácticas artísticas. Miembro fundador de Tramallol, un proyecto/espacio cultural de gestión cooperativa.

Domingo Campillo García

Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Granada con la tesis titulada *Cartografías privadas*. Fundamentos para una documentación fotográfica del andar, es investigador y profesor contratado doctor en el área de Escultura del Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Murcia. Compagina su labor docente con la investigación de nuevas metodologías científicas de documentación y registro en el ámbito fotográfico a través de su participación en diferentes proyectos I+D+I relacionados con la conservación material de la cultura escrita. Destaca su participación, como fotógrafo, en el proyecto TOMODEC (REN2001-3833), en la expedición científica desarrollada a bordo del BIO Hespérides e Isla Decepción (Antártida). Su obra artística se refleja en diferentes proyectos donde examina las relaciones del hombre y el medio natural, priorizando las zonas de fricción y ruptura a través de la experiencia del tránsito de un territorio a otro.

Alejandro Cevallos

Estudió artes en la Universidad Central del Ecuador y antropología visual en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Es investigador adscrito al Instituto de la Ciudad, miembro de la red Another Road Map For Art Education. Actualmente coordina el área de Investigación y Mediación Comunitaria de la Fundación Museos de la Ciudad de Quito.

Antonio Collados Alcaide

Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Granada (2012) con una tesis titulada *Laboratorios artísticos colaborativos. Espacios transfronterizos de producción cultural. El caso de Aulabierta en la Universidad de Granada*. Profesor del Departamento de Escultura y del Máster en Producción e Investigación en Arte de la Universidad de Granada. Miembro del grupo SOBRE LAB. Prácticas artísticas y políticas de la edición (sobrelab.com). Cofundador de Aulabierta y de otras iniciativas culturales independientes en la ciudad de Granada como TRN-Laboratorio artístico transfronterizo o el proyecto editorial

Ciengramos (ciengramos.com). Coordina, junto a Javier Rodrigo, el proyecto pedagógico y de investigación Transductores (transductores.net). Ha editado y colaborado en numerosas publicaciones y proyectos de investigación nacionales e internacionales sobre políticas culturales, prácticas artísticas colaborativas y procesos artístico-educativos en el espacio público. Ha diseñado y dirigido numerosas actividades formativas de carácter nacional e internacional sobre estos mismos temas de interés para instituciones como el Centro José Guerrero, la Universidad Internacional de Andalucía, la Universidad de Granada, el Museo de Antioquía (Medellín, Colombia), la Fundación Museos de Quito (Ecuador) o los centros culturales de España en Sao Paulo y Costa Rica.

Alfonso del Río Almagro

Profesor titular del departamento de Escultura y del máster: Producción e Investigación en Arte, Universidad de Granada. Director del Grupo de Investigación HUM-425. Doctor en Bellas Artes (1999), Universidad de Granada (Premio extraordinario de Doctorado). Primer Premio Pepe Espaliú-Prevención del Sida (1999). Autor de *Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú* (2002); “Live Art: cuerpo, acción y repercusión en el proceso transdisciplinar”. *Arte, individuo y sociedad*, nº25 y coautor de *El arte látex. Reflexión, imágenes y sida* (2006); *El arte de enseñar el arte* (2008); *Imágenes multimedia de un mundo complejo* (2008); “Modos y grados de relación e implicación en las prácticas artísticas colaborativas”. *Creatividad y sociedad*, nº20; “Los discurso feministas y las acciones de mujeres en la configuración del lenguaje de la performance” *Arte y movimiento* nº8; “Imágenes infectadas por los estereotipos”, *Arte y movimiento*, nº 9.

Santiago Eraso Beloki

Licenciado en Filosofía y Letras. Su biografía profesional comienza en 1976, cuando se hace responsable de la Biblioteca Pública de Tolosa (Gipuzkoa), haciendo compatible esa labor con la enseñanza del Arte y la Historia Contemporáneas en el centro de enseñanza media Laskorain. En 1981, el Ayuntamiento de Tolosa lo nombra Director de Cultura, Educación y Juventud, cargo que ocupó hasta que en 1986 accede, mediante concurso público, al cargo de director de Arteleku, Centro de Arte y Cultura Contemporánea, dependiente de la Diputación Foral de Gipuzkoa, en San Sebastián. En la actualidad realiza trabajos independientes en diferentes instituciones públicas e iniciativas sociales. Escribe una columna semanal sobre sociología de la cultura y filosofía política, denominada Tendencias, en el Diario Vasco de San Sebastián y colabora además con BNV Producciones de Sevilla en la organización de diferentes proyectos relacionados con la cultura contemporánea, entre

otros, el seminario “La Invención de las ciudades” y el ciclo de cine “Arquitectura: Lenguajes fílmicos” impartidos en Córdoba y Sevilla respectivamente.

