
ENTRE GRIETAS

QUAM 2010

Ciudadanías
y prácticas
artísticas
en código abierto

PRESENTACIÓN	5
PRÁCTICAS ARTÍSTICAS, ZONAS INTERMEDIAS Y UTILIDAD SOCIAL RAMON PARRAMON	6
PÚBLICOS Y POSPÚBLICOS: LA PRODUCCIÓN DE LO SOCIAL SIMON SHEIKH	12
LA BÚSQUEDA DE LA HORIZONTALIDAD RACHEL ANDERSON	18
MADE IN CHILE JOSEP-MARIA MARTÍN	26
PELOTAS, VALLAS, LOCALES Y VISITANTES LAIA SOLÉ	30
SI PUDIERA VOLVER A HABLAR: RECREACIÓN DE MI PARLAMENTO EN EL QUAM NICOLÁS DUMIT ESTÉVEZ	34
COMUNIDAD Y DIVERSIDAD FADHILA MAMMAR	40
MOVILIDAD ALTERNATIVA: CARAVANAS Y MOTOCARRO PILAR BONET	44
LA MEDIABIOGRAFÍA COMO TRANSFORMACIÓN DE LAS NARRATIVAS COTIDIANAS VIRGINIA VILLAPLANA	50
HOMELAND TOROLAB-RAÚL CÁRDENAS	54
COMUNIDADES EN CONFLICTO DEMOCRACIA	60
ARQUITECTURAS DE CÓDIGO ABIERTO DAVID JUÁREZ LATIMER-KNOWLES - STRADDLE 3	64
CURRÍCULUMS	72

ENTRE GRIETAS: Ciudadanías y prácticas artísticas en código abierto

La ciudad en tanto que espacio público es lugar de acogida y de refugio, de negociación y de conflicto, de integración y expulsión, espacios para compartir y espacio para conquistar, de calidad de vida y de segregación, de creatividad y de destrucción, de pacto y de revolución, de tránsito y de residencia, de soledad y de colectividad. Es ante todo el lugar para ejercer como ciudadano de todos aquellos que habitan en ella.

Las prácticas artísticas que inciden en el espacio social están estrechamente vinculadas a la ciudad y a las políticas culturales y sociales. Todos estos elementos mantienen una relación de dependencia y de afectación mutua. Bajo esta premisa se tratar el concepto de ciudadanía desde la perspectiva de las prácticas artísticas que trabajan en el espacio social, ya sea desde el ámbito de la acción, la representación o la participación, y en relación con otros agentes que hacen de la ciudadanía un tema de análisis en el contexto social y político.

La condición de ciudadanía está sometida al conflicto. El conflicto no existe si no hay conciencia de identidad, de pertenecer a un grupo concreto con unos objetivos sociales, culturales y políticos comunes. El cambiante escenario de nuestras ciudades con la presencia visible en el espacio público de la multiplicidad cultural y étnica, hace que la movilización social para redefinir la condición de ciudadanía alcance nuevos espacios de representación. La relación local-global, nacional-universal afecta a la lógica de la ciudadanía expandida y afecta, también, a las prácticas artísticas que buscan en la ciudad un lugar para la acción.

A menudo las prácticas artísticas y creativas sufren una falta de relación en el contexto social y una escasa presencia en el ámbito educativo, que no ayuda a resolver ciertos problemas antagónicos de **comunicación** de este tipo de prácticas con los públicos. El **código abierto** en este contexto se refiere a la posibilidad de modificar de manera compartida, de construir conjuntamente significados y representaciones en la complejidad mutable del contexto social de la ciudad.

Este seminario se plantea desde el cruce de dos perspectivas no siempre conectadas, las **prácticas artísticas** y las **prácticas socioculturales**. Las prácticas artísticas que señalan posibles vías propositivas, desde mostrar situaciones latentes, hasta aportar soluciones, promover estrategias u orientaciones aplicables y que pueden tomar forma en las políticas culturales o sociales. Las prácticas socioculturales interesadas en promover situaciones imaginativas para incrementar las relaciones interculturales o la comunicación entre las diferentes condiciones ciudadanas presentes en los espacios públicos contemporáneos.

Las líneas exploratorias que se trabajaron en la QUAM 2010, i que esta publicación recoge, pasan por cruzar dos elementos concretos:

- Experiencias que plantean alternativas al conflicto entre ciudadanía y prácticas artísticas.
- Prácticas artísticas en el espacio social, que utilizan estrategias entre la interacción, la participación y la mediación.

Prácticas artísticas, zonas intermedias y utilidad social

La utilidad en las prácticas artísticas

Las prácticas artísticas contemporáneas abarcan un amplio abanico de técnicas, tácticas, estrategias, actitudes y posicionamientos, que se llevan a cabo desde plataformas diversas. Ámbitos con matices singulares e incluso innovaciones estructurales que posibilitan la existencia de estas prácticas, a nivel de producción, investigación, difusión, construcción de nuevos públicos (usuarios, participantes) o educación. A pesar de su diversidad, podemos identificar tres grandes bloques desde los que se articulan las prácticas artísticas contemporáneas en función de la producción y su financiación: los impulsados por las instituciones públicas (o semi-privadas con financiación eminentemente pública), los vehiculados por el mercado (mediadores y productores que comercializan las obras) y los autogestionados (impulsados por los propios productores-promotores). Muchos de los proyectos combinan distintas plataformas con la finalidad de que la "práctica artística" sea producida, comunicada, distribuida, consumida, o socializada en otros ámbitos.

Desde que la crisis se hace evidente en el contexto internacional entre 2008 y 2009, las cosas han ido variando sustancialmente, de manera que este ecosistema articulado por estas tres modalidades "productivas", están padeciendo sus consecuencias, y de manera incisiva las que dependen en mayor parte de la financiación pública. Las prácticas artísticas que se canalizan por el mercado del arte también se ven afectadas, ya que una parte de este mercado son las mismas instituciones públicas (museos, centros de arte), y en muchos casos la producción de obras es o era inicialmente financiada por ellas. Con el mercado privado haremos un punto y aparte, ya que constituye un ámbito particular en el que se mezclan muchos otros factores, en algunos casos contrapuestos entre sí, como el coleccionismo privado, el altruismo, el mecenazgo o el blanqueo de capital. En este caso lo que nos interesa es el valor socializable que este tipo de prácticas promueven o el potencial que tienen para ello.

En este contexto de crisis de valores de lo público, las que claramente se libran y en cierta manera adquieren un auge importante, son las prácticas autogestionadas. Un alto componente de autogestión siempre ha estado muy presente en la producción artística, digamos que es una práctica que en muchos casos se lleva a cabo en un contexto de economía informal, y es autofinanciada por los mismos actores que la promueven, los creadores. En este nuevo panorama aparecen

numerosas plataformas que combinan la autogestión con las donaciones particulares, el *crowdfunding* como una forma alternativa orientada a la producción, aunque muchas de las estructuras organizativas de estas plataformas subsisten mediante financiación pública.

Las consecuencias de esta crisis, en el contexto español se han evidenciando de manera clara a partir del 2010 y apuntan hacia la configuración de un escenario distinto al conocido hasta ahora. Una de las preguntas más repetida, tanto desde el ámbito de las administraciones públicas como de la sociedad civil, ante cualquier nuevo proyecto planteado desde las prácticas artísticas contemporáneas es: ¿y esto para qué sirve? Una pregunta que se formula básicamente para justificar el porqué hay que destinarle un presupuesto a este tipo de cosas, y cual es su retorno a la comunidad (o a la sociedad).

De hecho lo que se cuestiona es su utilidad, apuntando de hecho, de una forma cada vez más explícita al profundo distanciamiento existente entre las prácticas artísticas contemporáneas y la ciudadanía. Cuando se quiere justificar el grado de utilidad social que tiene el arte se hace referencia a un término recurrente: el arte como herramienta. Herramienta para ayudar a las personas a lidiar con la vida y la condición humana, herramienta de mediación en contextos sociales desfavorecidos, herramienta educativa, herramienta que puede ayudar a mejorar la calidad de vida de las personas, herramienta para facilitar la cohesión social, herramienta transversal que ayuda a trazar puentes en situaciones de resolución de conflictos, herramienta que otorga una carga simbólica a un determinado contexto, herramienta de comunicación, de propaganda, de innovación, de visibilidad, de participación, herramienta que incentiva el espíritu crítico y el goce estético, etc. Una herramienta cualquiera puede multiplicar y diversificar su utilidad y funciones. La mayoría de ellas, con la ayuda de materiales diversos, ingenio, creatividad, colaboración o un propósito específico, pueden servir para cosas por las que no habían estado programadas. La práctica artística como herramienta, es también multifuncional, la utilidad se genera en relación con el usuario, la situación concreta, los objetivos que se persiguen y los participantes en la acción creativa.

Una de las funciones que tradicionalmente ha cubierto la cultura (y de forma muy concreta el arte) está asociada a la idea de controlar la percepción del mundo, e introducir un ámbito de experimentación y análisis crítico en relación con el espacio social. En

estos momentos aparecen nuevos actores en la gestión de las políticas culturales que, influenciados por las estrategias neoliberales, plantean unas programaciones derivadas de las necesidades del mercado, interesados en incrementar los públicos, convirtiendo las actividades culturales en espacios de entretenimiento, mediante el fomento del turismo cultural y el generar actividades sucintas a demanda. Esto plantea un cambio importante en la relación entre las políticas culturales y la producción artística. Entendida esta producción como estructura inserta en la relación entre el sujeto, las colectividades y la mutación entre un tipo de sociedad que ha tocado fondo hacia otra nueva que debe articularse.

"Cuando la cultura deja de ser una herramienta para el diseño, construcción y mantenimiento del orden social, las cosas culturales quedan decomisadas y son llevadas a subasta para que las adquiera el mejor postor"¹. Esta cita corresponde a un diálogo mantenido por Zygmunt Bauman y Maaretta Jaukkuri antes del estallido de la crisis actual. Recientemente esta idea de herramienta o servicio público que, en esta cita y en sintonía con una manera de hacer y entender la cultura, se ha ido abandonando tal y como está ocurriendo con gran parte otros logros sociales como són sanidad o educación. Y todo ello acelerado por la deriva de la mayoría de gobiernos y su incapacidad de controlar una situación resultante del caos provocado por el capitalismo global vigente en la mayoría de países, especialmente en los pertenecientes a la Unión Europea.

Esta grave situación actual se ha fundamentado en una fórmula caracterizada por "la liberalización de los mercados, la desregulación de la economía, y sobre todo, del sector financiero, la privatización de los bienes del Estado, impuestos bajos y el mínimo posible de gasto público"². La imposibilidad de control por parte de los poderes políticos es evidente, donde la mayoría de servicios conquistados durante años, que formaban parte de la sociedad del bienestar, están en peligro o directamente desaparecen de los presupuestos públicos. Las estructuras y plataformas para el arte y la cultura son parte de ellos, los que con más

1. ZYGMUNT Bauman dialoga con Maaretta Jaukkuri: "Tiempos líquidos, artes líquidas", en BAUMAN, Zygmunt. "Arte, ¿líquido?" Ediciones sequitur, Madrid, 2007. Diálogo inicialmente publicado en 2007 por la Academia Nacional de las Artes de Bergen, Noruega. KHIB, Bergen 2007.

2. LANCHESTER, John. "¡Huy! Porqué todo el mundo debe a todo el mundo y nadie puede pagar". Editorial Anagrama, Barcelona 2010.

dificultad pueden justificar su razón de ser ante una sociedad donde los índices de paro no dejan de crecer y donde se expande la precarización laboral aun ritmo vertiginoso.

Cabría pensar que en un contexto social menos tensas, establecer argumentos que justifiquen la razón de ser y el sentido de utilidad de las prácticas artísticas podrá ser más fácil, pero aun en momentos de mayor estabilidad económica, estos argumentos han sido una asignatura pendiente. Las prácticas artísticas, en tanto que parte importante del hecho cultural, ha tenido problemas para explicitar las funciones que desarrollan, las necesidades que cubren, los servicios que prestan y los públicos, audiencias o colectivos a los que se dirige. En términos de conexión (más integración, menos exclusión) de las prácticas artísticas con la sociedad (el territorio), sigue pendiente definir conceptos, acciones y políticas culturales que la articulen.

Cuando planteamos que el arte puede jugar un papel de mediación, de transversalidad en contextos específicos, que puede cooperar con otros agentes con objetivos similares pero con metodologías distintas, estamos planteando alternativas posibles que pueden además acortar distancias existentes entre el arte y la sociedad. Acortar estas distancias, en estos momentos deviene prioritario e imprescindible para generar un nuevo contexto.

Cuando se evalúa la actividad cultural, en general, y la artística, en concreto, y se deciden políticas a partir de indicadores puramente cuantitativos (público, espectadores, cotización...), se lee como que están aplicando criterios modelados por cuestiones puramente mercantilistas. Los mismos criterios que durante las recientes décadas se han revitalizado y desde los cuales se contempla el espacio social como una suma de individuos consumidores.

El concepto de utilidad entendido de manera cualitativa no puede ser cuantificable por indicadores puramente numéricos. Utilidad, en economía, es la capacidad que tiene un bien o un servicio de dar satisfacción a una necesidad. Una necesidad es un deseo que tiene una persona sobre este bien o servicio. En un sentido amplio utilidad es equivalente a bienestar y satisfacción, por lo tanto es un valor subjetivo, que responde de manera caprichosa a gustos, preferencias y deseos de las personas (consumidores - usuarios - participantes). Una misma combinación de bienes obtendrá utilidades (satisfacciones) diferentes, en función de los gustos y deseos de cada uno. Un bien o

servicio tiene utilidad para alguien si esta persona prefiere poseerlo a no poseerlo³. De ello se deduce que cuanto mayor sea el consumo de un bien mayor será la satisfacción.

Desde la perspectiva de las prácticas culturales y artísticas, si medimos la utilidad únicamente por el número de usuarios (consumidores) particulares, dejamos de lado todo lo que se refiere a la socialización de los bienes o servicios que de ellos se deriva⁴. No podemos entender la utilidad social como la suma de utilidades individuales. La suma de beneficios individuales no conlleva la suma de beneficios sociales, requiere de una regulación por parte de las instituciones para equilibrar, y requiere de acciones colectivas para construir y satisfacer los intereses comunes. Aumentar la calidad de vida de las personas, desarrollar sus habilidades sociales, incrementar la relación con el entorno o potenciar la creatividad, son algunas de las utilidades potenciales. Un deseo que debe forjarse no tanto en el sentido de consumir, sino de la necesidad de construir algo nuevo en donde el ciudadano podrá ser partícipe de un deseo de transformación compartida. Dos cambios de planteamiento, primero incorporar lo cualitativo en los indicadores y establecer objetivos claros que permitan evaluar las acciones, segundo trabajar de manera interrelacionada con otros ámbitos (sin ninguna necesidad de que pertenezcan al de la cultura) para articular el deseo y la satisfacción aplicada al espacio social. Incrementar la noción de utilidad a partir de un tipo de "prácticas artísticas expandidas" que satisfacen una suma de intereses (deseos) colectivos. En un contexto de desmantelamiento social, fruto de la escasa responsabilidad de las administraciones públicas, ahora deficitarias y endeudadas, las alternativas promovidas por la ciudadanía y generadas en contextos colectivos toman y

3. Distintos glosarios sobre fundamentos de economía hacen referencia a los conceptos de necesidad y deseo, por ejemplo los consultados en la web de la Universidad de la Habana: http://www.uh.cu/sitios/cult_econom/glosario/u_v_w, o las definiciones de wikipedia: [http://es.wikipedia.org/wiki/Utilidad_\(economía\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Utilidad_(economía))

4. La economía de la cultura supone en sí un campo de trabajo que se interesa por la aplicación de la teoría y el análisis económico sobre los problemas del arte y las prácticas culturales. Pone en funcionamiento herramientas propias de la economía en las actividades artísticas y culturales desde la producción, el intercambio, el consumo y el bienestar. (En MARCHIARO, Pancho. "Inconsciente colectivo. Producir y gestionar cultura desde la periferia". Universidad Pascal, Córdoba, 2007. pp 421-422). No es el objetivo de este texto adentrarse en este campo específico a pesar de referirnos a términos propios de los fundamentos de la economía.

deben tomar mucha más fuerza. La autogestión puede ser entendida como un mecanismo de supervivencia, pero también de militancia.

Posicionamientos ante las adversidades

Estas transformaciones y alternativas son aun incipientes en el ámbito artístico y nos encontramos ante un panorama adverso. Un escenario de adversidad donde es necesario encontrar vías en las que las prácticas culturales, el arte, adquieran un papel activo, propositivo, encarado a paliar una situación que las instituciones actuales parecen incapaces de resolver, ya sea por problemas económicos, ecológicos, sociales o políticos. Estamos en un cambio de largo recorrido que debe afectar y transformar nuestra sociedad. En esto coinciden numerosos autores que analizan el porqué y las consecuencias de la crisis en la que nos encontramos (Neil Smith, Raj Patel, Joseph E. Stiglitz, Alain Touraine, Ramon Fernández Durán). Prácticamente todos ellos coinciden en que la actual situación plantea un futuro abierto, sin vuelta atrás, en el que las soluciones o los resultados pueden ser contrapuestos.

"Podría ser un caos que trae una fuerte (o más fuerte) represión estatal, o puede ser un caos que regurgita alternativas muy reales para la organización social"⁵. El geógrafo Neil Smith plantea que el futuro urbano está abierto y que debe respirar un aire de igualdad, de esperanza, dejando de lado la apatía y el cinismo. Para Raj Patel, el mundo nunca se verá tal como es a través de la óptica del mercado, es necesario recuperar el derecho a tener derechos, derecho a la participación, la capacidad de compromiso social, en definitiva generar un movimiento activo en el que la sociedad se haga de nuevo con el poder que le ha arrebatado el mercado, recuperar la economía y la democracia. "Para recuperar la política, también nosotros habremos de tener más imaginación, más creatividad y más valentía"⁶.

Para Stiglitz⁷ este es el momento para proponer la sociedad que queremos y pensar si estamos creando la economía que nos encamine a estas aspiraciones.

5. SMITH, Neil. "Ciudades después del neoliberalismo". en VVAA. Después del neoliberalismo: ciudades y caos sistémico. Museu d'Art Contemporani de Barcelona - Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona 2009. p.29

6. PATEL, Raj. "Cuando nada vale nada. Las causas de la crisis y una propuesta de salida radical". Los libros del linces, Barcelona, 2010. p.208

7. STIGLITZ, Joseph E. "Caída libre. El libre mercado y el hundimiento de la economía mundial". Santillana Ediciones Generales SL, Madrid 2011.

Stiglitz plantea que hay que crear un nuevo sistema económico que genere empleo, un sistema financiero al servicio del ser humano, en el que se reduzca la brecha entre los que tienen poco y los que tienen mucho, y sobretodo construir una nueva sociedad en la que cada persona pueda desarrollar su propio potencial en una comunidad que respete el planeta. Para él, el peligro real es que no se aproveche la oportunidad que posibilita el momento.

Alain Touraine deja claro que no existe una posible solución interna a la crisis. Touraine percibe dos posibles vías, una pasa por la catástrofe europea, ante la imposibilidad de reformar y controlar las operaciones financieras. Un mundo en el que los lazos entre la economía y la sociedad han sido rotos por la globalización y en la que ya nadie consigue ejercer un control. La segunda, más optimista, basada en la consolidación de la defensa de los derechos universales del hombre como única vía posible. Consiste en aprovechar la mutación de una sociedad a otra, a partir de nuevos movimientos sociales y culturales, "considerar la capacidad de los seres humanos de construir, gracias al lenguaje, las representaciones artísticas y la creación de un -más allá-, considerando el origen de su propia creatividad, como los garantes de sus propios derechos"⁸.

De forma coincidente se apela a la creatividad inherente al ser humano como uno de los elementos indispensables para el resurgimiento airoso ante la adversidad. Una creatividad que ha de trabajarse, expandirse a diversos ámbitos y que debe manifestarse como creatividad social, es decir articularse a partir de acciones colectivas con objetivos que son posibles de compartir.

De una manera radical, mediante el análisis del pasado reciente y del presente "catastrófico" para el planeta, Ramon Fernández Durán sugiere que el momento de crisis actual es una consecuencia de la quiebra del capitalismo global, iniciado en el 2000 y que se prolongará hasta el 2030, coincidiendo con el declive energético fósil, cuya intensidad no podrá ser sustituida por ninguna de las fuentes de energía alternativas conocidas hasta ahora. Plantea que el inicio del fin de esta energía genera una ruptura histórica total⁹. Su documentado análisis propone una visión "atroz" del presente continuo, su hipótesis hacia los futuros

8. TOURAINE, Alain. "Después de la crisis. Por un futuro sin marginación". Ed Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 2011. pp 158

9. FERNÁNDEZ DURAN, Ramón. "La Quiebra del Capitalismo Global: 2000-2030, Ecologistas en acción, Virus Editorial, Baladre, CGT, Madrid, 2010

posibles “sumamente fluidos i cambiantes” plantean una oportunidad de transformación.

Es necesario construir nuevos relatos, el pensamiento humano necesita de ellos, para que de manera simbólica interpelen a la toma de conciencia sobre la interdependencia global, a la responsabilidad personal para una evolución de la situación contemporánea. Nuevos relatos donde expresar posibles salidas que sustituyan el individualismo competitivo por el individuo cooperativo.

Zonas intermedias: Núcleos inestables - Periferias flotantes

Esta situación en la que se precisa de nuevos relatos plantea un nuevo paradigma también para las prácticas artísticas y culturales. Hasta ahora algunas de ellas han jugado un papel simbólico próximo a los centros de poder, mientras que otras se han situado de forma pretendidamente periférica, con el fin de investigar opciones alternativas o situarse en una condición de crítica al sistema. Cuando el sistema se desmorona, la acción crítica debe rearticularse como acción directa y por lo tanto plantear discursos (relatos) estructuradores de otra realidad social, partícipes en los procesos de transformación. Los ámbitos de acción, hasta ahora periféricos desde donde operaban este tipo de prácticas, toman una mayor importancia en el contexto contemporáneo.