Oriol Fontdevila

Crítico de arte y comisario de exposiciones. Entiende sus proyectos como posibilidades para investigar en torno a la práctica artística en su relación con la mediación y las políticas culturales. Forma parte del equipo gestor de Sala d’Art Jove de la Generalitat de Catalunya y desarrolla el proyecto de investigación colaborativa Prototipos en código abierto en la Fundación Antoni Tàpies (Barcelona). Ha comisariado los ciclos de exposiciones *Arqueología preventiva*, en la Fundación Joan Miró (Barcelona), y *De cómo convertir un museo en arena*, en el Museo Joan Abelló (Mollet del Vallès). Ha sido responsable del programa de estudios de A*Desk en sus ediciones 2012–13, La creación tiene lugar en los mediadores. Sin ellos no pasaría nada, y 2013–14, Zombies, Frankenstein and The Pink Panther. Ha publicado textos de crítica de arte en A*Desk, Artiga, Concreta, eremuak, G+C, Mnemòsine, Mur crític, Papers d’art, Q, Transversal, así como en los periódicos Avui y Regió7. Su labor con el equipo de Sala d’Art Jove ha sido reconocida con el Premio d’Artes Visuales Ciudad de Barcelona, en 2011, y con el Premio de la Asociación Catalana de Críticos de Arte, en 2009.

Daniel G. Andújar

Artista visual, teórico y activista que trabaja y vive en Barcelona. Miembro histórico de irational.org, fundador de Technologies To The People y director de numerosos proyectos en Internet como art-net-dortmund, ebarcelona.org, e-valencia.org, e-seoul.org, e-sevilla.org, e-stuttgart.org, postcapital.org, e-madrid.org, etc. Ha dirigido talleres para artistas y colectivos sociales en numerosos países. Sus trabajos más recientes presentados son: THE WONDERFUL WORLD OF IRATIONAL, Tools, Techniques and Events, 1996–2006. Hartware MedienKunstVerein, at PHOENIX Halle Dortmund / Alemania. e-sevilla.org, Centro de las Artes de Sevilla. HackLandscape. PhotoEspaña 2006, Matadero Madrid. Postcapital, con Carlos Garaicoa e Iván de la Nuez, Palau de la Virreina, Barcelona y X-devian. 404 Object not found_Seoul, Total Museum of Art, Seoul.

Iconoclasistas

Dúo formado en el año 2006 por Pablo Ares, artista, animador cinematográfico, historietista y diseñador gráfico; y Julia Risler, comunicadora, docente e investigadora de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Trabajan combinando el arte gráfico, los talleres creativos y la investigación colectiva. Todas sus producciones se difunden en la web a través de licencias Creative Commons para fomentar la so-

cialización y estimular su apropiación y uso derivado. Desde el año 2008 realizan talleres de mapeo colectivo con la intención de buscar potenciar la comunicación e incitar a prácticas colaborativas de resistencia y transformación. Su práctica se extiende por y mediante una red dinámica de afinidad y solidaridad construida a partir de compartir e impulsar proyectos y talleres en Latinoamérica y Europa. De esta trama política y afectiva han surgido muestras ambulantes, nuevos recursos lúdicos y la participación en encuentros junto a organizaciones culturales y movimientos sociales. Han publicado recursos gráficos y visuales que abordan diversas problemáticas sociales, los cuales fueron impresos y difundidos en periódicos y revistas de distintas partes del mundo. En 2013 publicaron su primer libro, *Manual de mapeo colectivo. Recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*, donde sistematizaron metodologías, recursos y dinámicas para la organización de talleres.

Azucena Klett y Zoe Mediero forman parte del equipo curatorial de Intermediae, un programa experimental de Matadero Madrid en funcionamiento desde el año 2007. Intermediae es un espacio de aprendizaje compartido abierto al ensayo de modelos alternativos de producción y reflexión. **Olga Fernández López** es profesora en el departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, investigadora de las posibilidades de otros modelos comisariales y de exposición y directora del proyecto de tesis colaborativa de Azucena Klett y Zoe Mediero, todavía sin título.