Una zona intermedia es un lugar de mediación entre diversas cosas. Existen un tipo de prácticas artísticas cuya función puede ser entendida a partir de la actividad que ejercen como vehiculadoras de relaciones entre cosas de distinta naturaleza (en relación con la educación, con la ciencia, con el urbanismo, con una determinada comunidad...). Este tipo de prácticas actúan en zonas intermedias. En estas zonas los centros se vuelven inestables, se cuestionan y la condición periférica se revaloriza, se multiplica porque aglutina un relato constructivo de cambio. La necesidad de encontrar una salida a la situación límite en la que se vive, justifica su razón de ser y su utilidad (entendida como deseo de algo nuevo).

La relación centro-periferia es un concepto prolífico en diversos ámbitos como la geografía, el urbanismo, la economía, la sociología o la política. También desde el ámbito de la cultura ha generado una gran cantidad de relatos visuales y simbólicos. Específicamente la estética de la periferia urbana ha sido y sigue siendo polo de atracción de numerosos artistas, arquitectos, cineastas y literatos.

La periferia es algo flotante, múltiples lugares que cohabitan en relación con otros lugares más establecidos, más institucionalizados, más pesados, más densos, con más compromisos, menos autónomos, con estructuras menos fluctuantes que denominamos centros. Ser centro conlleva una responsabilidad histórica, moral, estructural y sistémica que le resta dinamismo. El centro necesita irradiar para posicionarse y competir de manera continuada con los otros núcleos de poder, de decisión, de control, de pensamiento, económicos, urbanos o sociales.

Los centros de decisión económicos están concentrados en unos pocos individuos que capitalizan enormes cantidades de fortunas con las que especulan utilizando los sistemas financieros legalizados y bajo el criterio de un mayor enriquecimiento personal. Toda esta articulación financiera ha dejando al margen las acciones de los gobiernos, perjudicando a los asalariados y está desplazando a una nueva periferia a los desempleados y los precarizados. La periferia urbana y la periferia social ya no coinciden, pero si que se mantiene y acentúa una tensión polarizada por desequilibrios económicos. Crecen las diferencias sociales entre rentas más altas y las más bajas, incrementando los niveles de pobreza. Según Alain Touraine, las categorías sociales se han fragmentado apareciendo numerosos grupos más reducidos donde “los pobres se distinguen de los muy pobres, para diferenciarse”¹⁰, los trabajadores inmigrantes suscitan el rechazo de una gran parte de la población y entre ellos constituyen otros subgrupos, una fragmentación que ha llevado a desdibujar lo que hasta ahora se llamaban clases sociales y que para Touraine significa el fin de lo social o una situación “postsocial”.

La periferia es un espacio en el que se puede reinventar y rehacer continuamente, es el lugar de la creatividad y la exploración. “Lo monstruoso siempre está en la periferia. En el centro tenemos nuestros usos, costumbres, nuestra moral, etc. Y en la periferia recogemos todo aquello que es trasgresor”¹¹.

Tradicionalmente la periferia era un lugar de desplazamiento, de indiferencia, de miseria, de exclusión, de invisibilidad, un espacio fuera de las fronteras de lo controlado y lo visible. En estos momentos es el espacio donde se escenifica la hibridación, el lugar

10. Op. Cit. pp 62

11. ARGULLOL, Rafael. “Centro y periferia. Criaturas fronterizas.” En <http://www.elboomeran.com/blog-post/2/4606/rafael-argullol/centro-y-periferia-criaturas-fronterizas>. Publicado el 28/8/2008

donde todo el que quiere formar parte de un proceso de transformación debe estar. Porque los centros (de poder) se han convertido en núcleos inestables, espacios en decadencia, estructuras gobernadas a la deriva, y las periferias son estos espacios donde es posible construir algo nuevo. Ser periferia o formar parte de ella, en sentido cultural, se ha convertido en una manera de plantear formas alternativas, un espacio de flujos¹² desde donde reivindicar nuevas concepciones del mundo, nuevas sociedades posibles.

Desde estas zonas intermedias donde los núcleos devienen inestables y las periferias proliferan de manera deslocalizada, las prácticas artísticas pueden posicionarse como parte activa en procesos transformadores. Primero deben redefinirse, de la misma manera que muchos colectivos sociales o muchas actividades que pretenden incidir en las políticas de los gobiernos. No hay vuelta atrás, tal y como han manifestado los diversos autores citados, no volveremos a la situación anterior. Debemos aprovechar la ocasión y contribuir a la necesaria revolución que requiere de la implicación de muchas otras partes. Tenemos que escribir un nuevo relato bajo unas condiciones de precariedad progresiva. Tenemos que analizar, debatir y tomar posiciones para posteriormente transmitir las, no tan solo a los políticos, sino también a colectivos sociales diversos, que a su vez también deberán redefinirse.¹³

12. El concepto articulado por Manuel Castells a mediados de los 90 en el que el espacio de los flujos se sobrepone o está incorporado a los espacios de los lugares, se ha ido confirmando. Él planteaba que para ser competitivos en la nueva economía, en la productividad y entre las regiones y ciudades, se debían combinar tres elementos clave, la capacidad tecnológica informacional, la calidad de vida y la conectividad a redes internacionales. De estos tres valores el que ha sufrido una relegación más evidente es el que se refiere a la calidad de vida, debido a la dualización económica y social que se ha instaurando en la ciudades. En: CASTELLS, M. (1993), “European Cities, The Informational Society, And The Global Economy”. Tijdschrift voor economische en sociale geografie, 84: 247-257.

13. Este texto es una versión revisada del texto publicado en MESTRES Àngel (director). “Música para camaleones”, Trànsit Projectes, Barcelona-Madrid, 2012. Versión digital disponible en: <http://musicaparcamaleones.transit.es>

Públicos y pospúblicos: La producción de lo social

¿Cómo se produce la noción “público”, ya sea este un pueblo, un espacio o una noción? Y ¿cómo se hace realidad? ¿Estos tres productos son sinónimos e intercambiables unos con otros y con el término “público”? Si es así, ¿cómo pueden involucrarse lingüísticamente, conceptualmente y socialmente desde su mismo proceso de producción? Y ¿son, estos tres, los únicos productos resultantes de esta producción? En otras palabras, ¿esta producción incluye y excluye, hace visible o invisible? Obviamente, estas preguntas están estrechamente conectadas —e incluso pueden parecer tautológicas— a sentidos que fusionan los elementos o productos de la esfera pública aparentemente determinantes y posiblemente contingentes.

Una parte de mi posición sobre esta cuestión ya la he avanzado en el propio título: “Públicos y pospúblicos: La producción de lo social”, que indica que “público” no es solo algo que puede pluralizarse y tal vez deconstruirse, sino también algo que produce, es decir, que se construye, y no una realidad fija. No es una entidad totalmente establecida a la que y de la que podemos entrar y salir cuando lo deseamos, sino algo que tiene efectos constituyentes en lo social —en la manera en que nos socializamos— y que está, de hecho, socializada. En segundo lugar, tengo que añadir que la misma doble expresión “públicos y pospúblicos” ya indica que el concepto “público” —otra vez tanto si es pueblo como espacio, como noción— es fundamentalmente histórico. Se trata de un concepto del siglo XIX basado en ideas específicas de subjetividad y ciudadanía que no es fácilmente transferible a las sociedades modulares e híbridas del más reciente capital global, dentro de una postmodernidad surgida en contraposición a la era moderna emergente. De hecho, incluso se podría afirmar que “esfera pública” no es el término adecuado para describir las formas contemporáneas de las políticas vinculadas al arte figurativo (en arte y en cultura) y a la democracia política (en democracia y similares). Entonces la pregunta pasa a ser: ¿cómo podemos llamarlo, en vez de “público”?

“¿En vez de esfera pública?” también fue el título de un simposio —que más tarde se publicó en forma de libro— que organicé en 2002. Entonces nuestro punto de partida fue analizar qué conexión había entre “el público” como constructo político y los materiales gráficos públicos como representaciones e intervenciones dentro de esa formación espacial, y también de qué manera los cambios tanto en el concepto “público” como en la producción de arte contempo-

ráneo han alterado radicalmente las posibilidades de los materiales gráficos en términos de articulación, intervención y participación. Preguntamos entonces: ¿cómo uno percibe y/o construye una esfera pública y un modelo posicional y/o participativo para los espectadores en contraposición a los que ya están generalizados con la consideración de modernos? ¿Conlleva, eso, una reconfiguración de la noción (burguesa) de la esfera pública hacia un escenario diferente y/o hacia una multitud de esferas diferentes y superpuestas? O, en otras palabras, ¿cómo podemos llamarlo, en vez de esfera pública?

Esta última pregunta, tal y como claramente señaló Miwon Kwon en su intervención, debemos dividirla en dos: 1) ¿qué objetos y actos podrían ponerse en los denominados espacios públicos?, y 2) ¿qué clase de formación espacial podría reemplazar la esfera pública designada e imaginada por el modelo histórico burgués?¹ Intentaré tratar en el presente escrito las dos preguntas una a una y, en particular, intentaré ver cómo están conectadas en un proceso continuo de articulación como constitución, ya que la idea de “público” con sus dobles —obviamente *privado*, pero también *contrapúblico*— es algo al mismo tiempo imaginario y localizable: su condición *siempre* es y va volviéndose un movimiento, un doble significado y un doble enlace. Así, cualquier intento de responder la —hay que decirlo— excesivamente inconcreta pregunta que dice “en vez de” y que habla de “reemplazo”, es necesario que pase, precisamente, a través del “emplazamiento”, es decir, a través de la condición de la conexión entre imaginación e implantación, o, aún más, plenamente como implantación.

Entonces quizá no sea una coincidencia el hecho de que el principal teórico de la noción burguesa de la esfera pública, Jürgen Habermas, utilice la metáfora del “plano” para describir el modelo histórico.² En el debate sobre las estructuras sociales de la esfera pública, Habermas señala lo que él llama el plano básico, lo que considera como un esbozo de la nueva esfera pública que se configuró entre el dominio privado y el poder del estado en las primeras sociedades burguesas. Pero el término es muy revelador: un plano no es (solo) un esbozo, sino más bien una matriz a partir de

1. Véase el ensayo de Miwon Kwon's “Public Art and Publicity” en: Simon Sheikh (ed.). *In the place of the public sphere?* Berlín: b_books, 2005.

2. Jürgen Habermas. *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1989 [el original en alemán se publicó en 1962].

la cual se producen las formas, como en la impresión de un libro. Es un modelado, una puesta en práctica. El plano es, por consiguiente, lo que se pone en movimiento, no para describir la sociedad ni una categoría de esta como la esfera pública, sino para producir relaciones sociales específicas, maneras de actuar y de pensar socialmente, culturalmente y políticamente. Además, el plano no emerge orgánicamente de las estructuras sociales, sino que se impone encima suyo para configurarlas o, quizá, reconfigurarlas.

Ahora bien, ¿en qué consiste exactamente este plano? Según Habermas, la esfera pública es fundamentalmente una esfera intermedia entre los individuos y el estado, una especie de zona parachoques o de amortiguamiento constituida por tres rasgos básicos: la deliberación política, la cultura y el mercado. Estos rasgos —o espacios si se quiere— no están claramente delimitados; no obstante, están situados dentro de una sociedad determinada, en el sentido de que están situados estratégicamente entremedio, por una parte, del dominio privado del intercambio económico y las relaciones familiares, y por otra, del poder del estado soberano y las acciones policiales. Así, es un espacio para el debate público en un sentido político. De este modo, la esfera pública burguesa toma el modelo de la antigua polis griega, donde solo los que estaban exentos de la lucha por la vida diaria y el trabajo podían considerarse libres y, por lo tanto, capacitados para tener un discurso público por el bien común y no solo por interés propio. En consecuencia, el discurso público está siempre fuera de la preocupación individual, de la economía y la familia por el hecho de que está por encima de todo eso. Solamente el padre de familia puede participar en los asuntos públicos. En la versión moderna, sin embargo, eso significó la exclusión de determinados asuntos —más que temas— del debate público, así como el centrarse en la argumentación racional. En efecto, quedaba excluida de la política la economía en forma de relaciones laborales, y, por extensión, la lucha de clases, así como las relaciones familiares, que quedaban confinadas al dominio privado: básicamente las relaciones de género, el trabajo doméstico, la sexualidad y la educación de los hijos.

Incluida en la esfera pública había, como hemos dicho, la cultura; y no tan solo las expresiones y formas artísticas, sino también las instituciones de arte, que tenían un papel crucial en el establecimiento de la esfera pública burguesa y en su distanciamiento de la vida cotidiana. Las instituciones de arte de antes eran, de hecho, espacios autoorganizados, como

el *kunstverein* alemán, es decir, espacios regentados y financiados por ciudadanos ilustrados de la ciudad, como representación de sus valores y también como autorización, como tan certeramente lo bautizó Frazer Ward.³ La burguesía emergente reflejaba sus valores e ideales en estos espacios y los convertía en espacios representacionales en más de un sentido: artístico, pero también basado en la clase cultural. En segundo lugar, la institución de arte era fundamentalmente un lugar para el debate y el juicio estético sobre lo que era bello y verdadero, lo que tenía valor y era importante en arte y, por extensión, en el mundo. No era solo un espacio cultural, sino también cultivador, y tenía, por lo tanto, un papel educativo.

Sin embargo, el debate estético también tuvo un papel político importante, ya que la opinión y el debate sobre la estética funcionaban como un ensayo retórico del discurso político correcto en el dominio público y su papel en la hegemonía política burguesa emergente, donde las instituciones del estado pasaban a ser, principalmente, objetos de escrutinio y debate público. Esto puede ser que tuviese lugar precisamente a través del uso de argumentos racionales como la modalidad de discurso privilegiada: conocimientos sobre arte; y pronto la curiosa disciplina que afirma que el arte es crítica pasó a ser una manera racional de hablar sobre los objetos (y declaraciones) irracionales desde la misma producción artística. Y es por eso que aún hoy existe esa división del trabajo entre sujeto y objeto, entre analista y analizado y, lo que es más importante, una crisis en el sistema de representación de la institución de arte burguesa cuando el artista o productor rehúsa su rol histórico y realmente coge el rol del análisis y la discusión en cualquier forma de discurso políticamente coherente —o que parezca racional—, aunque eso ya es otra historia...

Por ahora, lo más importante es la formación espacial, y más concretamente, los espacios intermedios de la esfera pública y la mediación que hacen entre la política (asuntos de estado) y la no política (trabajo y género): lo que denomino su emplazamiento en una zona de amortiguamiento. Además, está el problema de situar esta espacialización del concepto dentro de la sociedad —nunca fuera—, ya sea para sugerir que emerja dentro de lo social o, más exactamente, que lo social esté enmarcado por ciertas fronteras, tanto reales como simbólicas. En primer lugar, la noción de

zona de amortiguamiento: en términos geopolíticos, una zona de amortiguamiento indica un área designada para separar otras dos áreas confrontadas, como naciones o tribus. La zona de amortiguamiento puede ser, incluso, una nación; pero su propósito es aligerar la tensión o la guerra entre fuerzas o intereses irreconciliables. Por esta razón, la esfera pública y la zona de amortiguamiento se tienen que esforzar, por definición, para alcanzar el consenso y el equilibrio, y también para prevenir que las dos áreas se desdibujen o se fusionen.

En realidad, en esta forma de pensar, la aparente “crisis” de la esfera pública, como la ven Habermas y sus seguidores, tiene precisamente que ver con los dos lados de la ecuación que domina más: el exceso de privacidad que pasa a ser pública (desde el feminismo i hasta la cultura sensacionalista de las celebridades!) y la disminución de la propia zona de amortiguamiento (como en la pérdida de la esfera pública burguesa, desde el comunismo i hasta la comercialización y la vigilancia!). Solo hay determinados espacios y determinadas experiencias que pueden formularse como políticas independientemente de cómo se experimentan. Más bien es una cuestión de *dónde* y *cuándo*: no en casa, y después del trabajo. Los lugares comunes pasan a ser, por lo tanto, espacios no públicos.

De todos modos, la zona de amortiguamiento siempre pretende separar y no acercar las diferentes esferas, por lo cual no es solo un lugar para la política, sino más bien para interpretar ciertas cosas, emociones y economías, tanto si son *políticas* como si son decididamente *no políticas*. Así, no solamente habilita el discurso político, sino que también lo entorpece, ya que evita que se convierta en público. Y es este punto, precisamente, el que critican Oskar Negt y Alexandre Kluge del modelo de Habermas, titulado elocuentemente *Esfera pública y experiencia*.⁴ Su alegación es que la exclusión de lo privado y de los espacios de producción (como el trabajo, la escuela, etc.) del término “público” era, de hecho, un acto de bloqueo de experiencias, de despolitización de unas determinadas áreas de la esfera de la política que era espacio público. En realidad, intentarían postular los espacios de producción y reproducción como espacios políticos, como espacios discursivos de experiencia y, por lo tanto, como espacios públicos, en el sentido de que organizan la expe-

4. Oskar Negt; Alexander Kluge. *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere* (1972). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993 [el original en alemán se publicó en 1972].

riencia colectiva. El poner el énfasis en la noción de la experiencia permite a Negt y Kluge no solo señalar la desigualdad de acceso a la esfera pública en términos habermasianos, sino también analizar las modalidades de comportamiento y las posibilidades que tienen el discurso y la acción en diferentes espacios. Y exponen una esfera pública específica, pero plural, que puede calificarse de “proletaria” en contraposición a la esfera pública normativa “burguesa”, donde los lugares comunes pasan a ser espacios públicos.

Esta proliferación de espacios que pueden considerarse públicos o que hay que hacer públicos, por decirlo así, no solo saca a la luz antagonismos —que la esfera pública burguesa intentaba oscurecer o incluso esconder—, sino que también conduce hacia la fragmentación de la misma idea de que el espacio público es un tipo de lugar, un tipo de ubicación (incluso cuando existe en un número de formas limitado). En contra de la normativa y muy excluyentes, hay varias formaciones públicas que también se han calificado como contrapúblicas. Es decir, los espacios que comparten algunas de las características organizacionales con las formaciones públicas clásicas (como los clubes, grupos o publicaciones), pero con otros objetivos o con objetivos opuestos: otros espacios para otras subjetividades.⁵ Históricamente, estas fueron, por supuesto, las formaciones públicas de la contracultura y los nuevos movimientos sociales. Por consiguiente, podemos utilizar la noción de “público” en un sentido plural, como públicos múltiples y coexistentes: histórico (restos), actual (presente) y potencial (emergente).

Esto, evidentemente, tiene unos efectos de un alcance muy amplio y afecta a las diferentes maneras en que se entiende el concepto “público” materializado en una de las tres líneas que hemos mencionado al comienzo del presente ensayo: pueblo, espacio y noción. Un pueblo ya no puede entenderse como una sola cosa, como una entidad uniforme, sino como una fragmentación en términos de identidad, etnicidad, clase, género, etc. Además, esta fragmentación no puede entenderse solamente como diversidad (cultural), sino también como oposicionalidad y diferencia radical. Lo mismo puede aplicarse a la materialización espacial, con públicos y contrapúblicos. En primer lugar, podemos hablar no solo de un espacio o algunos espacios relacionados entre sí y separados completamente de otros espacios, sino más bien de varios espacios po-

5. Para una explicación autorizada del concepto contrapúblicos y su relación con lo público normativo, véase: Michael Warner. *Publics and Counterpublics*. Nueva York: Zone Books, 2002.

sibles e imposibles con diferentes discursos y formas de tratamiento; y, en última instancia, de la desmaterialización de los espacios públicos en conjunto, tanto en sentido positivo como negativo: expansión y desaparición al mismo tiempo. Y, finalmente, debemos hablar del concepto más abstracto de “público” como noción como de un significante vacío, constantemente llenado con contenido significativo, con un papel en la constitución de lo social, en la producción de la subjetividad y en la distribución de la economía. En cada caso nos relacionamos con un concepto en el que los elementos descriptivos y prescriptivos no pueden separarse cronológicamente ni políticamente.

Como hemos dicho más arriba, la denominada interposición de la esfera pública no solamente tiene que ver con su emplazamiento, sino también con su especialización y, por lo tanto, institucionalización (real e imaginaria). Otra vez, si cogemos la línea de producción y fragmentación de Negt y Kluge, debemos entender los espacios públicos no solo en la divisoria público/privado, sino también en relación con los espacios de producción. Es decir, de qué manera los espacios públicos emergen *a través* de la producción como construcciones ideológicas y a través del desarrollo económico. No obstante, hoy no describiríamos los espacios públicos solo en términos dialécticos de lucha de clases, sino más bien como una multiplicidad de luchas, entre ellas las que se hacen para ser reconocido, en parte en forma de acceso al espacio público, y la que se hace por el derecho a luchar por el propio derecho a luchar, por el derecho a discrepar. En segundo lugar, tal y como señalan no solamente los críticos del modelo habermasiano, sino que incluso se quejan públicamente algunos de sus seguidores, ahora somos testigos de la combinación de los espacios públicos con modalidades de consumo más que de participación, en que el consumo pasa a ser la forma de comunicación social principal.

Tal y como he argumentado en algún otro lugar, la institución de arte, que un día fue espacio público burgués ejemplar, hoy se busca a sí misma en una fase transformativa difícil, en la que su rol histórico —como proveedor del gusto y la razón— ha pasado a ser obsoleto sin que aparezca otro rol crítico ni emerja otra posible constitución; otra que no sea el intercambio cómodo dentro de la economía de la experiencia (*sic*) y la sociedad del espectáculo.⁶ No obstante, no

6. Véanse mis ensayos: “Anstelle der Öffentlichkeit? Oder: Die Welt in Fragmenten”, en: Gerald Raunig i Ulf Wuggenig (eds.). *Publicum: Theorien der Öffentlichkeit*. Turia + Kant, Viena, 2005, pp. 80-88; y

basta con afirmar que la comercialización ha contaminado el “bueno y viejo” espacio público; en cambio, debemos examinar las contradicciones del concepto en su génesis histórica, así como sus últimos desarrollos y su posible desaparición. Por ejemplo, la extraña separación entre el mercado como lugar social, el mercado como lugar físico y la economía y el trabajo como asuntos privados que tienen lugar en espacios no públicos y fuera de la política. Debemos sustituir separación por fragmentación y, como mirada a las relaciones entre espacios diferentes de producción discursiva, en todas las formas desde la producción de conocimiento hasta la producción de productos para el consumidor y, de nuevo, avanzar hacia otra relación jerárquica entre espacios de producción y espacios públicos; una jerarquía que es, también, geopolítica. En consecuencia, debemos preguntarnos: ¿qué instituciones —qué formas de institución— producen estas jerarquías, estos desarrollos globales desiguales? Y también: ¿cuáles son las relaciones actuales entre lo público, el consumo y la producción?, y ¿cómo estas categorías pueden desenredarse tanto a escala local como global?