GEA La Corrala

Grupo de investigación independiente que bajo principios como la horizontalidad (tanto en el trabajo como en la toma de decisiones) y la autonomía (técnica, política, económica), orientan su trabajo a la acción política a través de la generación de herramientas para la mejor comprensión de nuestras realidades de cara a la transformación social, y la contribución a generar una memoria colectiva tanto de los conflictos como de las resistencias generadas en torno a lo urbano. Desde su creación en 2006 hasta nuestros días han desarrollado una línea de investigación que denominan “Transformación urbana y conflictividad social en la ciudad capitalista”, que se materializa en tres monografías que analizan el conflicto urbano y el modelo de ciudad al que están tendiendo un cada vez mayor número de ciudades insertas en el sistema de mercado mundial. Estos y otros materiales se pueden consultar en su blog: <http://gealacorralla.blogspot.com.es/>

LaFundició

El trabajo de LaFundició se sitúa en el cruce de las prácticas artísticas y culturales, y la educación, entendidas como actividades

controversiales. Actualmente nuestra principal línea de actuación se fundamenta en procesos colaborativos de continuidad con distintos colectivos, grupos de acción e instituciones. LaFundició es una cooperativa, un medio para regularizar nuestra situación como trabajadores dentro de la precarizada esfera cultural y, al mismo tiempo, una forma horizontal de organización, sensible al retorno social de nuestro trabajo, que nos permite poner en marcha procesos colectivos de construcción de conocimiento que potencien la capacidad de agencia y el provecho común de todos los individuos implicados. Esto responde a nuestro interés por repensar y redistribuir los modos y los lugares en los que se elaboran y transmiten los saberes y las prácticas culturales sobre la base de un análisis y concienciación de las relaciones entre estos y el poder.

Rogelio López Cuenca

Su práctica artística gira en torno al análisis de los medios de comunicación masivos, la construcción de la identidad y la crítica cultural; trabajo que lleva a cabo mediante publicaciones, cursos, talleres, exposiciones, intervenciones en espacios públicos urbanos, en la televisión o en internet, recurriendo a procedimientos propios tanto de las artes visuales como de la literatura o las ciencias sociales. Ha participado en las Bienales de Arte Contemporáneo de Johannesburgo (Sudáfrica, 1994), Manifesta 1 (Rotterdam, Países Bajos, 1996), Lima (Perú, 2002), Sao Paulo (Brasil, 2002), Estambul (Turquía, 2003) y ha recibido los premios Iniciararte (Junta de Andalucía, 2008); Francisco de Goya (Villa de Madrid, 2002); El Público (Canal Sur Radiotelevisión, 2001); Premio Andalucía de Artes Plásticas, 1992 y el Premio El Ojo Crítico de Artes Plásticas (Radio Nacional de España, 1992). Ha impartido cursos y conferencias y dirigido talleres en las facultades de Bellas Artes de las universidades de Barcelona, Bogotá, Girona, Sevilla, Cuenca, Salamanca, Valencia, Roma-Sapienza, País Vasco y South Florida; en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, la Quinzena d'Art de Montesquiu, Arteleku, el Instituto de Estética y Teoría de las Artes, de Madrid, y la Cátedra de Arte de Conducta de La Habana, entre otros.

Carme Nogueira

En su carrera como artista ha trabajado en el campo de la crítica corporal al concepto de identidad o la intimidad doméstica con respecto a su posición de género. En sus proyectos más recientes trabaja sobre procesos de subjetivización y la función normalizadora de los espacios a través de la fotografía y la instalación. En los últimos trabajos esta problemática se materializa en una serie de objetos y acciones para el espacio público. Licenciada en Bellas Artes por

la Universidad de Salamanca y doctora en la Universidad de Vigo. Fue profesora asociada e investigadora en esta última y becaria en la Hochschule der Künste, en Berlín. Recientemente ha realizado residencias en Het Wilde Weten (Rotterdam 2009), SecondRoom (Brussels, 2009, junto con Dieuwertje Komen) y PROGRAM (Berlín, 2010, con el soporte de una beca Marcelino Botín). Algunos de sus últimos proyectos son *Citoyennete*, (Paris/ Montehermoso, Vitoria 2012) *Castillete, retablo minero*, Laboratorio 987, MUSAC, León (2012); *Archivación, un dispositivo de sala para Utrópicos*, Centroamérica y Caribe (XXXI Bienal de Pontevedra, 2010; Porteños Intervenciones-Valparaíso (Chile 2010); Rotterdamweg, (Rotterdam, 2009); *Exhibition Device*, Sala Rekalde (Bilbao, 2008); *Prospera*, (Instituto Cervantes, Beijing / MARCO Vigo 2007-2008), *Objetos de Interpretación Espacial* (Idensitat, Barcelona, 2007); *La trama rururbana*, Centro Gallego de Arte Contemporáneo (Santiago de Compostela, 2006-2007) y *Nos Caminos*, CGAC, Santiago de Compostela, entre otros.

Pedro Ortuño

Artista multimedia cuya obra cuestiona el papel de los medios de comunicación y su relación con las identidades periféricas de las sociedades del siglo XXI. Desde 1989 exhibe sus instalaciones y vídeos internacionalmente en el Center for Art and Media Karlsruhe ZKM, Alemania (2009); Gasworks, Londres (2008); Museo Nacional Reina Sofía, (2006-2008); Sala Verónicas, Murcia, (2007); Medialab Madrid-Photo-España, (2004); Fundación Metrònom, Barcelona, (2002); La Gallera, Valencia, (1998). Ha comisariado Miradas al videoarte en el Centro Cultural Puertas de Castilla, Murcia (2006-2010) y el programa de cine "Off-Bollywood" en Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, (2009). Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia y profesor Titular de Universidad en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia, combina su labor artística y de investigación con el comisariado de exposiciones audiovisuales. Actualmente es director de la revista académica *Arte y Políticas de Identidad* (<http://revistas.um.es/api/issue/archive>).

Marta Ricart Masip

Doctora en Bellas Artes, es artista, investigadora y formadora. Su trabajo se orienta hacia la investigación y el ensayo de nuevos lenguajes de creación con las personas. Ha sido profesora de secundaria y profesora del Departamento de Pedagogías Culturales de la Facultat de Bellas Artes, UB. Actualmente compagina la investigación, la realización de proyectos y tentativas de creación con diferentes personas y colectivos en entornos rurales, con la formación del profesorado en la Facultat de Ciències de la Educació de la UAB, la Universidad

de Vici a la Universidad de Manresa (FUB), donde coordina el Posgrado “Educar fuera del aula”. Es co-fundadora de la entidad Teleduca. Educació i Comunicació, la Asociación Artibarrri. Comunidades Creativas para el cambio social y el proyecto Culturant. Nuevas perspectivas del arte en la educación. www.martaricart.cat

Javier Rodrigo

Educador e investigador de arte. Coordina junto a Antonio Collados del proyecto cultural y pedagógico Transductores, impulsado por el Centro José Guerrero desde el 2009, con diversas publicaciones, exposiciones y proyectos en colaboración con otras instituciones a nivel estatal e internacional. Ha desarrollado proyectos educativos en museos, trabajos comunitarios e investigaciones en diversas instituciones en torno a parámetros de pedagogías colectivas, mediación crítica y políticas culturales. Ha impartido docencia, publicado y coordinado jornadas sobre estos temas a nivel estatal y europeo. Ha colaborado con el Centro José Guerrero, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MACBA, Fundació Pilar i Joan Miró, Es Baluard, Centre de la Imatge la Virriena, Institute for Arts Education (Zúrich), Museo de Antioquia (Medellín) o Fundación Museos de Quito (Ecuador), entre otras instituciones.

Natxo Rodríguez Arkaute

Profesor e investigador en el departamento de Arte y Tecnología de la Universidad del País Vasco. Doctor en 2008 con la tesis *Artes visuales y cultura libre. Una aproximación copyleft al arte contemporáneo* y autor de textos como “Art and Social Innovation in the City” (Reno, 2011), “System ERROR. Liberate memory!” (Reno, 2011), “Producción artística y Copyleft en el nuevo entorno digital” (México, 2008), “Arte y Copyleft” en el libro “Copyleft. Manual de uso” (Madrid, 2006). Como artista, es integrante del colectivo SEAC, Selección de Euskadi de Arte de Concepto (1994-1998). Miembro de Fundación Rodríguez (1994-2012), colectivo que organizó y coordinó proyectos como Intervenciones TV (1999-2010), TESTER (2002-2006) y publicaciones como la reedición *En torno al vídeo* (UPV/EHU, Bilbao, 2011), y *En torno a En torno al vídeo* (C.C. Montehermoso, Ayto de Vitoria-Gasteiz, 2011). En cuestiones relacionadas con la gestión fue miembro de asamblea Amarika (2008-2011), colectivo de artistas alaveses que desarrolló el Proyecto Amarika, un proyecto de gestión participativa de tres salas pertenecientes la Diputación de Álava. Vicedecano de extensión Universitaria de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco (2010-2015).