La espacialización del concepto “público” no solo está relacionada con su estado de interposición entre otras esferas, sino también con su estado de estar en el interior de lo social como tal, o lo que podríamos denominar el estado de ser un estado. Es decir, no solo un pueblo, sino también un pueblo de *identidad específica*, de una unidad que podría sobrepasar las diferencias de género, de clase e incluso de intereses, esto es, el estado nación moderno. La esfera pública siempre está en el interior de la nación, y la forma de estado pasa a ser el ágora, con el apoyo de la economía y el sistema tributario nacional, la educación, la cultura, etc. Lo social se instituye a través de la nación, y el interior siempre se define como esencial, en un contraste directo con otros: otros pueblos y naciones, independientemente del hecho de que otras naciones puedan estar estructuradas alrededor de un principio parecido de nacionalidad, de instituciones nacionales y de culturas. El estado nación burgués, al fin y al cabo, no solo fue fundado sobre la paradoja democrática de libertad e igualdad, sino también sobre la *fraternidad*, la cual, además del su matiz masculinista, también implica consanguinidad o parentesco. El parentesco

“The Trouble with Institutions, or, Art and its Publics”, en: Nina Möntmann (ed.). *Art and its Institutions*. Londres: Black Dog Publishing, 2006, pp. 142-149.

étnico y similares son una característica básica del establecimiento del concepto “público” como pueblo y como espacio nacional. La esfera pública es parte y parcela del estado nación, establecida a lo largo de líneas similares de exclusión, de interioridad y de exterioridad radical y que, como tales, no pueden ser desenredadas fácilmente de la nacionalidad o, incluso del nacionalismo.

No obstante, si la esfera pública no emerge orgánicamente del suelo de lo social, sino que más bien es siempre un medio para conectar lo social en el interior de la sociedad, entonces lo social no puede tener ningún contenido positivo, ninguna esencia para expresar o base para corresponder. La esfera pública es, por lo tanto, una categoría que cada vez está más vacía, incluso obsoleta, o que nada tiene que ver con el desdibujamiento de lo que es privado y lo que es público, ni con la fusión entre la deliberación pública y el intercambio de artículos, como algunos observadores nos querrían hacer creer, sino más bien que el centro del público-como-nación simplemente no se aguanta, ni tan siquiera como concepto identitario, económico o político. Obviamente, ahora estamos hablando de una proyección que pretendía producir lo social en una forma específica dentro de la sociedad burguesa emergente, como ciudadanos nacionales, en primer lugar, una proyección que las articulaciones contrapúblicas y las formas alternativas de socialización, las relaciones sociales producidas, han tirado por los suelos. Además, en estos momentos somos testigos del debilitamiento del mismo estado nación en las etapas más recientes del capital global. Y eso es lo que debemos denominar la situación pospública, en la que ya no hay ninguna unidad ni incluso ninguna localidad fijable a la esfera pública (en plural). El suelo que pisamos actualmente, podríamos decir que no tiene ningún fundamento.

El hecho de hablar de cualquier esfera pública internacional o incluso global es, por lo tanto, un contrasentido. Para ejemplificar la esfera pública del mundo del arte, ahora podemos afirmar que cualquier artista nacional también es un artista internacional. Así pues, cuando un país selecciona a su participante o participantes para los pabellones nacionales de la Bienal de Venecia, que históricamente ha sido una competición internacional —y que, de hecho, aún lo es—, no solamente, ni principalmente, selecciona a los artistas más representativos a escala nacional, desde una perspectiva folclórica, de pueblo, sino a aquellos que tienen un renombre o un potencial a escala interna-

cional. El jurado es internacional, por supuesto, y los artistas de calibre internacional dan a una sola nación una oportunidad mayor de ganar el gran premio como nación. La grandeza de la nación puede medirse en su talla internacional, dentro de la cultura, pero también dentro del poder económico y militar: con esta triple combinación se accede de modo natural al liderazgo moral mundial. Sin embargo, no vemos esta fusión nacional e internacional solamente en Venecia, sino que cualquier acontecimiento artístico como una feria, una bienal o una exposición de un museo con una temática de amplio alcance, donde a los artistas representados no solo se les pide que sean de todo el mundo —y como tales avalen el globalismo de la (alta) cultura—, sino también de su nación particular. Solo hay que fijarse que los códigos de los países siempre se indican bajo los nombres de los artistas o de las ruedas de prensa e invitaciones, como si ellos fueran los adhesivos de la parte trasera de un coche o los participantes en una competición deportiva de renombre (Venecia, en cierta forma, lo es).⁷ En el mundo del arte pospúblico, quizá, un artista nacional es siempre internacional.

Quizá cualquier concepto transnacional o posnacional de la esfera pública solo se pueda entender en términos de ser (un) pospúblico, no en el sentido de existir después o más allá de lo que es público como tal, ni que seamos en cierta medida *impúblicos*, ni que retornemos a los estados prepúblicos clandestinos, sino más bien dentro de un doble movimiento de desmaterialización y expansión de lo que podría considerarse como público, que afectase tanto a nuestros asuntos locales como al sentido de ser privado, así como fluye la economía transnacional y los espacios de producción y los geopolíticos. Los espacios pospúblicos también son espacios poscoloniales. De hecho, sugiero que “pospúblico” podría entenderse como término paralelo a poscolonialista, poscomunista y posfeminista, en el sentido de que no son una ruptura radical ni una salida, sino un re-examen crítico de sus *leitmotivs* y las modalidades básicas, en que la noción burguesa de “público” y sus adyacentes contrapúblicos se nos aparecen en forma de fantasma, como su-

7. Siguiendo esta metáfora, es interesante ver como algunas emisoras de televisión han indicado el club de los jugadores de fútbol en la Copa del Mundo, cuando entran en el terreno de juego o salen de él, probablemente como indicador de sus habilidades y calidad. ¿No podría ser más revelador si las exposiciones de arte, después del nombre del artista, en lugar del país de origen entre paréntesis, comenzasen a poner los nombres de las galerías? Ciertamente, eso estaría más en línea con el estado actual del capital global y su circulación compleja.

giere Bruce Robbins.⁸ De hecho, en estos momentos el concepto “público” no tiene ningún fundamento sólido ni ningún emplazamiento, sino más bien una “vida del más allá”, una presencia en forma de espectro.

Y entonces ¿cómo puede materializarse lo que es pospúblico? ¿Qué formas de institución pueden tener lugar dentro de una cosa que parece tener tan poco fundamento y ser tan efímera? ¿Cómo puede desafiarse el poder sin una ágora, sin fronteras fijadas, pero con un control social y una vigilancia crecientes? ¿Cómo puede haber intereses comunes cuando los lugares comunes son tienen fundamentos, como también podríamos decirlo? Lo que hay que establecer, por lo tanto, son las formaciones públicas que pueden existir sin estado, e incluso en oposición a este. La condición pospública no hay que desestimarla en un retorno nostálgico hacia concepciones de otro tiempo sobre lo que era público y los espacios de producción, sino que hay que tratarla con un espíritu crítico, con nuevas preguntas que surjan en correspondencia con los nuevos problemas que vayamos afrontando. Al igual que en la ausencia de la esfera pública tal y como la conocemos, como en un retorno a la superestructura sin fundamentos, ahí está el peligro de tener toda la visibilidad de lo que es público pero ninguna de las posibilidades de acción ni ninguno de los derechos de ciudadanía. Según Paolo Virno, el principal problema es el siguiente:

“Si la parte pública del intelecto no cede al dominio de una esfera pública, de un espacio político donde muchos pueden tender hacia los asuntos comunes, eso produce unos efectos terribles. Lo público sin una esfera pública.”⁹

La condición pospública no se debe celebrar, por lo tanto, si no es para verla como una modalidad de análisis a través de la que podemos entender nuestra realidad para actuar, evidentemente, pero también para reconfigurarla, para imaginarla de nuevo, y producir nuevas instituciones y formas de instituir lo social, más que reproducir las antiguas.

8. Bruce Robbins (ed.). *The Phantom Public Sphere*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

9. Paolo Virno. *A Grammar of the Multitude*. Nueva York: Semiotext(e), 2004, p. 40.

RACHEL ANDERSON

La búsqueda de la horizontalidad

En 2007, antes de entrar en Artangel como jefa de Interacción, había trabajado ya como coordinadora de un proyecto juvenil en East London y, más adelante, como coordinadora de un proyecto educativo de proximidad en la South London Gallery. Cuando llegué a Artangel, el programa Interacción acababa de recibir una subvención del Consejo de las Artes de Inglaterra para desarrollar una serie de nueve comisiones durante un periodo de tres años. Artangel no trabaja en el ámbito de un museo. La intención era la de desarrollar nuevas formas de involucrar a la gente que generalmente no tiene acceso a las artes en espacios donde normalmente no suele encontrarse arte.

El pensamiento que hay detrás del programa Interacción

Mucho más allá de las ideas de lo que está mal y de lo que está bien, hay un lugar. Allí te conoceré. (Rumi)

Gracias a mi experiencia laboral tanto en el sector del voluntariado como en la educación en un museo de arte, me he familiarizado con el modelo educativo habitual y con los programas de proximidad que intentan llevar al “público no ilustrado en arte” hacia el terreno museístico para hacerle reaccionar ante el programa del comisario del museo.

Este enfoque conlleva muchos problemas complejos, así como una serie de suposiciones sobre cómo puede ser el “público no ilustrado en arte”. El hecho de que los comisarios, conservadores y educadores tengamos un cierto conjunto de experiencias, y de que generalmente seamos predominantemente blancos, varones (o hembras dentro del sector educativo de las artes), heterosexuales, de clase media/alta y con formación académica, acaba influyendo en la programación o en la posición interpretativa, y hace que se sostenga una jerarquía que refuerza una perspectiva particular y una “posición privilegiada”.

Concretamente, hay dos tipos de “posiciones privilegiadas” que es importante reconocer. En primer lugar, el mundo del arte en gran parte está construido alrededor del “producto” de arte, un resultado tangible que se puede comprar y vender, visitar, recorrer, recontextualizar y poseer.

Y, en segundo lugar, existe un modelo basado en la sociedad y que apuesta por la percepción de que la inversión de tiempo y la transferencia de habilidades pueden cambiar —e incluso solucionar— un problema social concreto. Una inversión en un proyecto de arte (ya

sea una escultura pública o un taller) podría lograr unos resultados parecidos a una inversión a largo plazo en trabajadores sociales, asesores en materia de drogodependencias, trabajadores de centros juveniles, escuelas, etc. El valor percibido del arte radica en su potencial para transformar conflictos, rehabilitar y regenerar.

En términos de comisionado socialmente comprometido, el modelo predominante es una estructura vertical que tiene en su parte superior un gobierno o un organismo financiador; por debajo hay un conservador; un proveedor de servicios sociales; luego tenemos a un artista, y, finalmente, al participante o al “público no ilustrado en arte”. Estos roles pueden moverse e intercambiar posiciones, pero casi siempre mantienen la estructura vertical.

Los productores/artistas pueden encontrarse en la situación de tener que gestionar una relación entre todas estas partes; y tener que intentar solucionar un “problema” definido, muchas veces, por una institución superior o autoridad (y no por el participante). En estas condiciones, es fácil que las relaciones de colaboración y el proceso creativo se vean comprometidos, sean forzados, y acaben con un resultado que no sea reconocido ni por el artista ni por la comunidad.

Una posible alternativa sería confiar e invertir en procesos que dan tiempo y espacio para el crecimiento y la exploración de ideas. Esto suele llevar a relaciones de copropiedad más relevantes, que potencialmente pueden llegar más allá de la idea o intención original.

Cómo definimos el programa Interacción de Artangel

Cuando definimos el programa Interacción, pretendíamos intentar trabajar horizontalmente, procurando no imponer nuestra voluntad, ideas o agenda a la otra parte, e invitándola a un intercambio abierto que permitiera un diálogo fluido y creativo.

Para asumir realmente el poder transformativo del arte todos debemos cambiar. Una práctica socialmente horizontal no sólo debe llegar a aquellos que se consideran “muy necesitados”, sino también a los que asumen el poder de decidir qué es lo que necesita otra gente, incluyendo las instituciones de arte.

Si has venido aquí para ayudarme, estás perdiendo el tiempo. Pero si has venido porque tu liberación está ligada a la mía, entonces trabajemos juntos. (Lilla Watson, educadora aborígen)

Los proyectos de interacción aportan valor y énfasis al proceso. Estamos interesados en cómo trabajan los artistas, pero más aún en cómo estos pueden abrir y

expandir su forma de trabajar para implicar a otra gente; en cómo el hecho de trabajar con otras personas puede enriquecer un proyecto y transformar las ideas en algo que nadie habría podido imaginarse en una primera conversación.

Todos tenemos una implicación única: cada persona contribuye de un modo diferente y recibe cosas diferentes de la participación. Nuestros proyectos crean sus propios límites, ubicación, duración en el tiempo y forma; no trabajamos dentro de la institución a menos que el proyecto nos lleve a ella. El valor de los proyectos de Interacción reside en el modo en el que se manifiestan y en las historias que nos cuentan los participantes cuando llegan.

Did you kiss the foot that kicker you? (¿Has besado el pie que te ha dado una patada?).

Ruth Ewan, 2007

Dejadme hacer todas las canciones de la nación, y no me importará quién haga las leyes. (Andrew Fletcher, 1703)

En 2007, Ruth Ewan realizó un proyecto en el que reunió a más de cien músicos en una convocatoria pública. El proyecto se desarrolló en torno a una canción escrita en 1964 por el músico de folk y activista político Ewan MacColl.

La letra de la canción de Ewan MacColl, “Ballad of Accounting” (“Balada de las cuentas”), tiene una estructura simple y es una crítica a través de la autorreflexión, ya que plantea repetidamente preguntas directas y provocativas:

¿Te has apartado para que escojan y te has quedado la segunda opción?

¿Has dejado que te quiten la capa de nata y que luego te den las sobras?

Unos documentos gubernamentales publicados en 2006 a través de los Archivos Nacionales del Reino Unido muestran que, desde 1932, el servicio de seguridad MI5 tiene un expediente abierto sobre MacColl. Un informe afirma que era “un comunista con opiniones muy extremas” y que necesitaba “atención especial”. El expediente también afirma, como motivo de preocupación, que MacColl tenía una “habilidad excepcional como cantante y organizador de eventos musicales”.

El proyecto “Did you kiss the foot that kicked you?” implicó la coordinación de los músicos callejeros a lo



Did You Kiss the foot that kicked you. London Bridge. Foto: Thierry Ball



Did You Kiss the foot that kicked you. Ecstatic Mourning. Foto: Thierry Ball



Did You Kiss the foot that kicked you. Fang at Kings Cross. Foto: Thierry Ball



Did You Kiss the foot that kicked you. Fang at Kings Cross. Foto: Thierry Ball

largo de los itinerarios de entrada a la City de Londres, que tocaban tanto bajo tierra como encima; y que los músicos incorporaran la "Ballad of Accounting" en su repertorio.

Una serie de actuaciones dos veces al día durante una semana se entrometió discretamente en la rutina de la hora punta, en una especie de intervención subconsciente; los músicos callejeros realizaron actos individuales al unísono, conectados por un juego de preguntas compartidas.

En Londres, la legislación casi ha erradicado a los músicos callejeros. Las ordenanzas municipales y

la vigilancia policial hacen que la mayor parte de los músicos no estén en las calles. Los cambios en la regulación de los permisos de la música en directo han puesto presión sobre la espontaneidad natural de todas las actuaciones musicales. El proyecto precisó una larga negociación con los consejos municipales y la policía; y, aunque los canales oficiales en principio estaban preparados para darnos permiso para llevar a cabo la acción, en realidad no había ningún sistema para hacerlo: técnicamente, estar parado cantando en una calle de Londres va contra la ley.

The Museum of Non Participation (El Museo de la No Participación).

Karen Mirza i Brad Butler, 2007-2009

Karen Mirza y Brad Butler concibieron "El Museo de la No Participación" en 2007 (durante el movimiento de los abogados pakistaníes en Islamabad), cuando vieron las protestas y la subsiguiente violencia de estado desde la ventana de la Museo Nacional de Arte de Pakistán.

En "El Museo de la No Participación", aportaron ideas conectadas a su posición en aquel momento a través de la conversación, imágenes, actividades y narrativas que seguían corrientes de diálogo de diferentes personas, sitios y contextos. Fue un trabajo de más de dos años con vendedores ambulantes, traductores de urdú, arquitectos, agentes inmobiliarios, activistas de la vivienda, abogados, peluqueros, directores de cine, editores de periódicos, artistas y escritores, quienes han realizado diferentes manifestaciones para "El Museo de la No Participación".

"El Museo de la No Participación" plantea cuestiones sobre la resistencia y la elección y consecuencia de la acción frente a la inacción. Las estructuras de conflicto, las divisiones de clase y de poder adquisitivo en un mundo globalizado motivan el compromiso con los problemas de la participación o la no participación en tal sistema, ya sea en Karachi, en Londres o en cualquier otra parte. "El Museo de la No Participación" examina cómo nuestras vidas en un espacio tienen implicaciones sobre otras personas.

Intercambio lingüístico urdú/inglés. El proyecto apareció por primera vez como una clase de lengua inglés/urdú en setiembre de 2008. La clase gratuita invitaba a los hablantes de inglés y de urdú a intercambiar lenguaje conversacional bajo la guía y la mediación de Hasan Sheikh (contratado a través de un anuncio en una tienda local). Rápidamente se convirtió en un espacio para el intercambio cultural y lingüístico.

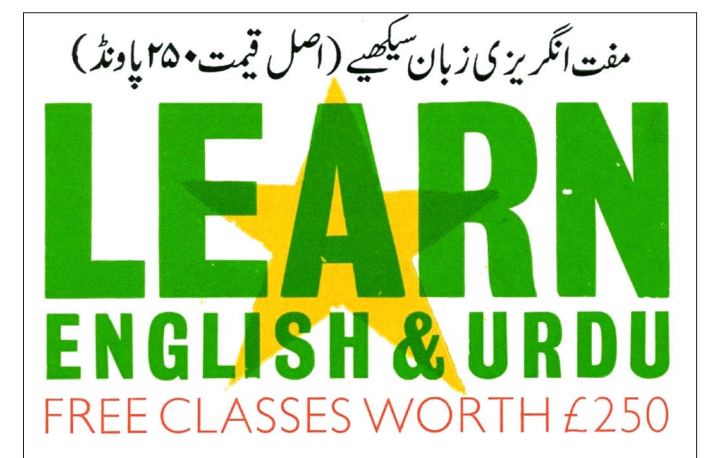
Karachi. En diciembre de 2008, Mirza y Butler volvieron a Karachi, donde, en colaboración con el colectivo de artistas VASL, ocuparon un espacio en el Consejo de las Artes de Pakistán. Este espacio abierto se convirtió en un sitio donde trabajar a través de ideas con (no) participantes y en una base a partir de la cual dirigieron las intervenciones en las calles de la ciudad. Distribuyeron periódicos para usar sus hojas como envoltorio de los alimentos de los puestos de cocina *tandoor*, presentaron intervenciones en forma de *per-*



MONP_ Boundary wall intervention, Karachi. Foto: Karen Mirza



MONP_ Headquarters. Foto: Brad Butler



MONP_ Language flyer. London



MONP_Language class intervention



MONP_newspaper intervention karachi. Foto: Karen Mirza



MONP_Sunday Bazaar performance Karachi. Foto: Karen Mirza

formances en el bazar del domingo, y trabajaron con escritores y poetas urdú para producir carteles y murales que distinguían el museo como una institución emergente, anunciando una nueva forma de mirar y de moverse a través de la ciudad. En una ciudad donde apenas hay museos, la propia ciudad se convirtió en un museo.

Colaboración con Daily Jang. El 20 de setiembre de 2009, se distribuyó por el Reino Unido una publicación periódica —con diferentes expresiones e interpretaciones de la portada— como suplemento de *The Daily Jang*, el periódico internacional del mayor y más antiguo grupo de comunicación de Pakistán.

El periódico, que invitó a contribuir con textos e imágenes desde todos los proyectos participantes, fue diseñado por Yousuf Haider, diseñador de *Jang* establecido en Londres, y fue impreso en su imprenta londinense. El periódico MONP se tradujo al urdú y al inglés y se distribuyó como suplemento dominical durante la Fiesta del Cordero y llegó a las manos de sesenta mil lectores.

Londres: un programa de cuatro semanas de charlas y eventos. La cara pública de “El Museo de la No Participación” consistió en un programa de eventos de un mes de duración en una barbería de Bethnal Green Road. Los múltiples aspectos del proyecto se unieron en un programa de proyección de películas, charlas, debates, poesía urdú y *performance* realizados por diversos colaboradores del proyecto e invitados. El espacio se transformó en un archivo del proyecto que mostraba elementos del proceso: pases de diapositivas, material de lectura, fotografía y prensa.

**Invisible Food (Menjar Invisible).
Ceri Buck**

La conversación humana es el modo más sencillo y más antiguo de cultivar las condiciones para el cambio [...] si podemos sentarnos juntos y hablar de lo que nos importa, empezaremos a sentirnos vivos. Compartimos lo que vemos, lo que sentimos, y escuchamos lo que otros ven y sienten. (Meg Wheatley)

La escritora Ceri Buck empezó “Comida Invisible” invitando a sus vecinos a hablar con ella. El proyecto, que consistía en la búsqueda de alimentos silvestres en la zona de Loughborough (en el barrio londinense de Brixton), se desarrolló a través de amenos paseos, observaciones, conversaciones y comidas.

Estos paseos fueron creciendo poco a poco hasta convertirse en eventos más grandes abiertos a los vecinos. Después de andar, los participantes preparaban alguna comida con las hierbas, flores o frutos que habían encontrado.

“Comida Invisible” no es un ente experto. Somos un experimento que sale de la condición urbana fracturada y aislada a raíz del poco trato que tenemos con las plantas. “Comida Invisible” es una excusa para aprender. “Comida Invisible” es un proyecto para descubrir las plantas silvestres que crecen discretamente en la zona Loughborough, que puede alimentar a los residentes con salud y vitalidad. “Comida Invisible” responde a la necesidad global de vivir de un modo más local, de depender menos del transporte —ahora que se ha terminado la etapa del petróleo barato— y tiene la intención de crear comunidades interconectadas.

A partir de la realización del proyecto, Invisible Food se ha registrado como empresa, con el apoyo de un comité, y ha aumentado los recursos para desarrollar proyectos que van más allá, con grupos de mujeres locales, el parque infantil, el mercado del barrio y las escuelas. Las caminatas siguen, y en ellas participan hasta cuarenta personas cada mes. Además, a través del proyecto, se ha creado un huerto en la urbanización, donde se cultivan hortalizas comunitarias.

Smother (Arropamiento). Proyecto de Sarah Cole y Coram Young Parents, 2008-2010

“Smother” se desarrolló durante dieciocho meses, y evolucionó intensamente con actividades semanales con padres jóvenes y sus hijos durante nueve meses, que culminaron en una *performance* de larga duración en el interior de una casa abandonada en King’s Cross, Londres.

Sarah Cole dirigió una serie de talleres creativos cada viernes por la tarde en la estructura existente de los encuentros de padres jóvenes de Coram. Estos talleres fueron un vehículo para desarrollar un lenguaje compartido en el grupo. Se crearon metáforas, articulando un espectro de emociones y experiencias que cada persona relacionó a nivel personal, a través de la memoria de la conversación y las relaciones dentro del proyecto.

Las ayudas sociales positivas para padres jóvenes son raras y cuentan con pocos recursos. Para muchos de los participantes, con problemas urgentes relacionados con la vivienda y el bienestar, la visita semanal a Coram es su principal acceso a una ayuda. Este pro-



Ceri Buck. Invisible Food. Berries. Foto: Ceri Buck



Ceri Buck. Invisible Food. Nasturtiu. Foto: Ceri Buck



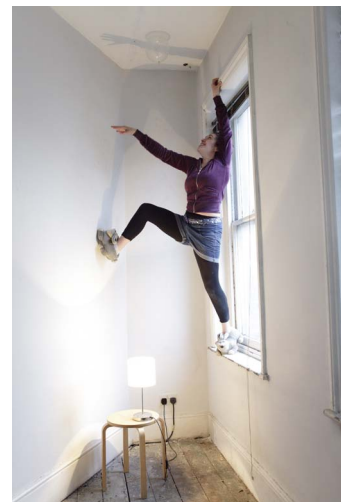
Ceri Buck. Invisible Food. Chickweed. Foto: Ceri Buck



Smother balloon boy.
Foto: Tas Kyprianou



Smother pushchair.
Foto: Tas Kyprianou



Smother climbing.
Foto: Tas Kyprianou



Smother folded mattress.
Foto: Tas Kyprianou



Smother Holly. Foto: Tas Kyprianou



Smother. Process. Foto: Sarah Cole



Smother skater. Foto: Tas Kyprianou



Smother tea cups. Foto: Tas Kyprianou



Smother. Process 2. Foto: Sarah Cole



Smother. Drawing of 101 Kings Cross Road. Sara Nesteruk

yecto se ubicó dentro de un marco institucional, y tuvo que tenerse un cuenta un complejo conjunto de necesidades, incluyendo: el grupo (que inicialmente era de asistencia esporádica); los individuos que asistían al grupo (adolescentes con sus hijos, desde recién nacidos a niños de diez años); los trabajadores de Coram; Coram como institución con recursos y programas políticos; el puesto de Sarah como artista; los recursos necesarios para el sistema; y el programa de Artangel.

A medida que se desarrollaban los talleres, aumentó claramente la importancia del espacio doméstico y su trascendencia en las vidas de los padres jóvenes. Las connotaciones simbólicas de los diferentes espacios interiores de una casa, junto con la naturaleza transitoria y precaria de sus situaciones —las simples dificultades a la hora de buscar y mantener un sitio donde vivir— eran problemas fundamentales para los padres jóvenes en su tránsito hacia el mundo adulto con las dificultades añadidas de la paternidad.

En enero de 2010, el proyecto se trasladó al número 101 de King's Cross Road: una casa con una forma poco habitual (de tres paredes) construida hacia 1874 y con solo una habitación en cada piso, y los pisos, conectados por una escalera de caracol. Los talleres semanales se trasladaron de la sede de Coram a la casa de King's Cross Road, y el trabajo se desarrolló rápidamente en relación directa con el espacio.

El trabajo se materializó como una serie de *performances*, llevadas a cabo por actores profesionales dentro de la casa. Los actores se eligieron a partir de un taller al que asistieron los padres jóvenes y los niños. Los padres trabajaron al lado de Sarah, en grupo y uno a uno, para crear el material (sin guión previo) de los actores.

La casa tenía cinco pisos y en ella había tres inquilinos. Eran tres actrices que interpretaban papeles de madres jóvenes. Los personajes expresaban el espectro de emociones y experiencias de la paternidad joven. En el sótano, patinando sobre una pista de hielo sintética, una joven de quince años acaba de descubrir que está embarazada. Va cambiando entre el miedo, la ira y la alegría mientras contempla su futuro imaginado. En los pisos del medio, una chica joven, de veintitantos años, que tiene espacio para reflexionar sobre sus experiencias, lleva como puede una relación compleja con un padre ausente y se esfuerza para calmar a un niño en plena pataleta. En el piso superior de la casa, otra madre lucha contra una rutina cambiante y extenuante e intenta mantener las apariencias ante los servicios sociales.

Conclusión

Durante los dos años pasados hemos participado en un estudio con la Universidad de Lancashire Central para observar y articular el modelo de interacción, cuyos resultados se publicarán en 2011.

Los artistas que han participado en el proyecto Interacción han aprovechado esta oportunidad de diferentes maneras y con distintos niveles de inspiración. Tuvieron que librar su propia lucha entre la necesidad de controlar un producto y confiar en que el hecho de abrir su práctica les lleve a algún lugar más sorprendente. Por otro lado, la gestión de las expectativas de la gente que se han encontrado y la gente con la que han trabajado ha precisado una negociación cuidadosa: cómo respondes a la necesidad de saber qué estamos haciendo, y por qué estamos entrando juntos en este proceso.

El hecho de buscar una postura común para empezar una investigación de igual relevancia e inversión ha sido una gran recompensa. El servicio para padres de Coram, por ejemplo, ha constatado que un proceso artístico abierto puede crear de forma natural un espacio para tratar asuntos que están en su agenda, y ha adoptado una nueva política artística que afecta completamente al enfoque del servicio, que durará mucho tiempo después de nuestra intervención como comisarios. Invisible Food también ha crecido mucho más allá del comisionado y se ha convertido en un proyecto que continúa, mantenido por Ceri Buck y por la gente que trabaja con ella.

Karen Mirza y Brad Butler aún están desarrollando "El Museo de la No Participación", expandiendo la colaboración y las ideas en diferentes sitios y contextos.

El tiempo es uno de los recursos más preciosos. Partiendo de la intención de mantener el énfasis en la práctica horizontal y de la conciencia en todo momento de lo frágil que es la balanza, el programa Interacción ha sido —y sigue siendo— un experimento; un cambio de posición atrevido pero sutil, que pone a prueba a la gente más de lo que yo podía haberme imaginado. Mi reto sigue siendo la articulación, el desarrollo de un lenguaje a través del cual todos los implicados no intenten fijar o definir el impacto que la creatividad puede tener sobre todos nosotros. Para mí, sigue presentándose como un sentimiento, un instinto y una conexión.

Si desea más información sobre los proyectos, consulte <http://artangel.org.uk>.

MIQUEL BARDAGIL

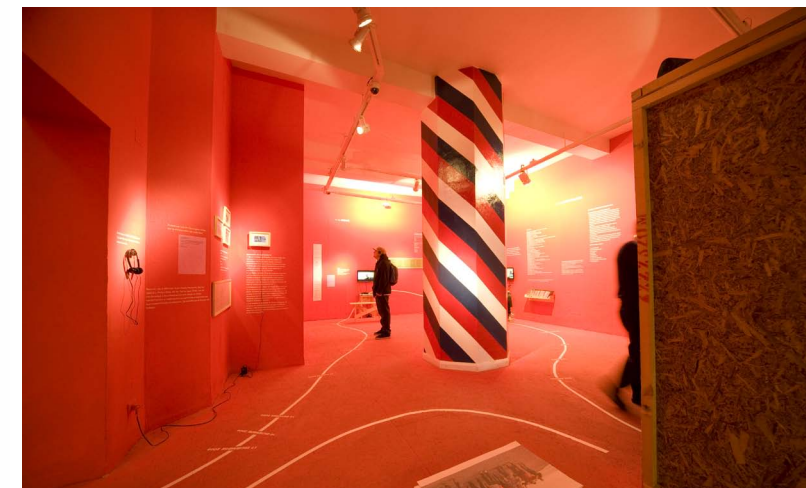
Josep-Maria Martín. Made in Chile

O. Josep-Maria Martín trabaja con la energía que generan las personas. Lo que queremos decir con esta afirmación es que el punto de partida de su trabajo, los procesos desarrollados y los resultados —si es posible hablar de resultados diferenciados de la dinámica en la que se han gestado— tienen como punto de referencia situaciones humanas muy concretas. Su intervención como artista en un contexto social determinado no implica en absoluto la renuncia a la capacidad simbólica del arte, sino que utiliza toda la fuerza de su dimensión estética, al mismo tiempo que se rebelan ciertas fuerzas de expresión del poder que operan sobre la realidad y, por extensión, pone de manifiesto aquellos procesos de discriminación implícita que generan. Sus obras se sitúan en las antípodas de la estetización de la realidad a través del arte.

Made in Chile ilustra claramente su forma de trabajar —concepto, método, formalización...— en sus múltiples facetas, siguiendo una doble direccionalidad: transformar y desvelar. En primer lugar, incidiendo en las condiciones materiales y en las pautas de vida. Un hecho que implica una transformación de las condiciones de mentalidad del colectivo al que va dirigido. Pero también, y en segundo lugar, la proyección de una situación determinada en el resto de cuerpo social permite intervenir en la opinión pública y en la correlación sobre la dominación social,¹ evitando el monopolio acrílico dominante. Se trata, por lo tanto, de generar una experiencia en contacto directo con la realidad, que esta acción tenga unas repercusiones positivas en el ámbito vital de las personas —emisoras y receptoras al mismo tiempo— para, finalmente, comunicar esta experiencia. A lo largo de este proceso el artista investiga y explora, incorpora tantas complejidades como sea posible, buscando la multidisciplinariedad y no alude el conflicto o las contradicciones con el sistema social.

1. Un paisaje humano extremo. El desierto y el mar determinan en su confluencia un vector de máxima intensidad. Se trata de una frontera cambiante entre el agua y la tierra. El Pacífico puede ocupar violentamente unos centenares de metros de la costa arrasando los asentamientos humanos. Nos hallamos en un paisaje desolado y bello, duro y acogedor al mismo tiempo. En este lugar se sitúa Caleta Chipana, muy cerca del mar. Se trata de una comunidad dedicada a la pes-

1. Ver HABERMAS, J.; *Historia y crítica de la opinión pública*, 2006, pp. 267-8.



ca, de menos de medio centenar de casas. La alegría y la dignidad de sus habitantes no esconde hechos como la autoconstrucción de las casas con planchas, la falta de agua corriente (una cuba reparte agua potable cada 10 días) o la electricidad que proporciona un generador que funciona cinco horas al día. El colegio más próximo está a 40 km mientras que la capilla fue consagrada en el año 2008.

Situada a 140 km al sur de Iquique, Caleta Chipana, se nos muestra como una frontera múltiple, en la línea divisoria entre la civilización y la naturaleza, entre el mundo desarrollado y la pobreza, entre la presencia y el olvido. Se trata de una nota discordante en un mundo pretendidamente en progreso.

2. Contradicciones. Josep-Maria Martín ha realizado *Made in Chile* en el contexto del bicentenario de Chile, dentro de la exposición DISLOCACIÓN, un concepto que, en palabras de Ingrid Wildi, su curator, señala “la existencia de una discontinuidad” ya que indica tanto el hecho de “separar un sujeto de su núcleo de articulación” como “la torsión de un argumento o razonamiento” en relación con su contexto. El marco general que se ha planteado la exposición es el de la globalización, un fenómeno de alcance mundial que enmarca situaciones de marginación.

Josep-Maria Martín descubrió Caleta Chipana en sus viajes a lo largo de Chile. Se trataba de construirse una idea lo más alejada posible de los supuestos tópi-

cos a través del contacto con la gente, dejando de lado todo concepto previamente preconcebido. Alejada de las ciudades chilenas, de su industria y de sus minas, Caleta Chipana era un lugar olvidado que no aparecía en la fotografía oficial de un país que ha hecho bandera del desarrollo económico de las últimas décadas.

3. Un prototipo de vivienda: las casas. Del contacto con los habitantes de Caleta Chipana surgió *Made in Chile*, la intervención artística de Josep-Maria Martín. La respuesta de la comunidad fue muy positiva. La acogieron con ilusión y ganas de participar. La gestión del proyecto se inició con la investigación, realizada a través del contacto con la comunidad de Caleta Chipana y con decenas de entrevistas a arquitectos, periodistas, activistas, políticos, abogados, artistas, psicólogos, médicos, una tarotista, una recolectora de cartón, economistas, sociólogos y otros.

Finalmente la propuesta, consistió en la construcción de nuevas casas en un proyecto que permitía repensar los modelos de convivencia en Caleta Chipana desde las necesidades y deseos de sus habitantes. La autoconstrucción, un signo del nivel de subsistencia, dejaba paso a la auto concepción, un indicador de autonomía y madurez. Hacía falta, por lo tanto, elaborar un tipo de vivienda. Se abría así una fase del proceso esencial en los trabajos de Josep-Maria Martín, la negociación entre los diversos sectores y personas implicadas en el proyecto.

4. Identidad. Identidades. Definir un prototipo de vivienda en función de los deseos de una comunidad humana implica adentrarse en su identidad, colectiva e individual, resguirla, hacerla visible. Cada uno de los habitantes de Cala Chipana delimitó sus espacios, su ubicación, su lugar como individuos y la relación con los otros integrantes de la comunidad: parentesco, amistades, afinidades. Una identidad colectiva no viene dada, ni se impone. Se construye a partir de los individuos, de la suma de muchas identidades. Así, las viviendas de *Made in Chile* se convierten en el punto de confluencia de tres vectores: el imaginario de unas personas, el desarrollo material de una comunidad y unas estructuras sociales, económicas y culturales bien concretas.

El prototipo de vivienda pasó por diversas fases a lo largo de todo el proceso de negociación. Se trataba de definir un lugar, un espacio, para impulsar el desarrollo a escala humana, un concepto que Manfred Max-Neef sitúa en *la satisfacción de las necesidades humanas*

*fundamentales, en la generación de niveles crecientes de autodependencia y en la articulación orgánica de los seres humanos con la naturaleza y la tecnología.*²

5. Formalización. Realización. Paralelamente a la definición del proyecto, Josep-Maria Martín entró en contacto con Un Techo para Chile, una asociación muy popular, que nació en 1997, con el objetivo de construir nuevas viviendas para las familias que vivían en campamentos y viviendas con condiciones mínimas. Dos instituciones artísticas y culturales, la Galería Gabriela Mistral y el Centro Cultural Matucana 100, y Un Techo para Chile se convirtieron en los máximos impulsores del proyecto. También se sumaron al proceso arquitectos, múltiples profesionales, colaboradores de diferentes áreas y, muy especialmente, los habitantes de Caleta Chipana, con aportaciones constantes en la medida en que le proyecto iba avanzando. El resultado fue un módulo de vivienda, geométrico y orgánico, ubicado un poco más alejado del mar, fuera de la zona de peligro por tsunami en la que se encuentra en la actualidad.

La exposición de *Made in Chile* en la Galería Gabriela Mistral ha mostrado todo el proceso de la obra en un formato próximo al del archivo, recogiendo materiales como cartas, e-mails, fotografías, planos, documentos, entrevistas, grabaciones sonoras y de vídeo.

6. The End. Tras un proceso de trabajo a lo largo de más de dos años, el final no es un final feliz. De hecho no se puede hablar todavía de un final. Los fondos para las construcciones de las viviendas fueron retirados inesperadamente. El prototipo de vivienda de *Made in Chile* para Caleta Chipana no encaja en los parámetros de las estructuras oficiales: un modelo de construcción de viviendas basado en la participación y en la colaboración, en el diálogo que optimiza los recursos económicos para conseguir como resultado una vivienda de emergencia superior a los estándares, exportable y adaptable a otras situaciones y conceptos.

Evidentemente el final no ha llegado, porque el debate está encima de la mesa. Un debate sobre los modelos sociales económicos y de participación, sobre el desarrollo humano, sobre las identidades, sobre la realidad de Chile que a menudo, y en eso no es tan diferente de nuestra realidad, ha cerrado en falso alguno de los procesos sociales de su historia.

2. MAX-NEEF, M.; *Desarrollo a escala humana*, 1993, p. 30.

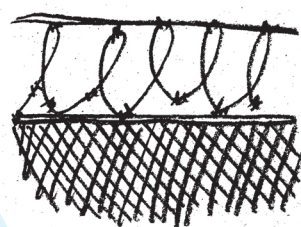


Pelotas, vallas, locales y visitantes

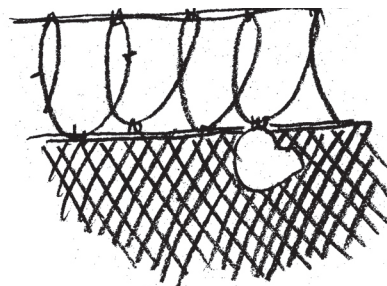
A. A BALL



B. A BARBED WIRE



C. AN INTERRUPTION OF A MATCH



* Dibujos inspirados en el proyecto *Kms. de hormigón* (Varias localizaciones, 2004) que se centraba en vallas y cercas y las tensiones que articulaban.

Pelotas, vallas, locales y visitantes es un intento de traducir en dibujos las 1.500 palabras y recursos visuales que utilicé para mi presentación en QUAM'10. Los dibujos pueden "quedarse cortos" al tratar de representar las experiencias derivadas de tres proyectos -*Grada Zer0*, *BCNxuta* y *Kms. de hormigón*, accesibles en www.laiasole.net. No obstante, espero que sirvan para señalar mejor tres aspectos que me interesan de estos proyectos:

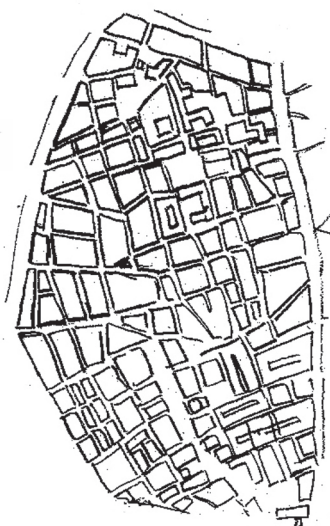
- La figura de una pelota: un objeto que he utilizado, tanto metafóricamente como físicamente, para hablar de espacio social, interacción y azar. Aunque estén dirigidas por el jugador -aquí investigador o artista-, las pelotas tienen tendencia a tomar caminos inesperados en moverse a través del espacio; modificando la dirección de la investigación y del proyecto artístico, y generando espacios de encuentro.
- La figura de una valla: un objeto que también he utilizado tanto metafóricamente como físicamente para señalar la regulación del espacio público y de la vida urbana; también para señalar la posibilidad de las artes para encontrar, evidenciar o crear fisuras en el sistema.
- La figura del local y visitante: una metáfora que tomo de ID#4 y que utilizo para evidenciar el intercambio de conocimiento que a menudo sucede en proyectos de este tipo. Trabajando en contextos que a priori parecen "ajenos" a las artes -como un hospital, un colmado o un club de fútbol- a menudo la interacción con los agentes locales me ha conducido a una situación en que tanto el artista como el proyecto se intercambiaba con el contexto local: el artista se convertía en local, los locales en visitantes, y viceversa.

1. ANOTHER BALL



(A CRICKET BALL)

2. A NEIGHBOURHOOD



(RAVAL, CIUTAT VELLA, BARCELONA)

3. A GROUP OF LOCAL ARTISTS

A GROUP OF PAKISTANI CITIZENS



(A CRICKET BALL)

OBSERVATION

4. ANOTHER NEIGHBOURHOOD

(IS REVEALED THROUGH THE PRACTICE OF CRICKET)



5. A GROUP OF LOCAL ARTISTS

VISITOR

+ A GROUP OF PAKISTANI CITIZENS

LOCALS



↑ PARTICIPANT OBSERVATION

(A LOCAL GROCERY TURNED INTO AN IMPROVISED TRAINING CRICKET FIELD)

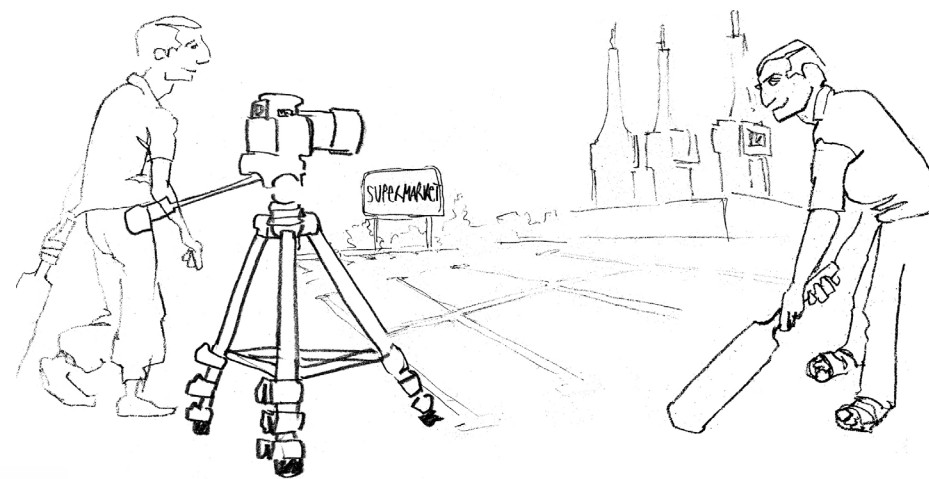
* Ciutat Vella es el tercer distrito con más densidad de Barcelona, uno de los que tiene una población más joven, y una comunidad Pakistán numerosa. No es extraño pues, encontrarse algunos vecinos entrenando o jugando a cricket en la calle, ya que es uno de los deportes más populares del Pakistán.