Aida Sánchez de Serdio Martín

Educadora, investigadora y trabajadora cultural en los campos de la

cultura visual, la educación y las prácticas artísticas colaborativas. Es doctora en Bellas Artes y ha sido docente en la Unidad de Pedagogías Culturales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona durante 16 años. En la actualidad es profesora del máster oficial “Artes visuales y educación, un enfoque construccionista” y del programa de doctorado “Artes y educación”, así como miembro del grupo de investigación “Esbrina – subjetividad y entornos educativos contemporáneos”, todos ellos de la Universidad de Barcelona. Ha sido profesora visitante en la Universidad de Lisboa, Goldsmiths College, Universidad d’Umea (Suecia), Universidad de la República (Uruguay), y Zürcher Hochschule der Künste (Suiza), entre otras. Ha escrito numerosos artículos y capítulos de libros sobre las conexiones entre arte, educación y cultura visual. Asimismo, ha formado parte o colaborado en proyectos educativos y culturales como la Asociación para jóvenes Teb, Artibarri, Prácticas Dialógicas (Museu Es Baluard, Palma de Mallorca), Transductores, Zonas de Contacto (La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona), etc.

Eduardo Serrano

Doctor arquitecto. Hasta su jubilación trabajó principalmente en planificación urbanística y proyectos de espacios urbanos. Cofundador del colectivo Rizoma, desde 1994, y de Rizoma Fundación, constituida en el año 2007. Ahora está dedicado a investigar la relación entre el medio construido y sus habitantes, lo que expresa el concepto de territorio, especialmente en el ámbito de la Zona Metropolitana de la Costa del Sol (ZoMeCS), y su actual crisis (por ejemplo en la vivienda), con un enfoque a la vez analítico y propositivo. Eso incluye el impacto en el saber de los profesionales dedicados a la arquitectura y urbanismo, y su necesaria transformación. Colabora habitualmente con las Universidades de Málaga y Granada, con la UNIA (ediciones I y III de *Capital y territorio*, dentro del proyecto Arte y pensamiento), así como con muy diversas iniciativas de participación ciudadana, particularmente, con el centro social la Casa Invisible de Málaga.

Elo Vega

Artista Visual. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Castilla-La Mancha. Diploma de Estudios Avanzados en Nuevas Prácticas Culturales y Artísticas. En la actualidad trabaja en el proyecto de Investigación de tesis doctoral. Su trabajo aborda, desde una perspectiva crítica, cuestiones sociales y políticas, de género, medioambientales y de análisis cultural a través de una práctica artística que comprende la fotografía, la imagen en movimiento y el arte en la red. Ha participado en diversas exposiciones y proyectos colectivos de investigación y de creación, principalmente en torno al

análisis del modo en que los medios de comunicación masivos actúan en la construcción de las identidades colectivas. Durante los últimos años viene colaborando con el artista Rogelio López Cuenca en proyectos colectivos relacionados con la historia y la memoria, y la monumentalización como simplificación y ocultación de las complejidades reales de nuestra vida en sociedad.

Susana Velasco

Formada en el ámbito de la arquitectura, desde donde desarrolla proyectos como el Pequeño Museo Comunal y la Cámara Solar del Santo Isidro. Estas obras trabajan por poner en marcha las potencias del común y levantar lugares donde el encuentro de esos comunes sea posible. Son también matriciales en estos trabajos la autoconstrucción y el vínculo de la arquitectura con lo salvaje y lo ancestral. (Campoadentro 2011, UNIA- Sobre Capital y Territorio III 2013). Su trabajo en el arte comienza en Luddotek, un laboratorio de creación artística y de pensamiento sobre –y con– la infancia. (Documenta 12 de Kassel, Intermediae-Matadero, la Casa Encendida). Y continúa en el colectivo Cunctatio donde se exploraron las potencias de la periferia y de la acción periférica (Urbanacción 2010 y MNCARS 2012). Es docente en la Escuela de Arquitectura de Madrid, donde investiga sobre arquitecturas territoriales poco estudiadas que a su vez son formas políticas (cabañas, cámaras y trincheras): un conjunto de casos que podemos tomar como antepasados, a los que volver, de formas y campamentos que están emancipando nuestra época. susanavelasco.net, archivocunctatio.tumblr.com, luddotek.wordpress.com