6. ANOTHER INTERRUPTION OF A MATCH



* Además de la alta densidad en Ciutat Vella, existe la problemática de la "ley cívica", una ordenanza que quiere promover y asegurar la coexistencia de los ciudadanos en espacios públicos, regulando (prohibiendo) las actividades deportivas espontáneas o masivas.

7. DISPLAY OF TACTICS

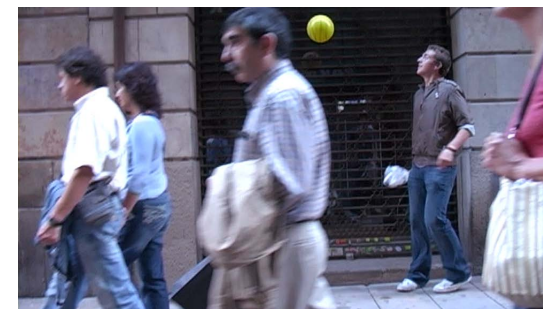


DOCUMENTATION ↗

(AN EMPTY PARKING LOT AT THE OUTSKIRTS TURNED INTO A PLAYING CRICKET FIELD)

8. THE RENEWAL OF THE GAME

INTERVENTION
↓



Stills de uno de los videos de *BCN xuta* (Barcelona, 2008), proyecto realizado con Glòria Safont-Tria y que es el resultado de una serie de procesos de intercambio con agentes locales de la ciudad. En lugar de tratar de "solventar" la problemática de las restricciones del juego en Ciutat Vella, nos interesaban las tácticas que habíamos estado observando; utilizamos algunas de estas tácticas en una acción colectiva que tenía como objetivo hacer visible los límites del espacio público y la capacidad del juego para generar interacción, chutando una pilota por el centro de Barcelona.

NICOLÁS DUMIT ESTÉVEZ

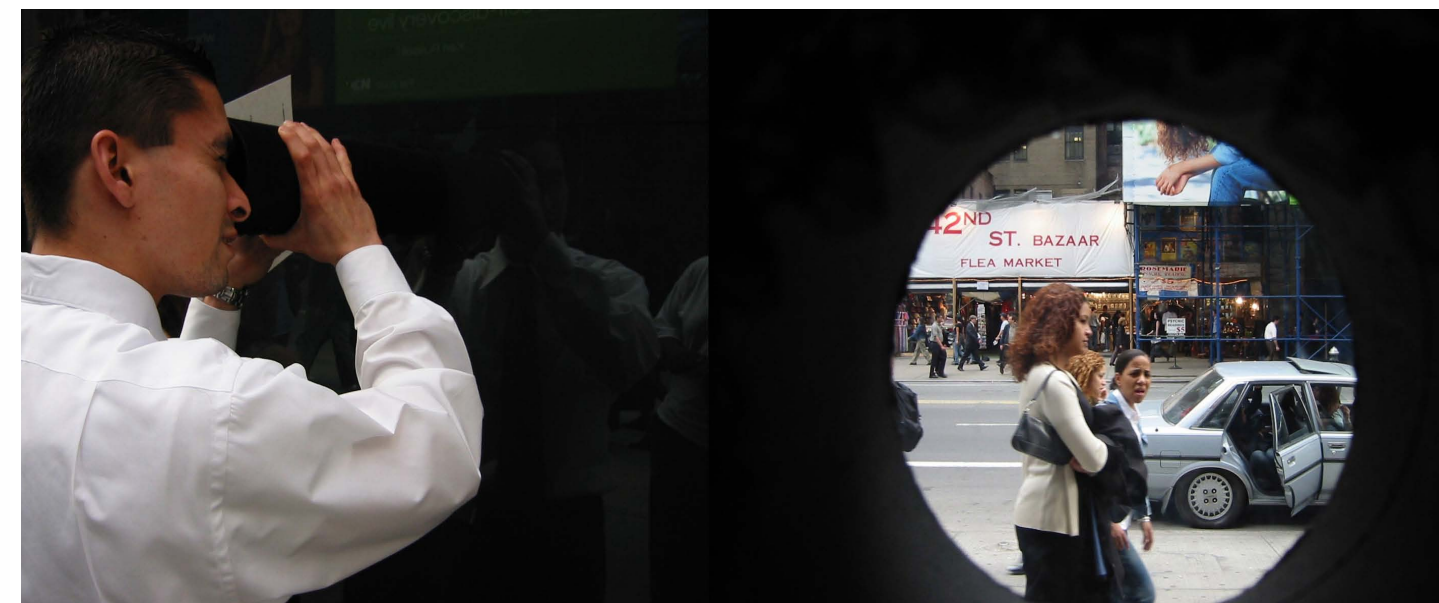
Si pudiera volver a hablar: Recreación de mi presentación en la QUAM

Sentado en el sofá de mi casa, me pongo a reflexionar no tanto sobre qué camino seguir respecto a mi participación en la presente publicación, sino sobre cómo llegar al núcleo de mi conferencia del 9 de julio de 2010 en el QUAM. Y cuando hablo de “núcleo”, quiero decir que busco un espacio *entre grietas*, libre de ideas preconcebidas —de carácter institucional, político, artístico o de cualquier otro tipo—, en el que pueda insertar mi voz a pesar de todas las contradicciones, prejuicios, dudas o sospechas que el esfuerzo pueda comportar. De este modo, introduciré las imágenes que llevé al evento para iluminar algunas de las preguntas y comentarios que provocaron mis obras entre el público. Aquellas preguntas y comentarios —recogidos al final del presente escrito— los he reconstruido con la máxima fidelidad posible, tan exactamente como los he podido recordar. Cabe decir que cuando llegó el momento en que me tocaba hablar en el QUAM, lo que había sido un día lleno de intervenciones imbricadas de varios conferenciantes, pareció detenerse de algún modo por mi presencia. La situación me pilló por sorpresa y, como no quería acaparar la conversación, opté por responder a las preguntas del público brevemente. La decisión también vino al darme cuenta de que, en ese preciso momento, el espacio para la divergencia no era tan amplio como yo había calculado, y de que, como artista, había ciertas cuestiones y ciertas preocupaciones que se suponía que no debía exponer, verbalizar, y que debían quedar únicamente para mí mismo [¡Uf!]

El hecho de saber que ahora dispongo de 15.000 caracteres para expresarme me hace sentir bien. Sin embargo, prometo que no abusaré de tal generosidad.

He aquí una versión reconstruida de la conferencia que pronuncié en el QUAM:

NICOLÁS DUMIT ESTÉVEZ: Buenas noches. Me llamo Nicolás Dumit Estévez, soy un artista interdisciplinario y trabajo, sobre todo, en la *performance*, el arte en espacios de uso público, que he acabado llamando “experiencias”, o “arte en las experiencias del día a día”. Durante los últimos diez años, mi interés artístico se ha centrado en el entorno urbano y en la interacción y colaboración con diferentes públicos y comunidades. Por ejemplo, en 2001 estrené “*Fellatious*”, un *peep-show* presentado junto con Chashama en una vitrina de escaparate en Times Square, una zona de Nueva York con mucho tráfico. Esta zona había sido el barrio de prostitución más importante de la ciudad hasta los



Nicolás Dumit Estévez. *Fellatious*, 2002

años noventa, cuando el alcalde Giuliani decidió “sanear” el barrio dando otro trozo de la Gran Manzana a los voraces constructores. El *peep-show* que construí tenía la particularidad de empujar hacia la calle lo que tenía que ser un espacio marginal y tradicionalmente interior. Por esta razón, utilicé una vitrina de escaparate, para poner a la venta uno de mis órganos corporales: la boca. Entre los mirones había hombres con vestidos elegantes o con uniforme y otros transeúntes, divertidos o curiosos. Ante el sensual audio que para atraer a la multitud decía: “Depositar 25 céntimos de dólar por diez segundos de visualización”, había gente que se sentía atraída o huía. Al cabo del día me embolsé 50 dólares libres de impuestos.

Las inmobiliarias de Lower Manhattan convierten los metros cuadrados en oro. Hablando de Lower Manhattan, el año 2002 fue el primer aniversario del ataque al World Trade Center. Durante aquel año, uno de los primeros edificios de oficinas de la zona se convirtió en el lugar donde la Concejalía de Cultura de Lower Manhattan presentó varias propuestas de artistas. Uno de los proyectos involucrados era “The Passerby Museum” (“El Museo Transeúnte”), una colaboración entre María Alós y yo mismo. Para nuestra intervención, creamos un espacio en un lugar comercial. De este modo, “El Museo Transeúnte” abrió sus puertas a los neoyorquinos atareados que comen porciones de pizza dobladas durante la pausa para el almuerzo, a los que toman sorbos de café mientras hablan de negocios por teléfono, o a los que compiten por un trocito de acera con los turistas que van en dirección a la Zona Cero para contemplar el vacío deja-

do por las torres desaparecidas. Ejerciendo ese papel de almacén nómada de la cultura material del barrio en el que trabajaba, “El Museo Transeúnte” de Lower Manhattan recogió y exhibió currículos, carnés de conducir, poemas y otros objetos que los transeúntes donaron. Y esto duró hasta que se cerró el museo para permitir la renovación del edificio. Ahora, ese lugar lo ocupa otro banco.

Los dos compromisos anteriores con el espacio me llevaron a intentar conectar, mediante peregrinaciones seculares, instituciones culturales ubicadas en diversos puntos del área metropolitana de Nueva York. “For Art’s Sake” (“Por amor al arte”), el evento que describiré a continuación, tuvo lugar en 2004 y se presentó conjuntamente con la Concejalía de Cultura de Lower Manhattan y Franklin Furnace. El proyecto consistía en siete peregrinaciones inspiradas en el Camino de Santiago de Compostela. En este caso, viajé desde Lower Manhattan hasta siete museos, en lo que representaba una penitencia por viaje, y llevaba una credencial que a la llegada me firmaba el director el museo u otra persona designada expresamente. Por ejemplo, durante uno de mis viajes caminé durante dos días desde la punta más septentrional de Manhattan hasta el Museo de Arte de Queens, en Flushing Meadows, Queens. Durante el trayecto, me detuve en diferentes bibliotecas públicas y en organizaciones artísticas sin ánimo de lucro, donde intenté difundir un mensaje sobre las vidas de siete consagrados artistas de *performance*. Este peregrinaje me mostró que lo que yo había previsto como un viaje que conectaba un punto de partida con otro de llegada podía acabar



María Alós and Nicolás Dumit Estévez. *The Passerby Museum*, 2002 — presentación. Fotografía: Sebastián Romo. © 2002 The Passerby Museum

experimentando una desviación orgánica, lo que me demostraba que, tarde o temprano, la ciudad y sus habitantes serían los que diseñarían mi trayectoria y no al revés.

Con este objetivo, en una de las bibliotecas públicas de Queens donde me detuve a hablar sobre los siete artistas, un anciano que había entre el público me dijo algo parecido a esto: "Más. Queremos oír más cosas sobre estos artistas que presentas. ¿Cómo lo hacen?" Su pregunta hizo que el Museo de Arte de Queens me propusiera participar en el programa "New New Yorkers" ("Nuevos neoyorquinos") con un taller en que enseñara el arte de la *performance* y el arte de la vida cotidiana. De tal modo que las personas que vinieron a esta institución hablaron en ella como *performance*, se quejaron como *performance*, caminaron como *performance*, reclamaron la reparación de injusticias como *performance* y hablaron de los problemas de los inmigrantes sin papeles como *performance*. Y, a la hora de comer, todos los participantes nos reunimos para comer empanadas como *performance*. Pensé que consumíamos arte y que el arte tal vez tenía un sabor un poco graso, pero realmente bueno. También pensé que todos los del taller que previamente no lo eran, ahora sí que se habían vuelto artistas, e imaginé que los museos y las galerías ya no hacía falta que existieran y que yo ya no podía reclamar la hegemonía creativa.

Las acciones de sacar un *peep-show* a la calle, de crear un espacio para un museo itinerante en un edificio convertido en una cooperativa fantástica y de viajar de una institución a otra conectando diferentes puntos de la ciudad de Nueva York, me llevaron a buscar más espacio. En 2007, invitado por IDENSITAT, me trasladé desde mi casa hasta Calaf, Cataluña, con el



Nicolás Dumit Estévez. *For Art's Sake/Pilgrimage to the Bronx Museum of the Arts*. Fotografía: Manuel Acevedo

propósito de conocer a todos sus habitantes. La premisa para esta experiencia fue pasar de ser un visitante a convertirme en un vecino más en esta villa de 3.500 habitantes. Los intercambios los haríamos del modo que propusieran los residentes o que acordaran los implicados directos. Uno de los descubrimientos más importantes que hice como artista fue que en esta experiencia la vida y el arte trabajaban conjuntamente para definir el espacio. La misma villa se convirtió en "el escenario", y la rutina en todas sus ramificaciones fue de la mano del arte, desde la mañana hasta la medianoche, día tras día.

Finalizaré la presentación con una muestra de imágenes de "Nicolas Slept Here" ("Nicolás durmió aquí"). Para esta experiencia futura invitaré a los "bronxitas", los habitantes del Bronx, a acogerme en su casa durante una noche. Así, podremos pasar un rato juntos ordenando sus armarios, haciendo los deberes con los niños, comprando, "haciendo arte" o solo viviendo, entre otras actividades. Uno de los componentes de mis estancias nocturnas será fotografiar los rincones de la casa preferidos de los anfitriones. Me gustaría puntualizar que muchos compañeros neoyorquinos no han estado nunca en mi barrio ni en mi distrito. Digamos que por orgullo, negligencia o prejuicio. Pero el Bronx es un lugar precioso. "Nicolas Slept Here" forma parte de un proyecto más grande que estoy desarrollando con la Galería de Arte de Longwood y el Consejo de las Artes del Bronx y que se presentará o exhibirá con organizaciones colaboradoras, como la Bronx River Alliance y la Galería de Arte de la Universidad de Lehman. El proyecto que describo se basa en mi aprendizaje sobre cómo convertirse en un bronxita. Debería detenerme aquí. Si no, si continuara la descripción, acabaría de-

sarrollando una larga charla sobre la justicia social, el racismo ambiental y las políticas excluyentes de las instituciones gubernamentales. Solo les diré que hay muchas cosas que el arte puede hacer.

Preguntas, comentarios y respuestas a mi presentación en el QUAM:

Miembro del público: ¿Por qué consideras que los artistas son como santos?

Nicolás Dumit Estévez (respuesta dada durante el QUAM): Los veo como los visionarios de nuestro tiempo.

MP: No pretendo que esto suene mordaz, pero ¿por qué los rituales?

NDE (respuesta dada durante el QUAM): Los rituales fueron mi primera introducción a la *performance*.

NDE (nueva respuesta, elaborada cuatro meses después del QUAM): Porque los museos han reemplazado las iglesias, porque América es un inmenso ritual en marcha y porque soy un americano que se ha hartado de unas tan grandes dosis de poscolonialismo, capitalismo, globalización, expresionismo abstracto, neoliberalismo, individualismo y toda la cosa religiosa desde el "Viejo Mundo" hasta el "Nuevo". No me puedo deshacer de este pesado equipaje.

MP (pregunta realizada por Ramon Parramon durante el QUAM y ahora reconstruida): ¿Qué pasaría si el arte quedara tan profundamente entrelazado con otras disciplinas que estuviera tan unido a ellas que no se pudiera reconocer? ¿Qué piensa de esto?

NDE (respuesta dada durante el QUAM): Trabajo para ver cómo se rompen las paredes que limitan el arte. Me pregunto qué pasaría si no hubiera la necesidad de hacer arte o de denominar algo como arte.

MP (pregunta realizada durante el QUAM): ¿Cómo ve la transformación?

NDE (respuesta reconstruida cuatro meses después del QUAM): Tengo que experimentar lo que hago para poder entender la transformación en un nivel personal. Una vez lo he hecho, entonces ya puedo invitar a los demás, sean colaboradores o participantes, a considerar la posibilidad de abrirse a la transformación que el arte puede tener en sus vidas.

MP (pregunta hecha durante el QUAM y ahora reconstruida): ¿Cuál es el papel evangelizador del arte?

NDE (respuesta elaborada cuatro meses después del QUAM): Yo oigo el evangelio de la publicidad cada día e intento hacer el sordo. Los artistas llevamos el caballete y el pincel por tierras lejanas donde se hacen bienales. A menudo nuestro papel consiste en llevar el mensaje del arte al público o a conducir al que se percibe como público "no iluminado" al reino "redentor" de los museos y las galerías.

NDE (esto no es una pregunta reconstruida ni una respuesta, sino un comentario final): No he llegado a hablar del humor en mis obras hasta después de la conferencia, cuando dos miembros del público me lo insinuaron (uno de ellos era una mujer vestida de payasa). Aunque las risas que he oído en todas partes durante mis parlamentos arrancaban de algún atrezo extravagante que he utilizado o del enfoque poco reverencial que he dado a alguno de los temas presentados, las risas discretas que esa vez venían del público me hicieron pensar que en el QUAM hablábamos de cuestiones serias y que, por lo tanto, las risas tenían que dejarse para el final, debían tener lugar en el exterior y una vez la discusión sobre arte hubiera terminado. En mi práctica artística, el humor me ha ayudado a abordar temas complicados con una facilidad que de otro modo hubiera sido prácticamente imposible. El arte, por supuesto, puede ser democrático, cívico, transformador, comprometido, e incluso puede hacernos reír. En la República Dominicana, donde nací, hay un dicho muy punzante que dice que uno "ríe para no llorar". Este dicho popular resume el poder que tiene el humor para contrarrestar la dura realidad socioeconómica de Latinoamérica. Sugiero al lector que acabe el texto con una sonrisa. Una carcajada también serviría, pero no es imprescindible.

Nota:

¿Tienen ustedes más preguntas o comentarios para hacer sobre el QUAM o más allá de él? Nicolás con mucho gusto responderá a los primeros cuatro mensajes de correo electrónico que reciba. Y no serán respuestas reconstruidas. Se les garantiza una respuesta en cuatro días. Envíen sus mensajes a: indioclaro@hotmail.com.

Temas sugeridos para posibles preguntas: Grietas en la ciudad, arte público, bienales, artistas como trabajadores sociales, artistas como puentes para las instituciones artísticas, implicación cívica, *performance*, interacción con el otro, transformación, socialismo, profesionalización del arte, o cualquier otra cuestión que deseen proponer.

14 de noviembre de 2010, Bronx, Nueva York



Nicolás Dumit Estévez. *Pleased to meet you*. Álbum de fotos de Calaf. Idensitat, 2007

Comunidad y diversidad

Transcripción de la conferencia: Mia Guiteres

He querido aportar algunas reflexiones desde el lugar en el que estoy, que es el de los conflictos, el lugar de los conflictos entre personas de diferentes culturas, y el lugar de la comunidad. Unas reflexiones tanto desde mi experiencia en España como desde mi experiencia actual en América Latina. Estas reflexiones las hago a partir de algunas palabras que percibo como palabras clave y sobre las que ayer se habló mucho o no se habló, pero que están ahí. Estas palabras son: "comunidad", "espacio social", "ciudadanía", "interacción y participación", "mediación"; otra que solo salió una vez desde el público es "miedo"; y, finalmente, "fisura" o "grieta" o "brecha". He realizado una pequeña encuesta entre las personas que hablan catalán, y no me ha quedado claro si significa 'grieta' o 'brecha', la palabra catalana "escletxa" de nuestro lema "Entre escletxes"; pero ahora veo que eso está bien, que la realidad es esa: que no sabemos si es grieta o brecha. Mis reflexiones no pretenden abarcar toda la palabra en profundidad, sino solamente algunos aspectos de lo que me dice en cuanto a lo que nos interesa, que es la práctica artística, el espacio social, la ciudadanía, la comunidad.

Comunidad

En lo que define la comunidad, hay tres aspectos que me parecen interesantes y que os brindo para vuestra reflexión. Lo que define, entre otras muchas cosas, la comunidad es un constructo imaginario, una representación simbólica. Esas son las dos primeras, y luego hablaré de la tercera. Me interesa mucho la cuestión del *constructo imaginario* y de la *representación simbólica*, que son dos de los rasgos que definen la comunidad. ¿Por qué lo digo? Porque creo que el lugar del arte para construir comunidad es muy importante. No me refiero a las comunidades en su territorio, sino a las comunidades en la diáspora. Estamos en un país que ve su multiculturalidad fuertemente incrementada con la inmigración, y creo que desde el arte, impulsar, ayudar a la creación, al constructo imaginario y a la representación simbólica de una comunidad es un aporte fundamental. ¿Qué quiero decir? Quiero decir aquello que ya sabemos: que los judíos, los armenios y los palestinos eran una comunidad sin territorio. Hoy tenemos muchas comunidades sin territorio. Cuando hablamos de los paquistaníes de Barcelona, no hablamos de los paquistaníes de Karachi; son otra comunidad.

¿Cuál es el "lugar" de estas comunidades sin territorio? Si miramos en el colectivo de los jóvenes, estos

lugares han sido dos. Uno es el lugar o el *territorio de la violencia*. Algunos de los jóvenes que vienen de la inmigración se han instalado en el territorio de la violencia. De manera incipiente por el momento en España, de manera diferente en Francia que a Nueva York con los dominicanos o los puertorriqueños, pero hay un territorio que se construyen desde la violencia.

Y hay otro territorio, y creo que es ese el que os debe interesar: los jóvenes en Holanda, en Alemania, en Francia, etcétera, etcétera que nacen en estas comunidades en la diáspora, en estas comunidades sin territorio, se crean un territorio en el arte a través de la cultura urbana con los *graffitis*, el *rap* y el *hip-hop*. Lo que planteo es que el hecho de que estéis acompañando e impulsando hacia un territorio pacífico y artístico a los jóvenes sin territorio físico propio, es una labor que no me parece baladí.

La comunidad también —y ese es el tercero de tantos rasgos que me interesan— es un *lugar de exclusión*: "o eres o no eres". Lo que define a mi comunidad respecto a ti es que "yo soy, y tú, no". Por lo tanto, entrar en la comunidad es entrar en un "revulsivo", y hay que ser consciente de que la comunidad no es aquello que a menudo nos imaginamos como un lugar de solidaridad, de unión, etcétera, etcétera. Desde el mundo occidental tenemos una mirada muy bondadosa, algo idílica, sobre la comunidad. La comunidad es siempre exclusión también: para seguir existiendo ha de excluir. Y también es un lugar de control social, para seguir siendo comunidad.

Ahora quiero deciros algo de Pablo, de Democracia —que me dio permiso para ello, y supongo que él mismo lo explicará esta tarde. Cuando él hace un trabajo en Manresa con su gente a partir de mensajes en árabe, no solo está incidiendo en el espacio de Manresa, sino que también es objeto, tanto en Cartagena como en Manresa, de reacciones intracomunitarias, y eso es bueno si lo sabes y si tienes más o menos el control sobre ello. Pero seguiré hablando de las incidencias sobre nuestras intervenciones en el espacio público.

Espacio social

La otra palabra que me interesaba era "espacio social". Alguien se refería ayer al espacio social como lugar de conflictos porque es el lugar de diferentes territorios. Creo que es muy importante no solo hablar de este espacio social, sino también visibilizar que está lleno de territorios. Unos territorios que se yuxtaponen, que se enfrentan a menudo, que se alejan y se acercan. Todo espacio público está lleno de varias comunida-

des y, por lo tanto, de territorios, físicos y simbólicos. Ayer Laia nos dijo que ha pasado a ser de "local" a "visitante", y eso es así porque los paquistaníes la han despojado de su territorio y se han apropiado de un territorio simbólico más potente que el suyo. Por lo tanto, creo que esta cuestión del espacio público y sus diferentes territorios es fundamental y está llena de riqueza para vuestro trabajo, pero que también está llena de complejidad.

El eje transversal de mi exposición es que, queráis o no, vuestra interacción o no interacción está teniendo, por defecto o por presencia, una incidencia en el espacio público. Cuando digo que este espacio público está lleno de diferentes territorios, quiero decir que lo que podéis hacer con una intervención puede tener muchas más incidencias de las que creéis, y no pasa nada. Luego hablaré de los miedos.

Ciudadanía

Ayer Josep decía que había que hablar y crear nuevas narraciones. Yo de esto quiero hablar porque estoy de acuerdo. Pero, recogiendo algo que apuntaba ayer Simón, también hay que crear nuevas definiciones de ciudadanía. Porque, si no, si nos quedamos con la antigua definición de ciudadanía, entonces muchos quedamos excluidos, sin ciudadanía. ¿Cuál es el lugar que os puede interesar? Desde luego, no el de aquella ciudadanía que se define en las leyes y los manuales. El lugar que nos interesa es el de la ciudadanía social. Esta hoy por hoy tiene también que ver con la ciudadanía transnacional. De esto no voy a hablar. Pero sí que diré que la ciudadanía social es aquel lugar que me permite "ser", "ser" sin papeles, "ser" sin dinero, "ser" sin trabajo, "ser" sin casa. El lugar de la ciudadanía social, hoy por hoy en las megalópolis, es el lugar donde podemos seguir siendo humanos. Y que vosotros deis espacio creando lugares de interacción y participación a aquel que no tiene "la" ciudadanía, me parece profundamente político y profundamente transformador. Y me parece necesario. Hoy por hoy, es necesario.

No voy a entrar en vuestra polémica sobre los lenguajes políticos que abordasteis ayer al final del día. Creo que no debo entrar en ella. Pero creo que crear ciudadanía social porque ofreces un intersticio de participación al invisibilizado es hoy absolutamente necesario. ¿Por qué? Porque ante la crisis de valores de la que se habló ayer, desde este desconcierto —y yo diría a menudo desde el vacío, el vacío lleno de griterío a la vez, en el que yo anhelo silencio a veces—, es absolutamente necesaria la creación de nuevas refe-

rencias. La del partido político ya hemos visto que no es una referencia para nuestros jóvenes. La referencia de la participación, tal y como se ha visto en los años setenta y ochenta, e incluso noventa, ya no es un lugar donde se reconoce a la mayoría. Tenemos que crear nuevas referencias, y vosotros tenéis un lugar privilegiado. Voy a hablar más de ello.

Ayer por la mañana alguien se preguntaba: “¿Cómo vivir juntos y representar a la multitud?” Yo creo que la cuestión no es tanto representar a la multitud, sino permitir que aflore toda ella. Porque, justamente y paradójicamente, en este mundo diverso, cada vez más diverso, en el que debemos buscar la unidad en la diversidad, vamos a encontrar únicamente si conseguimos hacer aflorar todos los matices. Me voy a explicar.

No es verdad que nos encontremos en la unicidad. La unicidad siempre es conservadora, reprime y tiene algo de dictatorial. Nos vamos a encontrar y vamos a convivir en los matices. Por eso es por lo que son tan importantes las diferencias. Por eso lo que está ocurriendo hoy —y mañana— aquí, en Cataluña, no tiene sentido y va en contra de la modernidad, porque la unidad, estar juntos, solo puede ocurrir pacíficamente si cuidamos de la diversidad. ¿Qué quiero decir? Si tú me defines según un solo molde, si hay una definición única de lo es Cataluña o España, por ejemplo, de lo que es la comunidad árabe, por ejemplo, si yo me autodefino de una manera cerrada, y tú también, entonces no hay ningún lugar para el encuentro. Debemos hacer aflorar todas nuestras diferencias y toda nuestra diversidad, porque en estos matices es donde los puentes pueden unirse. Es más complejo gestionar la diversidad que la unicidad, y por eso tendemos a la unicidad. Pero nuestro convivir de manera pacífica e inteligente está en reconocer las diferencias en la diversidad. Creo que, hoy por hoy, en tiempos de crisis —de crisis de valores, decíais ayer— la potencialidad que tiene el arte para crear alternativas y, sobre todo, para hacer aflorar la diversidad y los matices es enorme, y no podemos prescindir de ello. Capacidad para hacer aflorar los matices y también para visibilizar aquellos que están invisibilizados.

Interacción y participación

Ayer escuché los verbos “señalar”, “desestabilizar”, “cuestionar”, “visibilizar” y “reparar”. El espacio público está lleno de asimetrías, eso es una evidencia. El espacio público está lleno de conflictos, eso es otra evidencia. Y los territorios están creando más con-

flictos. En tiempos de asimetrías, tiempos de no ciudadanía, tiempos adversos, señalar, cuestionar, hacer visible, me temo mucho —visto que nuestros filósofos y nuestros políticos no están haciendo ya este papel— que si estáis por la labor, esa es vuestra labor.

Me contaba Pablo su experiencia en Manresa, durante la cual pusieron mensajes en árabe en diferentes sitios de la ciudad. Mensajes que eran antiguos lemas políticos de mi época, del estilo: “El poder es para el pueblo”. Y estos mensajes que estaban repartidos por la ciudad crearon varias reacciones. Primero, una reacción de indignación por parte de cierta población que se veía agredida, porque en la ciudad había mensajes que no podían entender. Le pregunté a Pablo que si estos mensajes hubieran estado escritos en japonés la reacción hubiera sido la misma. Y me dijo: “¡Claro que no!” Y le dije: “Pero tampoco hubieran entendido lo escrito porque estaría en japonés.” Y me contestó: “No, no lo hubieran entendido y, es más, hubieran comentado lo bonita que es la caligrafía japonesa.” Le dije: “Claro, porque el *ruido* que hace la caligrafía árabe y el que hace la japonesa no son lo mismo hoy por hoy.”

Eso les hacía sentirse con un lugar en la ciudad. Cuento esto porque quizás desde el lugar donde estamos, que es el de ser ciudadano español, tener papeles, etcétera, etcétera, algunas acciones nos parecen de poca importancia, de poca relevancia. Y en general estamos con la mirada más sobre el producto que sobre el proceso y sobre lo que este hace en la gente. Pues bien, en tiempos de asimetría, poder conseguir que una parte de la población del lugar en el que estás interviniendo se sienta mejor acogida, se sienta visibilizada y se sienta parte de ese lugar no me parece poca cosa. Os lo parece a vosotros porque no sabéis lo que es estar fuera del territorio.

Por lo tanto, eso de cuestionar, hacer visible y señalar me parece absolutamente un gesto *generoso* —si me permitís utilizar este término siguiendo lo que decíamos ayer sobre religión— para aquellos que no tienen visibilidad ni voz.

Mediación

Cuando hablamos de señalar, remover, etcétera en el lugar en el que estoy —la mediación intercultural—, no lo llamamos mediación; vosotros sí que lo llamáis así, pero no tiene importancia. Lo que parece muy interesante es la idea de la que se habló ayer, que era la posibilidad de pasar a ser de “local” a “visitante” o viceversa. En la cuestión de la intermediación y la mediación, los artistas tenéis la posibilidad que no tienen

otros profesionales de pasar del protagonismo a la invisibilidad, del protagonismo a la neutralidad. Y lo que decía ayer Josep, pero quizás no le dimos importancia porque era al final del día y estábamos “recalentados”: tenéis la posibilidad de cambiar y crear nuevas metodologías. Yo no la tengo, como mediadora, yo debo ser no protagonista siempre, y solo tengo una metodología. Y creo que muy poca gente, muy pocos profesionales, muy pocas personas que intervienen en el espacio público tienen esta facultad que tenéis de pasar del no protagonismo al protagonismo y de cambiar de metodología. Probablemente seáis los únicos.

Y ya termino. Cuando se quiere estar trabajando estando con la gente, se está, con todo lo que comporta. Ayer me creó alguna exasperación pero a la vez alguna ternura ver vuestro miedo sobre la cuestión de las subvenciones, sobre la cuestión de venderse a quien te subvenciona, la cuestión de diluirse en el contacto con otras instituciones. Y yo le decía a Ramon: “Pero la gente, cuando trabajamos con la gente, estamos todos, con estas cuestiones. Y hay que asumir riesgos. O se está o no se está. Hay que asumir riesgos.”

Porque ¿os creéis que aquella ONG que se va a Ruanda o al Congo a llevar gafas no tiene problemas de conciencia pensando que el Congo podría ser uno de los países más ricos de África, y que quizás le está haciendo el juego al Gobierno del Congo? ¿O solo vosotros tenéis estas preocupaciones? ¿Creéis que cuando un grupo de personas está pidiendo dinero a Madrid, hoy, no tiene comeduras de coco sobre lo que está haciendo con este Gobierno y este dinero y sobre lo que se va hacer con este dinero? ¿Creéis que cuando, desde allí donde estén, los enfermeros, los médicos, los trabajadores sociales, los psicólogos que están compartiendo una área de trabajo tampoco han tenido miedo de diluirse y de ceder parcelas de su trabajo?

Estas cuestiones las tenemos también, pero trabajar con la gente supone esto. Y, como decía ayer Rachel, hay que ser inteligentes. Vosotros lo tenéis más fácil, porque con dinero se puede hacer lo que uno quiere. Ellos van a ver el resultado. Y el proceso de participación y de interacción en el que estáis con la gente, este proceso es vuestro y el de ellos. Y quien te financia no lo entiende, y además eres el único que lo puede hacer. Cuando yo hago un trabajo de mediación, quieren ver qué acuerdos hay; el cómo lo he hecho no les importa; y no obstante la transformación ocurre en el proceso, no en el resultado. En un mundo diverso y, por lo tanto, complejo, solo no vas a hacer nada.

En consecuencia, si la institución “arte” tiene que cuestionar sus palabras, su lenguaje o lo que sea, probablemente es muy saludable. Pero, en mi opinión, si está en esto de cuestionarse la institución “arte”, es en el movimiento de este mundo que está constantemente cuestionándose. No veo por qué no vais a tener miedo de diluirlos, de enfrentaros a otros, de perder parcelas... Estar en este mundo es pasar por todo esto.

Finalmente, fisuras

Ayer pensé que, cuando hay una fisura una, una grieta, ¿qué pasa? En un primer momento no la ves. Luego pasan tres cosas: o la tapas con masilla, o la dejas para que se abra más, o te metes en ella. En cada una de las tres acciones estás actuando políticamente. En esto cada uno hace lo que quiere. Así es la historia de mi mirada sobre la fisura.

Quiero terminar con las fisuras en tiempos adversos. Estamos en tiempos adversos, y hoy por hoy las fisuras, si queremos meternos en ellas, son los únicos lugares de transformación y de libertad. Y vuelvo a lo de ciudadanía: algunos no pueden meterse en la fisura. Aquellos que podemos, si tenemos el valor, tenemos que meternos en ella.

Dentro de unos días, Josep se va a Chile y se mete debajo de una carpa con cuarenta y nueve familias. Allí, adiós al mundo, y a pensar cómo van a hacer las casas. Laia, solamente preguntando dónde pueden encontrar una pelota de críquet, se despojó de su territorio, otorgó territorio a una comunidad sin él, y pasó de ser local a visitante en el territorio del visitante. Y Pablo, con estos mensajes, ha creado dos cosas: que unos marroquíes, que llevan años en un lugar, se sientan orgullosos de enseñar a la ciudad sus letras y, además, que se sientan sorprendidos y envalentonados. Porque estos mensajes, escritos en árabe, decían: “El poder para el pueblo”. Nunca antes se habían escrito sobre camisetas en lengua árabe, ni en sus propios países.

Meterse en las fisuras en tiempos adversos —lo dije en el primer encuentro en Barcelona—, para algunos es poder quitar parte de la indignidad que es el día a día de muchas personas.

Movilidad alternativa: caravanas y Motocarro

Todos nosotros recordamos la euforia general del paso del siglo y del milenio. Vivíamos aquella fecha como una oportunidad para revisar la gran historia de Occidente, la del siglo XX. Muchas voces analizaban el progreso y el fracaso de nuestro siglo, el papel de la ciencia y de las tecnologías o, también, la genealogía de los artistas más importantes. Sabíamos que nunca volveríamos a vivir una cronología liminar como aquella. La memoria y la nostalgia se alternaban con las esperanzas y los deseos de los nuevos tiempos. Los cambios enormes y los procesos históricos sin precedentes del siglo XX, aún abiertos a debate, nos situaban en una especial coyuntura para leer nuestra historia en un intento de entender el pasado y de seguir el futuro. Todo era ajeteo, tiempo de mudanzas y de listas con propósitos para el siglo XXI.

En este trajín, un periodista me pidió responder a una breve entrevista para opinar sobre lo más destacado del siglo XX en arte, y hacer una especulación sobre el futuro de la cultura. A la pregunta de ¿cómo sería el arte del siglo XXI?, petición inabarcable, respondí que creía que habría menos producción de objetos materiales y más implicación con el espacio público y en prácticas de trabajo en comunidad, bajo un formato poco purista y más indisciplinar, tal como ya se planteaba a finales de los años noventa. Puso cara de sorpresa e intentó entender qué tipo de objeto estético estaba describiendo. Me dijo, decepcionado, por mi poca concreción: ¿... quieres decir "obras de arte" hechas con nuevas tecnologías, como las artes electrónicas? ... Entonces pensé que la respuesta ya estaba escrita, como siempre, y que los periódicos esperan que el arte sea un tema cómodo, sólo visual, para ilustrar otros asuntos más importantes. El periodista no necesitaba una respuesta con la intención de reflexión, una respuesta con gesto crítico, quería una "imagen" fácil y de consenso. De nuevo, la interrogación sobre la expectativa del arte se fundamentaba más en la sorpresa del impacto visual que en el efecto intelectual o político. La petición reclamaba una descripción del arte como un gran escenario audiovisual, el cuadro substituido por las enormes fachadas de luz y publicidad en las grandes metrópolis. En el trasfondo de la pregunta, el futuro del arte parecía ser el de diseñar el espectáculo, ya que otra cosa puede considerarse intrusismo político o degeneración de la indeseable "cultura de la queja".

Hoy ya hemos superado la primera década del futuro que presagiábamos y, efectivamente, podemos observar como el arte nos plantea nuevos debates y



Intervención de Pilar Bonet en la QUAM 2010 con los dos miembros de Doctor Urima, Jordi Canudas, Mercè Ortega, Núria Güell, Cristina Garrido y Raquel Frieria.

otros escenarios de representación que no son el espectáculo tecnológico ni el maximalismo estético. La ciudad, la comunidad, las políticas sociales, la red o los sistemas de código abierto son campos de trabajo y de acción para los artistas en su negociación con la realidad. En estos casos, las prácticas tienen la voluntad de generar espacios de discusión y de enfrentamiento de ideas, como también nuevas formas de acción. El trabajo en grupo sustituye en muchas ocasiones la idea del artista solitario y ensimismado, el interés por intervenir en el ámbito social suplanta la convención estética. La política, y no sólo la tecnología, la cultura y no sólo la historia, son conciencia crítica para muchos artistas en este inicio de siglo. El espacio público, el lugar de todos y el del conflicto, el escenario colectivo y global, las políticas de relación y la subversión urbana describen las facetas más interesantes de las prácticas artísticas en el traspaso de siglo.

Sirve como caso de estudio el hecho de que en estos diez años el programa de la QUAM haya dedicado varias ediciones a debatir cuestiones relacionadas con el espacio público, la ciudad, la comunidad y sus conflictos o la noción de presente continuo como término de experiencia artística y política. En poco tiempo, el concepto "espacio público" en el mundo del arte ha adquirido múltiples perspectivas para revisar y entender el cambio o los procesos urbanos, para analizar y rebatir los conflictos de la ciudad bajo las formas de la política neoliberal, la crisis financiera, la especulación

inmobiliaria, la globalización del proceso de gentrificación o el declive del sistema. La ciudad, y en ella la concepción del espacio público, se ha convertido en un paisaje urbano para reivindicar el debate social y poner en práctica la cultura del apoderamiento de la comunidad, las micropolíticas. Muchos artistas centran su atención en los mecanismos de relación y de intercambio entre la gente en tiempo real, también en el esfuerzo para valorar o releer la experiencia personal del individuo urbano o su contexto determinado, sea social, cultural o geográfico. Estas producciones artísticas promueven la participación activa de los ciudadanos creando sistemas y estructuras abiertas para la formación democrática de dominio público.

La ciudad hoy reclama "movilidades alternativas", desde la política y el diálogo social, también desde las formas de su representación y acción. Puede ser la imagen de la caravana y el Motocarro, como pequeños espacios privados que circulan con libertad por el espacio público, son dos buenos artefactos de atención para hablar sobre las alternativas artísticas del siglo XXI. Algunos proyectos han sido rediseñados para expandir su campo de acción social y política.



CARAVANAS Y MOTOCARRO.

Quiero hablar de proyectos de artistas que pueden describir aquella imagen "de obra de arte" que el periodista necesitaba para imaginar el arte del siglo XXI. Me sirven como argumento dos iconos automovilísticos: la caravana y el Motocarro. Son modestas arquitecturas con techo y sobre ruedas, espacio privado en medio del escenario público, circulando por la ciudad y su periferia territorial y poética. Son ambos vehículos un híbrido entre la arquitectura personal y la red urbana, no son sólo vehículos de transporte en el sentido funcional. Estas tres caravanas y un motocarro, como proyecto artístico, son una oferta de experiencia y de convivencia, de lectura sobre la realidad.

CARAVANATURA (2006).

Núria Güell es una artista que sabe atender la problemática de las relaciones humanas, que trabaja sobre la experiencia de la gente en el mundo urbano. El proyecto CaravaNatura es un dispositivo móvil que propone una experiencia de soledad en un paraje boscoso. Mediante una convocatoria pública, el artista cede la pequeña arquitectura de la caravana como un espacio de introspección, lejos del ruido de la ciudad. La casa móvil, situada en el silencio de la naturaleza, convoca la posibilidad de habitar durante un periodo concreto un tiempo inédito, una vivencia de desconexión con el ritmo vertiginoso de la ciudad, con el objetivo de articular un diálogo entre aquello que somos y lo que pensamos ser.

Una práctica artística que apuesta por nuevas formas relacionales entre arte y vida, ensayando estrategias de huida y de reencuentro entre el anonimato urbano y nosotros mismos. El proyecto se puede concebir como una vía de experiencia y de reflexión sobre el entorno cotidiano, una constante en el proceso creativo de la artista. El material de esta vivencia (escritos, dibujos, fotografías) se muestra y documenta en un espacio expositivo que también se convierte en lugar de intercambio, de hipótesis y relatos.



¿DE PARTE DE QUIÉN? CALL FREE (2007).

Los proyectos artísticos de Josep Maria Martín están centrados en crear nuevas estrategias de intervención en las estructuras sociales. Su trabajo, a menudo en formato de arquitecturas por la relación y la re-simbolización del espacio comunal, investigan los procesos de la participación y el diálogo social. En una caravana que se desplaza por diversas ciudades, el artista crea un locutorio móvil para llamadas gratuitas, un espacio itinerante que nos permite reflexionar sobre la comunicación, más allá del fenómeno de la migración. El transeúnte anónimo es invitado a usar este dispositivo público y llamar a cualquier lugar del mundo. Durante 10 minutos el interior se transforma en un espacio de conversaciones, de interacción y de mediación. El artista pide a los usuarios que señalen el punto de su llamada en un mapamundi y participen en la creación de nuevos relatos, en el juego de la realidad y la fabulación literaria, con el fin de construir nuevos imaginarios colectivos. Se crea así, un experiencia real sobre la compleja problemática de la comunicación.

Todo el material que se genera en el locutorio, las llamadas, las conversaciones, el mapa, las nuevas literaturas, componen un registro subjetivo sobre la inmigración, desde la voz, la palabra y la imagen. El debate y las confidencias, como los deseos y la nostalgia, son realidad.

WE CAN XALANT. LABORATORIO DE ARQUITECTURAS NÓMADAS Y AUTOCONSTRUCCIÓN (2008). Otro trabajo de comunidad que tiene en la caravana móvil el dispositivo de relación, es el proyecto que los arquitectos del colectivo argentino a77 y Pau Faus realizan en Mataró: "We Can Xalant". A partir de dos caravanas recicladas se plantea, por un lado, reinterpretar la antigua construcción de Tadashi Kawamata en el patio de Can Xalant conocida como el "Chiringuito de Mataró", y por el otro, desarrollar una unidad móvil entendida aquí como una extensión del mismo centro hacia el espacio público. Se trata de un proyecto de construcción colectiva, constituido a partir de una red de instituciones y personas representativas del entorno más inmediato de Can Xalant.

A partir de la instalación de las caravanas y de la circulación de una de ellas por la ciudad, se llevan a cabo nuevas estrategias para el análisis y la intervención en el territorio explorando dinámicas de colaboración. A partir de la convocatoria a artistas, arquitectos, diseñadores, educadores, sociólogos y estudiantes, se llevan a cabo nuevas reflexiones sobre las arquitecturas móviles y flexibles como nuevos usos culturales. La experiencia de construcción colectiva sobrepasa la idea de materialidad para convertirse en una construcción de intercambio y de relación.

PROYECTO MOTOCARRO (2010). La propuesta del artista Domènec consiste en construir, como una parte de un proyecto de formación laboral para jóvenes, una réplica del motocarro de la película *Plácido* (rodada en Manresa) del director Luís García Berlanga. El vehículo se convierte en una pequeña obra conmemorativa, a la sombra de la mirada crítica del relato cinematográfico, en un dispositivo irónico o una especie de cápsula de memoria sobre el pasado de nuestro país. Este vehículo fue muy popular en la España de los años 50 y 60, aunque ahora haya desaparecido prácticamente del paisaje urbano.

En su circulación urbana, el motocarro se convierte en un dispositivo multimedia para la proyección del film en la calle, o un punto de información gracias a sus altavoces, incluso puede servir para el transporte de turismo alternativo por las zonas emergentes de Manresa, ciudad que acoge el proyecto dentro de las actividades del programa *IDensitat 5 (Ciutats intervingudes)*. El motocarro, como las caravanas, se identifica con contextos económicos precarios y es un espacio móvil e informal de supervivencia de la población, a menudo en ocupaciones no regladas del espacio público (acampada libre, taxis colectivos, punto de venta en la calle, etc.). Al igual que las caravanas, este vehículo, permite gestionar la relación entre el espacio público, subvertir la organización de las tramas urbanas, generar complicidades y nuevos vínculos relacionales.

11.30H. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN EL ESPACIO SOCIAL, ENTRE LA INTERACCIÓN, LA PARTICIPACIÓN Y LA MEDIACIÓN. QUAM, VIC, SÁBADO 10 DE JULIO 2010.

Todo esto es parte de lo que quería comentar y visualizar en esta jornada de las sesiones de la QUAM10. Pero, como ya saben los asistentes, a última hora cambié el formato de mi intervención y pedí a diversos artistas que estaban en la sala que compartiésemos la gran mesa de conferencias. Así, dejaba de ser una voz bajo el foco, encogida en un extremo del mobiliario, para compartir escenario con artistas que trabajan en el espacio público, personas a las que conozco y aprecio. Con todos ellos hay un intercambio de reflexiones y dudas, algunos de ellos como estudiantes y yo profesora. En la mesa: Jordi Canudas, Núria Güell, Cristina Garrido, Raquel Frieria, los dos miembros de Doctor Urima y Mercè Ortega.

Conocemos a **JORDI CANUDAS** como un artista implicado en la construcción de archivos para la memoria urbana y preocupado por las políticas de relación en las degradadas redes ciudadanas. Sus últimos trabajos gestionan espacios para la memoria y la relación, como *Màcula. La vida en blanc* (2010) donde ofrece una mesa pizarra, instalada en el espacio público de la Virreina, en la que la escritura anónima puede dar voz a las experiencias cotidianas de los ciudadanos que viene las problemáticas del sida, evitando la visibilidad estigmatizadora en un barrio como el Raval. El mobiliario urbano nos plantea un espacio público donde dialogar desde la intimidad y la convivencia sobre los conflictos sociales de la marginación. Una vez más, el artista aborda el espacio público para generar comunidad con el deseo de intervenir en los procesos sociales de la gran ciudad.

NÚRIA GÜELL, CRISTINA GARRIDO Y RAQUEL FRIERIA son tres artistas que de manera individual o en grupo han realizado diversos proyectos marcados por la experiencia del mundo urbano, las políticas de identidad y los nuevos mercados de globalización. Por ejemplo, en el trabajo *Barcelona Fora de Camp* (2006) convocaban a los visitantes de la ciudad a una ruta alternativa del Bus Turístico por los circuitos "menos bonitos". Mapa en mano, podían visitar las zonas residuales y menos simbólicas de la capital, aquellas que no son marca de identidad, ni *displays* promocionales, sino la realidad social y trama urbana fuera de los grandes planes urbanísticos. Los pequeños sabotajes a la indiferencia institucional o el rescate del tiempo personal son herramientas de trabajo en sus proyectos. La voluntad estética propone experiencias y reflexiones alternativas donde los aspectos emocionales y políticos son inseparables.

Por su parte, los dos artistas que conforman el colectivo **DOCTOR URIMA**, instalados en la vigilancia de los sistemas de control y reglamentación de la ciudad, desde la acción y el humor diseñan alternativas informativas y funcionales del espacio público. Editando manuales de instrucción, como el folleto de la guía *Metrorisc* (2010) que reparten en las entradas del metro de Barcelona, nos asesoran sobre los usos y peligros de la metrópolis en caso de ataque terrorista, generando una crítica social desde el camuflaje y la parodia.

El trabajo performático de **MERCÈ ORTEGA**, convertida en otro personaje (un clown) en *Mi segunda piel*, vive el día a día de ser madre, estudiante y vecina, vestida con una identidad que le ofrece nuevas experiencias de mediación con el entorno. La imagen de la payasa, fuera de su contexto circense, es todo un sabotaje a los prejuicios comunes de los ciudadanos, en especial el miedo y el menosprecio a todo aquello que es diferente. Sin contemplaciones y sin guión, la artista fusiona su realidad ciudadana con una lectura poética y radical del espacio público y las relaciones psicológicas.

Muchas gracias a todos, y en especial a los artistas de la mesa, por hacer espacio social en al QUAM, por ofrecer material de debate sobre el arte y la comunidad, por implicarnos en las posibilidades de la acción y hacernos saber que el arte del siglo XXI es más arte cuando más deja de ser sólo arte.

La mediabiografía como transformación de las narrativas cotidianas

Memoria y experimentación como praxis

La idea inicial en la que descansa el plan de la mediabiografía, o esta misma propuesta pospoética en la que la tecnología se muestra como nexo de la vida, y como parte de ésta, su registro, archivo y muestreado, tiene su origen en la intención de crear relatos colaboradores que observen la transformación de la vida cotidiana. Una gran parte de mi proyecto como escritora y artista visual se sitúa en la necesidad de hacer surgir la palabra y la imagen a un mismo tiempo. El relato (palabra e imagen) mismo acaba diseminado en otros relatos. La noción de “mediabiografía” la acuñé en el libro de cuentos y fotografías *Veinticuatro contratiempos*, que se publicó en el año 2002. Después, en el ensayo “Imagen, tecnología y cultura: El tiempo narrado”, incluido en el libro *Trompe la mémoire. Historia y visualidad*, que fue editado en el año 2003, desarrollé el punto de partida de la mediabiografía en relación a la experimentación de los relatos; y más tarde, en una propuesta compartida en el libro *El instante de la memoria*.

La mediabiografía es una metodología interdisciplinar que consiste en la experimentación con relatos que comportan palabra e imagen y en la que intervienen distintas colectividades y redes de personas. Mediante un sistema de laboratorio o taller nómada, a los participantes se les proponen formas de experimentar relatos y crear narrativas a partir de archivos personales digitales.

El taller nómada que imparto desde hace unos años tiene una conexión directa con la literatura potencial del taller Oulipo, las formas del cine, la literatura experimental y las rupturas espacio-temporales que se generan en los relatos. El carácter experimental y experiencial forma parte de la relación con las tecnologías de la visualidad. A su vez, la dinámica de la mediabiografía tendría su código fuente en la misma idea de montaje cinematográfico. El film de archivo contiene su génesis en la obra de Esfir Shub, perteneciente al cine ruso de vanguardia de principios del siglo xx. La ruptura del relato, en la vanguardia europea, con la obra cinematográfica de Germaine Dulac y la obra literaria de Djuna Barnes; además de ciertas estrategias narrativas del cine experimental de la vanguardia americana de los años cuarenta y cincuenta, con la obra de Maya Deren y Jonas Mekas. La experimentación política del cine hace una ruptura a partir de la década de los sesenta y setenta en Europa de la mano de Chris Marker, Jean-Luc Godard y el llamado Nuevo Cine Alemán como punto de inflexión, y de la obra de Helke Sander, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, Alexander Kluge y Werner Herzog.

Este código fuente está lleno, a su vez, de otros códigos fuente vinculados a la experimentación, no tanto del relato de ficción, sino del documental. Entre ellos, la obra de Abigail Child, Su Friedrich, Harum Farocki y Peter Forgács, o la metodología de “La cámara analítica” de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi, que realiza incursiones en archivos fílmicos para refilmarlos, reconstruirlos detectando los lugares comunes de los relatos y deconstruir su significado original.

Es interesante subrayar que Michael Renov sitúa el periodo Post-verdad entre 1970 y 1995 para exponer la reflexividad del “yo” a través de las estrategias documentales experimentales, es decir, la aparición de “new subjectivities” en las enunciaciones documentales. La mediabiografía trabaja con imágenes de archivo y con otras registradas que son producto de la subjetividad en el espacio de lo cotidiano; en definitiva, imágenes que se han convertido en un documento y que son susceptibles, mediante la tecnología, de una relectura.

En esa línea, la mediabiografía es un concepto que trataría de hacer conscientes en la práctica los procesos de construcción de los relatos, partiendo de hechos reales o ficticios descritos en las imágenes y su negociación. La producción de imágenes en el pasado llamadas *amateurs* y hoy día amplificadas por las tecnologías de uso personal, propone la convergencia de las videograbaciones, fotografías y sonidos. Su postproducción forma parte de ese proceso. Una postproducción de la memoria, un muestreado de la experiencia que definitivamente anula la idealización de los recuerdos. Hablamos entonces de una memoria postproducida, a modo de historias de vida que dan paso a ficciones o relatos de vida compartidos. Hablamos de una postmemoria de lo cotidiano, de una etnografía de lo mínimo en el sentido que Marianne Hirsch exploró en su libro *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*.

La postmemoria es una poderosa y muy particular forma de memoria precisamente porque la conexión con su objeto o su fuente está mediada no a través de la recolección, sino por su instalación, su investidura y su creación. Esto no implica decir que la memoria en sí misma esté mediatizada, sino que refuerza la idea de que esta se conecta al pasado más directamente a través de las imágenes que ha generado la experiencia. Su ámbito no es el del pasado y tampoco el del presente, sino el del futuro.

De la objetualización de la representación, de la globalización mediática, de los códigos visuales colonizados, del panoptismo del biopoder denunciado por el filósofo Michel Foucault, de la taxonomización científica,



Mediabiografía, Centro Cultural de España, Montevideo, Virginia Villaplana, 2009.

de la regulación social a través del régimen visual y de la construcción de la mirada como estrategia planteada durante los años setenta y ochenta, arrancaron las revisiones realizadas a partir del artículo de 1975 “Visual pleasure and narrative cinema” (“Placer visual y cine narrativo”), en el que Laura Mulvey teorizó en torno a la noción de escopofilia voyeurística en el cine de ficción. En este sentido, apunto que, de forma inversa, los códigos que rigen la imagen documento aludirían a un desplazamiento hacia la política de la verdad planteada por Hito Steyerl en su ensayo *La política de la verdad: Documentalismo en el ámbito artístico* y en las obras que ha realizado en estos últimos años, como *November* (2004) y *Lovely Andrea* (2007).

Paralelamente, la noción de mediabiografía parte del concepto “tecnología del sexo” que Teresa de Lauretis¹ denomina “tecnología del género”, entendiendo que el género —de la misma forma que la sexualidad— no es una manifestación natural y espontánea del sexo o la expresión de unas características intrínsecas y específicas de los cuerpos sexuados en masculino o en femenino, sino que los cuerpos son algo parecido a una superficie en la que se van esculpiendo —no sin ciertas resistencias por parte de los sujetos— los modelos y representaciones de masculinidad y de feminidad difundidos por las formas culturales hegemónicas de cada sociedad según las épocas. Entre las prácticas discursivas preponderantes que actúan de “tecnología del género”, la autora incluye discursos institucionales, el sistema educativo, prácticas de la vida cotidiana, internet, el cine, la publicidad, los *mass media*, etc., es decir, todos aquellos dispositivos que utilizan en cada momento la praxis y la cultura dominantes para nom-

1. Teresa de Lauretis. *Technologies of Gender*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

brar, definir, plasmar o representar la feminidad (o la masculinidad), pero que, al tiempo que la nombran, la definen, la plasman o la representan, también la crean. Así que “la construcción del género es el producto y el proceso tanto de la representación como de la autorrepresentación”.

En este sentido, la mediabiografía como concepto experimental en la práctica se interroga sobre la “tecnología de la memoria” como depósito y ampliación de las imágenes y su narración. La mediabiografía es un ejercicio de retorno al futuro frente a los grandes relatos conmemorativos hegemónicos del pasado histórico. Frente a la memoria edulcorada de la historia y la política que se disuelve en la esfera global mediática, la metodología de la mediabiografía formaría parte de una micropolítica mediante la cual devolver a los relatos privados una potencialidad de resistencia.

Formas compartidas. Relato infinito

Los orígenes del símbolo de infinito, ∞ , son inciertos. Dado que esta forma se asemeja a la curva lemniscata (del latín *lemniscus* ‘cinta’), se ha sugerido que representa un lazo cerrado. También puede verse en él la forma de la banda de Moebius. El símbolo de infinito en la historia de la literatura ha sido dibujado como una metáfora con la posibilidad de trazar relatos rizomáticos que lleven a otros relatos: Calvino, Borges y Perec. En la obra literaria de Clarice Lispector, el infinito aparece como nostalgia de otras voces que son convocadas en sus relatos. Frente al paradigma contemplativo del cine, la literatura y el arte, y con ellos la producción cultural digitalizada, la producción del conocimiento inmaterial puede abrirse desde varias de líneas de trabajo. El proyecto anagramático de Maya Deren sería un ejemplo casi arqueológico de código fuente, un proyecto que ha sido desarrollado en sus ensayos “Anagram of Ideas on Art, Form and Film” y “El cinematógrafo como forma artística” (1946). Esta reflexión podría ayudarnos a contestar a la pregunta al menos en varias direcciones:

Un anagrama es una combinación de letras en una relación tal que cada una de ellas es, simultáneamente, un elemento en más de una serie lineal. Esta simultaneidad es real e independiente del hecho de que normalmente se perciba en sucesión. Cada elemento de un anagrama está en relación con el conjunto, de tal modo que ninguno de ellos puede ser cambiado sin que afecte a sus series y sin que, por lo tanto, afecte al conjunto. De modo opuesto, el conjunto guarda una relación tal con cada una de sus partes que, se lea del modo en que se lea, horizontalmente, verticalmente, en diagonal o incluso por su reverso, la

lógica del conjunto no se ve afectada, sino que permanece intacta. [...] En un anagrama todos los elementos existen en una relación simultánea. Consecuentemente, en su interior, nada es primero y nada es posterior, nada es futuro y nada es pasado, nada es viejo y nada es nuevo.²

Cómo se construye un relato infinito siempre depende de por qué el infinito se sitúa como código fuente en los relatos (que comportan procesos no lineales y claramente rizomáticos). A esta pregunta trataba de responder la exposición de archivo “Cine infinito” que planteé para la Sala La Gallera en Valencia, y posteriormente el libro *Cine infinito*, que contiene la reflexión sobre el proceso; un libro de ensayo sobre relatos, memorias digitales y producción de conocimiento.

Un ámbito concreto de actuación en la generación de relatos y mapas no finitos y procesuales es aplicable al ámbito de la educación y el arte. Algunos colectivos de educadores y artistas como Videomachete (Chicago), Cascade (Londres), Repohistory (Nueva York), Towersongs (Dublín), Centre for Urban Pedagogy (Nueva York) y Park Fiktion (Hamburgo) han trabajado en la generación de relatos descentralizados para leer el entorno social desde el futuro hacia el presente.

En busca del futuro perdido

La inquietud de la propuesta teórica que Andreas Huyssen examina en su ensayo “En busca del futuro perdido” es sin duda relevante, pues nos encontramos en un momento histórico sin precedentes. Si a principios del siglo xx se atendieron febrilmente las transformaciones humanistas y tecnológicas para nutrir la visión futurista, en este principio de milenio el anhelo de imaginar cede el paso a la revisión del pasado, mostrando un interés titubeante por el ideal de estructurar, mediante las ideologías, las virtudes del futuro. Andreas Huyssen analiza los sucesos que determinan el rumbo de la cultura de la memoria; es decir, las fracturas y empeños en el imaginario colectivo en los contextos nacionales o regionales. El autor explica que a partir del Holocausto, la caída del muro de Berlín o el fin de las dictaduras militares en América Latina la memoria responde a un comportamiento social matizado por la globalización, el surgimiento de nuevos nacionalismos y confrontaciones bélicas, y está tocada por los avatares de la economía y por el vértigo de los acontecimientos que dan nuevos rumbos a las comunidades.

2. Maya Deren. *Essential Deren. Collected Writings on Film by Maya Deren*. Nueva York: MacPherson & Company, 2005, pp. 35-36.

“En busca del futuro perdido” parte de la discusión sobre los museos como vigías de las expresiones más relevantes de la cultura de la memoria, al tiempo que critica bajo un enfoque sociocultural lo que ha aportado la posmodernidad. Sin embargo, es importante que matemos que el excedente de memoria al que apunta Andreas Huyssen desde hace unas décadas viene marcado por el régimen de musealización y estructuración mediática de la memoria que protagonizan las industrias culturales, cuya producción remite al *marketing* masivo de la nostalgia, a la escritura de memorias y confesiones, al auge de la autobiografía y de la novela histórica posmoderna, con su inestable negociación entre el hecho y la ficción, a la difusión de las prácticas de la memoria en las artes visuales, con frecuencia centradas en el medio fotográfico, y al aumento de los documentales históricos en televisión.

Así pues, las preguntas que nos haríamos serían: ¿qué forma de memoria han construido las industrias culturales? ¿En qué medida la cultura de la memoria construye relatos, lugares comunes y narrativas ideológicas cerradas? Los espacios de diálogo para construir políticas de la memoria e incluso un planteamiento experimental colaborador como la mediabiografía, en estos tiempos podemos pensarlos teniendo en cuenta esos lugares comunes para los relatos y esas narrativas ideológicas cerradas para superar ese momento de *impasse*.

Se trata, entonces, de dar un giro hacia la reflexión acerca de las estrategias de representación de la memoria, las narrativas del archivo, las formas de organización textual, visual y audiovisual de los corpus de las imágenes documento y testimoniales, las cuales parecen desempeñar hoy día un papel aún más fundamental que antes. Personalmente me siento más atraída por los materiales de descarte, por los documentos que no han sido catalogados y que generan otros índices. La estrategia de *des-documentar* frente a los procesos de documentación es algo que necesariamente hemos de plantearnos. Al menos como ejercicio de descolonización de los imaginarios culturales.

La escritura, el archivo y el álbum fueron en su momento soportes donde estructurar los relatos de la esfera privada. Solo una posición ética en el uso de las tecnologías puede hacer frente al uso de la memoria como efecto tecnológico. La cultura de la memoria es una construcción occidental. Esta construcción narrativa a lo largo de la historia ha necesitado unas tecnologías de la memoria y soportes para ser transmitida. En otras culturas comunitarias como la de los cocama,



Mediabiografía, Centro Cultural de España, Montevideo, Virginia Villaplana, 2009.

huitoto, bora o tikuna, en la frontera de la selva amazónica entre Perú, Colombia y Brasil, carecen de ese sentido de la memoria y del tiempo dividido entre pasado, presente y futuro: la transmisión de sus historias sigue siendo oral y comporta estructuras rizomáticas para contar lo que en cada momento es preciso contar.

Bibliografía

- AHMED, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Routledge: Edinburgh University Press, 2004.
- ELLSWORTH, Elizabeth. *Posiciones en la enseñanza. Diferencia, pedagogía y el poder de la direccionalidad*. Madrid: Akal, 2005.
- FELSHIN, Nina. *But Is It Art?: The Spirit of Art As Activism*. Seattle: Bay Press, 1995.
- HAUG, Frigga. *Female Sexualization. A Collective Work of Memory*. Londres: Verso, 1987.
- HAUG, Frigga. *Memorwork and Everydaylife*, Duke Press, 2010.
- HIRSCH, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997.
- HUYSSSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- RENOV, Michael. “New Subjectivities: Documentary and Self-Representation in the Post-Vérité Age”. En: Diane Waldman y Janet Walker (eds.). *Feminism and Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- STEYERL, Hito. “La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico”. En: *“Ficciones” documentals*. Barcelona: CaixaFòrum, 2004, pp. 22-33. Versión en inglés: <http://eipcp.net/transversal/1003/steyerl2/en>.
- VILLAPLANA, Virginia. *Cine infinito*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2008.
- *El instante de la memoria*. Madrid: Off Limits, 2010.
- “Imagen, tecnología y cultura: El tiempo narrado”. En: *Trompe la mémoire. Historia y visualidad*. La Coruña: Fundación Seoane, 2003.
- “Memorias reversibles”. En: *Chris Marker: Retorno a la inmemoria del cineasta*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2000.
- *Veinticuatro contratiempos, libro de cuentos y fotografía*. Valencia: Ed. de la Mirada, 2002.
- *Zonas de Intensidades*. Madrid: Aconcagua, 2008.

Homeland

Las Cintas de la Granja lu Mien. Marco teórico

HOMELAND (del inglés, *tierra natal*) es una iniciativa de Torolab -un taller/laboratorio colectivo de investigación multidisciplinar- que estudia la construcción de los territorios de origen y su impacto sobre la identidad de comunidades de desplazados, inmigrantes y refugiados. El proyecto forma parte de las propuestas de Arquitecturas de Emergencia las cuales, lejos de hacer alusiones al desastre, exploran posibilidades y oportunidades de encontrar respuestas en diferentes contextos, sistemas de auto-gestión e ideas de calidad de vida de sus habitantes.

Desde 2009, HOMELAND ha operado como una plataforma de investigación para tradiciones, transiciones y traducciones de la comunidad agricultora-nómada lu Mien de Oakland, California. Originaria de China, los lu Mien han viajado un largo camino hasta el Oeste de Estados Unidos -donde se han establecido desde 1980-, pasando por Vietnam, Laos y algunos campos de refugiados en Tailandia, donde fueron desplazados después de su participación en la Guerra de Vietnam.

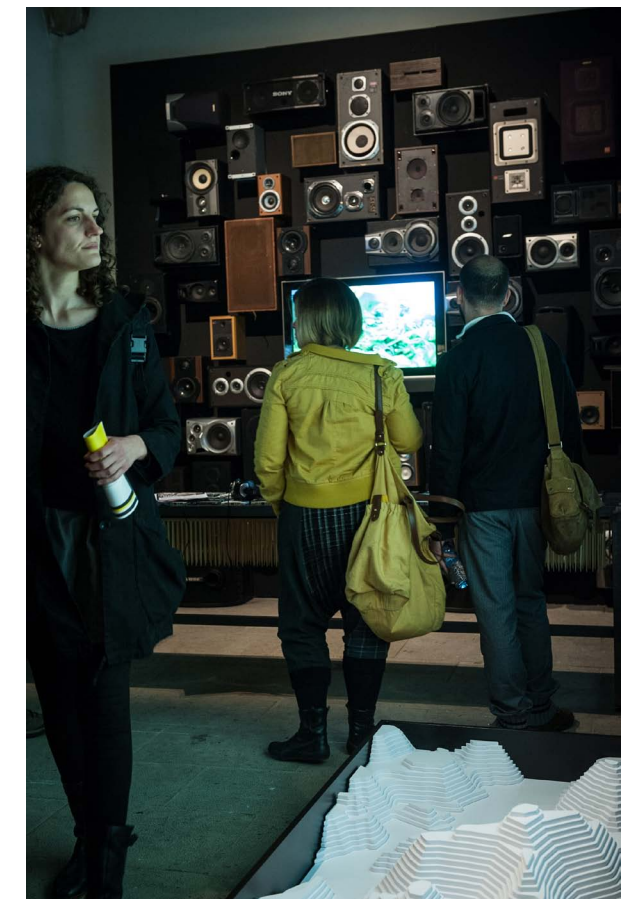
En sus dos años de trabajo con los lu Mien, Torolab se ha focalizado en el estudio de la diversidad cultural de la comunidad y en sus posibilidades territoriales de integración, adaptación e implementación en un entorno habitable. Como resultado, ha desarrollado mecanismos que tienen como objetivo recuperar y preservar la tradición oral por medio de grabaciones de audio de cuentos orales y canciones, así como su cultura trabajadora y sus estrategias de supervivencia por medio de alternativas que garantizan la viabilidad de la granja en Oakland.

El proyecto continúa actualmente gracias a la colaboración del trabajador social y agrónomo Grey Kolevson; de los artistas Julio Morales, Cal Volner Dison y Erik Wilson; de las Youth Empowerment Schools (YES); el San Francisco Art Institute (SFAI), EBAYC, la King States Neighbor Community, y del gobierno de la ciudad Oakland.

Homeland es un proyecto en proceso sobre la construcción de territorios de origen y la constante revaluación de identidades dentro de comunidades nómadas, migratorias y de refugiados.



Arxiu Lew Chien Saelee | campo de refugiados (Tailandia-1985)



HOMELAND en el marco de la exposición ARTESANOS, Construcciones colectivas en el espacio social. La Capella, Barcelona, 2012. Fotografías Pep Herrero



HOMELAND en el marco de la exposición ARTESANOS Construcciones colectivas del espacio social. La Capella, Barcelona, 2012. Fotografía Ferran Castrillo
Arxiu Lew, HOMELAND: Cintes de la granja lu Mien, 2009



Presentación de HOMELAND en la 8a. Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2011. Fotografía Lívia Stumpf.

Tradición, transición, traducción

Raúl Cárdenas Osuna

Entrevista con Paulina Cornejo – Comisaria independiente | Mexico City

El arte contemporáneo parece tratar algunas de las preocupaciones más profundas de la sociedad moderna, no sólo como una herramienta de activación para el diálogo y el intercambio a través de iniciativas creativas, sino como una plataforma trampolín capaz de catalizar el cambio social gradual a través del pensamiento crítico. En este contexto, el proyecto HOMELAND de Torolab sugiere alternativas para la supervivencia económica y cultural de la comunidad lu Mien en Oakland, California.

Paulina Cornejo: ¿Cuándo y cómo se te ocurrió la idea de trabajar con la comunidad lu Mien?

Raúl Cárdenas: Durante un largo tiempo he estado interesado en las relaciones entre espacios de la ciudad y las prácticas artísticas, y en cómo eso afecta los usos y significados de la esfera social. Siguiendo estas inquietudes, la supervivencia, el medio ambiente y sus relaciones se han vuelto un foco/aproximación primaria para el trabajo de Torolab. Tuve la idea de trabajar con territorios de origen como parte de las iniciativas de Arquitectura de Emergencia pero no fue hasta 2009 que pude desarrollar un proyecto con la colaboración del San Francisco Art Institute y de Julio Morales del City-Studio Program, quien me contactó con el East Bay Asian Youth Center (EBAYC). Aquí conocí a Lew Chien, una mujer lu Mien que se ha convertido en una pieza clave para el proyecto HOMELAND, gracias a una cercana colaboración con nosotros.

PC: Entiendo que la primera intención del proyecto HOMELAND era trabajar directamente en intervenir la granja lu Mien y por lo tanto, mejorar las relaciones comunitarias. En qué punto decidiste empezar un Archivo Cassete y sobre qué va éste exactamente?

RC: Cuando empezamos a trabajar con Lew Chien y la comunidad nos interesamos mucho en la falta de tradición escrita en la lengua lu Mien, además de en sus años de nomadismo, algo que los han dirigido a historias de vida únicas. Quizás el momento más crítico fue el de la Guerra de Vietnam, cuando la singularidad de su lenguaje se convirtió en una herramienta para la CIA contra la amenaza comunista. El final del conflicto en 1975 desembocó en el abandono americano de los

lu Mien y en la diáspora de muchos de ellos a campos de refugiados infrahumanos en Tailandia. Durante ese tiempo, las mujeres accedieron a las grabadoras utilizadas por hombres que apoyaban a los americanos y empezaron a usarlas para grabar sus historias y sus canciones con el objetivo de compartirlas con sus familias.

Nos dimos cuenta de todo esto cuando trabajamos en la granja de Oakland, así que mientras hacíamos eso, decidimos apagar las videocámaras y empezar el archivo de cintas con mensajes de audio para recuperar, utilizando un medio de grabación más familiar, parte de su memoria a través de las historias y de las canciones de las mujeres.

PC: Podrías decirnos más sobre los procesos de trabajo en la granja y su impacto en la comunidad?

RC: El proceso de trabajo ha sido (literalmente) orgánico. Los lu Mien, resultantes de su nomadismo agricultor, han posicionado a la comunidad en un punto medio donde no son ni sedentarios ni estrictamente nómadas. Las condiciones de supervivencia, así como sus leyes chamánicas, los han conducido a moverse en ciclos de diez años. En el presente, en Estados Unidos los lu Mien encaran dificultades para acceder a más espacio urbano, lo cual significa arriesgar la preservación de su conocimiento agricultor, así como otras tradiciones. Las dificultades de los miembros más ancianos para aprender inglés y las de los más jóvenes para aprender el lenguaje lu Mien ha contribuido también a la desintegración familiar y a la fractura de la estructura social, mientras algunos miembros de la comunidad asimilan rápidamente la cultura americana de una manera más agresiva que otros casos de migraciones. Dicho eso, la granja tiene como objetivo conseguir la integración familiar e intercultural. Esta es la razón de que estemos trabajando actualmente en la construcción de una "caseta móvil" para dar proyección a la granja y desarrollar distintas estrategias para promocionar y vender sus productos, certificados como orgánicos por el Estado de California. Estamos seguros de que esto contribuirá a crear puestos de trabajo y preservar las tradiciones..

PC: Más allá de preservar las tradiciones culturales, casos como el de los lu Mien sugieren paradójicamente que el trabajo de las comunidades de inmigrantes pueden ser una alternativa efectiva para la importación de alimentos de otras latitudes, o lo que es conocido como "food miles" (millas por alimento)

¿Qué nos podrías contar de esto?

RC: La relación de la circulación de la comida y su distribución depende inherentemente de las dinámicas de producción, y sólo puede ser evaluada a nivel individual. En el caso de la Granja Lu Mien, las cintas se convierten en una alternativa efectiva a los canales de distribución dominantes y están al mismo nivel que iniciativas que están articuladas más allá del mundo del arte, que recaen en el campo de las políticas sociales.

PC: Mientras las diferencias entre contextos urbanos y rurales aumentan, el proyecto HOMELAND ha hecho posible que una iniciativa rural se convierta en urbana. ¿Cómo impacta esto en la esencia de los modelos y tradiciones de la comunidad?

RC: HOMELAND funciona como una herramienta conciliatoria en los procesos de transición. El cambio abrupto de comunidades rurales a urbanas se vuelve más dramático en los grupos rurales-nómadas, como los Lu Mien, donde la traducción de sus tradiciones no es compatible con el estilo occidental de su forma de vida urbana, ni tampoco con su ideosincrasia. Por lo tanto, la granja, el archivo y los modelos de distribución y educación de los Lu Mien comportan una alternativa que cuestiona la esencia de la comunidad urbana, la cual tiene falta de conexiones con la vida rural.

PC: ¿Qué tipo de verduras y frutas plantáis?

RC: Plantamos verduras y frutas que ellos sembraban en Laos y Tailandia, como la judías largas chinas, melón cantalupo amarillo, cebolla, mostaza, calabaza de invierno, cilantro y también frutas regionales, como la fresa.

PC: ¿Quiénes son vuestros consumidores? ¿Cómo compran los productos de la granja?

RC: Nuestros consumidores principales son las seis familias Lu Mien que forman parte del proyecto y del equipo de Torolab en San Francisco. El resto de productos, así como los de otras granjas orgánicas, se ofrecen a través de nuestro módulo de granja móvil a la red de escuelas de educación primaria en Oakland.

PC: ¿Cuáles son los planes para el futuro?

RC: Actualmente estamos trabajando en el desarrollo de una segunda granja de 8 acres (3'2 hectáreas) en el área urbana de King States en la ciudad de Oakland, vecina a una Youth Empowerment School (Escuela de Empoderamiento para Jóvenes), para niños con

problemas económicos y familiares. El plan de trabajo está siendo desarrollado en colaboración con la escuela, los vecinos y el Programa de Práctica Social en el California College of the Arts (CCA) con la participación Ted Purves y Grey Kolevson (miembro fundador la primera granja Lu Mien).

PC: ¿Nos puedes contar más sobre el concepto e ideas tras la segunda granja y cómo ésta se diferencia de la primera?

RC: Ambas granjas tienen recorridos diferentes. Básicamente, los productos de la segunda granja serán "educativos". La idea es que los Lu Mien se vuelvan profesores a la vez que hacen su trabajo, y la granja se convierta en una escuela para sus visitantes. Mientras ambas granjas producen beneficios económicos y tienen como objetivo ser conciliadoras, la última también ofrece un espacio experimental para la práctica artística en la esfera social, a una escala más académica que la granja original.

PC: ¿Consideras que el proyecto HOMELAND se puede aplicar en otras localizaciones?

RC: Sí! Tanto HOMELAND como otros de mis proyectos se pueden aplicar en diferentes lugares y pueden evolucionar acorde a los contextos y circunstancias de estudio. Por ejemplo, no tiene que ser un proyecto comunitario basado en comida, como el capítulo de los Lu Mien. En vez de eso, puede ser algo que haga referencia al Lenguaje+Comunicación, Arquitectura+Diseño, Zapatos+Ropa o cualquier tipo de posibilidades inherentes en cualquier comunidad situada fuera de los bordes de lo que consideramos un tipo de vida "normal". Justo como los Lu Mien, esperamos encontrar nuevas comunidades en cada lugar en que mostremos HOMELAND.

PC: El proyecto de arte Torolab tiene la intención de activar contextos específicos a través de intervenciones locales y procesos comunitarios. Algunas de estas estrategias desarrolladas para HOMELAND actúan como un puente que tiene como objetivo contribuir al fortalecimiento de la cultura comunitaria. Durante dos años de trabajo ¿Qué reflexiones puedes compartir respecto a esto?

RC: Que Torolab no está interesado en la idea de tener un archivo que no tenga un impacto real y efectivo en su contexto de estudio, ni siquiera como práctica artística o transdisciplinar. Sin embargo, si el archivo refleja un caso de estudio pero también una interven-

ción directa dentro de la comunidad, en la cual ésta está trabajando y "colaborando", tendrá unas dinámicas más profundas y emocionantes que pueden aportar mejores resultados por lo que respecta a la revaluación, cuestionando y promocionando el cambio hacia una estética que pone en primer plano, no sólo el conocimiento, sino también el desarrollo humano más allá de sus medios convencionales.

Este es el caso del archivo de cintas Lu Mien, o del libro de recetas y archivo de vídeo, actualmente en construcción, el cual documenta las tradiciones culinarias de la comunidad, mientras las hace accesibles a través de diversos canales mediáticos a gente interesada en descubrir algunos de los platos Lu Mien que pueden ser cocinados con verduras particulares que se plantan en la granja.

En la granja de Laos, simplemente seleccionamos el área donde nos gustaría tener una granja y limpiar la zona, quemar árboles y empezar a plantar. Pero en los estados unidos, aquí tenemos que hacer un montón de papeleo, sabes, yo lo llamo cultivo en papel.

Lew Chien Saelee, entrevista con Raúl Cárdenas Osuna, Abril 2009

Equipo de Torolab: Raúl Cárdenas Osuna, Ana Martínez Ortega, Diego Becerra y Rodolfo Argote.

Este proyecto se ha realizado con la colaboración de Paola Santoscoy y Ramiro Azevedo.

El texto que aquí se publica se presentó en la 8a Bienal de Mercosul: Ensayos de Geopolítica. Porto Alegre, Brasil, 2011

Recetas Lu Mien

SOPA DE VERDURAS CON SALSA DE PASTA DE JUDÍAS

Sopa de verduras

8 tazas de caldo de pollo
4 tazas de acelgas
1 cuchara de postre de *chile serrano*, picado
4 ½ cuchara de postre de citronela, picada
2 cuchara de postre de menta verde, picada
4 cucharas soperas de tallo de cebolleta, picado
3 cucharas soperas de cilantro, picado
½ taza de apio, picado
200 gramos de judías verdes
1 ½ taza de champiñones, a rodajas
2 cucharas soperas salsa de pescado
1 ½ cucharas soperas jengibre, picado

Cocinar durante 30-40min. Servir con una cucharada sopera de salsa de pasta de judías

Salsa de Pasta de Judías

hervir (aprox. 10 min), luego machacar en un mortero
½ taza de pimienta tailandesa
3 dientes de ajo
½ taza de agua
añadir:
½ taza de pasta de judías
½ taza de cilantro

PESCADO A LA PLANCHA

Marinar:
3 cucharas de postre de pasta de judías
1 cuchara de postre de azúcar
1/8 cuchara de postre de aceite de sésamo
1 cuchara de postre de salsa de soja
1 cuchara de postre de aceite de cacahuete
1 cuchara de postre de citronella, picada
1 cuchara sopera de cilantro, picado

Comunidades en conflicto

Las acciones en el espacio público del colectivo Democracia parten del convencimiento de que éste ha de ser un ámbito, no para el consenso, como habitualmente se nos presenta, sino donde visibilizar conflictos. Donde se expliciten los enfrentamientos entre los distintos intereses de las diferentes comunidades que conforman la sociedad civil. Una sociedad civil heterogénea, alejada de la homogeneidad consensual con la que tácticamente se representa la convivencia en el sistema democrático.

Además tenemos que tener en cuenta que nos encontramos en un momento en que el interés por el arte público por parte de las instituciones públicas y privadas viene a convertirse en una suerte de propaganda para éstas, donde conceptos como participación o interacción son presentados como sucedáneos de una verdadera acción social. En esta tesitura hay que preguntarse cómo revertir, o al menos resistir, tal situación de cooptación y neutralización.

A continuación queremos presentar tres proyectos de Democracia en los que se ha intentado escapar de las lógicas habituales del arte en los espacios públicos así como de su posible desactivación por el sistema artístico y/o institucional, que sin ánimo de establecer una metodología, ya que la propia naturaleza de las dinámicas cambiantes del espacio público lo aconsejan, darán lugar a una serie de conclusiones que podemos tomar como estrategias abiertas para su aplicación en prácticas artísticas dentro del campo social.

No os dejéis consolar, Burdeos, 2009. Un proyecto en colaboración con ultras de fútbol.

En 2009 participamos en *Evento*, un proyecto que tuvo lugar en la ciudad de Burdeos. Con la intención de repensar el concerto de bienal, su comisario, Didier Fiuza Faustino, propuso trabajar con intervenciones específicas en el espacio de la ciudad que pudieran desplazarse por distintos puntos de la trama urbana. Democracia planteó un proyecto realizado en colaboración con los Ultramarines, los ultras del equipo de fútbol Girondins de Burdeos, una comunidad enfrentada con el poder municipal, incómoda no sólo por la asociación mediática de los ultras con la violencia, sino también por su carácter de agrupación política anti-sistema.

El proyecto consistió en la inserción de sentencias de carácter político dentro del espectáculo futbolístico (en este caso el partido entre el Girondins de Burdeos y el Stade Rennes, el 27 de septiembre de 2009) que cuestionaban la lógica misma del espectáculo. Las máximas (No os dejéis consolar; La verdad es siempre revolu-

cionaria; Los ídolos no existen; Ellos mandan porque nosotros obedecemos; No tenemos nada salvo nuestro tiempo; El dolor es la única nobleza; El principal campo de batalla es la mente del enemigo) fueron exhibidas en diversas pancartas mostradas por los ultras durante el partido y también se utilizaron para la producción de una edición especial de *merchandising* oficial del club (bufandas, banderas, banderines, camisetas y pegatinas), que fue puesto a la venta en un stand móvil. De este modo, el marco del evento cultural nos permitía la utilización de la imagen del club en complicidad con los Ultramarines para hacer evidente su posicionamiento ideológico en las gradas, frente al estadio y la audiencia televisiva del partido.

Jacques Rancière expone en su ensayo sobre el "espectador emancipado" que "el efecto del idioma no puede ser anticipado. Exige espectadores que sean activos como interpretes, que intenten inventar su propia traducción para apropiarse de la historia por sí mismos y hacer de ello su propia historia. Una comunidad emancipada es de hecho una comunidad de cuenta cuentos y traductores. Soy consciente de que todo esto pueda sonar a eso: palabras, meras palabras. Pero no tomaría esto como un insulto. (...) conociendo que las palabras son solo palabras y los espectáculos solo espectáculos puede que nos ayude a entender como las palabras, historias y performances pueden ayudarnos a cambiar algo en el mundo en que vivimos". Si Rancière se refiere al espectador del arte, al del teatro, al de las performances ¿por qué no incluir al del fútbol? Porque si estamos hablando de espectadores emancipados, activos, esos son los ultras, que defienden su propio territorio, conscientes de su lugar en la arquitectura de la expectación, que en el caso del fútbol es el fondo sur, ellos son la "la tribuna popular". Los ultras son organizaciones auto gestionadas, autónomas, lo cual es en sí una postura política, opuestas al fútbol-negocio -¿a la expresión más contemporánea del espectáculo alienante?-, que hacen presentes sus reivindicaciones de clase y comunidad a través de las banderas, los cánticos y las pancartas.

La naturaleza de la colaboración entre Democracia y los Ultramarines fue buscar un lenguaje común (recuperar palabras) con el que representar una ideología compartida¹. Y a la vez, tal como fue interpretado por

1. La propia historia del Girondins de Burdeos lleva inscrita una tradición libertaria. Salvador Artigas era futbolista y durante la Guerra Civil española fue piloto del Ejército Republicano. El último avión republicano que salió de España lo pilotó él. Al aterrizar en Francia fue a parar al campo de concentración de Gurs. Lo sacó de allí Benito



Ne vous laissez pas consoler. (La verdad es siempre revolucionaria), 2009

los propios Ultramarines, un acto de reivindicación de una comunidad conflictiva en la plataforma comunicativa que constituía un evento artístico de relevancia en la ciudad, cuestión que nos habla de la importancia del "capital simbólico" que pueda generar una comunidad concreta como reafirmación de su diferencia y fortalecimiento de su autonomía².

Sin Estado, Asentamientos ilegales de la Cañada Real Galiana (Madrid). Proyecto en progreso.

El proyecto *Sin Estado* (desarrollado en colaboración con Todo Por la Praxis, Santiago Cirugeda y Democracia) se planteó como una intervención social, ofreciendo a las asociaciones vecinales y no gubernamentales que estaban constituidas en los asentamientos ilegales de La Cañada Real (Madrid)³ una colaboración desde el

Díaz exiliado español que entrenaba al Girondins de Burdeos, que hizo lo mismo con otro prisionero, Paco Mateo, para que jugaran en el equipo que dirigía, este último era desconocido en España pero ídolo en Burdeos, tanto que en los carteles se anunciaba: 'Juega el Girondins con Mateo'. En aquel Girondins jugaban otros exiliados republicanos: Mancisidor y Urtizbera. Juntos ganaron el primer título oficial del Girondins de Burdeos, la Copa de Francia en 1941 durante la ocupación alemana. Urtizbera marcó los dos goles en la final que le dieron el triunfo al equipo bordelés.

2. Los Ultramarines se negaron a aceptar cualquier ayuda económica que les pudiéramos ofrecer para preservar su autonomía y las ventas del *merchandising* se destinaron a una red de comedores sociales de Burdeos.

3. La Cañada Real Galiana es un antiguo camino de trashumancia que alberga más de dos mil viviendas y casi cuarenta mil habitantes repartidos en quince kilómetros de terreno. Las primeras construcciones se remontan a la década de los setenta, cuando los vecinos de los ayuntamientos más cercanos (Vallecas y Getafe, entre otros) construyeron allí pequeñas casas de campo. Con el paso del tiempo el asentamiento ha ido creciendo y configurándose de forma cada vez más compleja. Existe una importante población de los antiguos veci-



LA CAÑADA ES REAL

CAÑADA REAL GALIANA

GALLINERO

Sin Estado. Poster La Cañada es Real, 2009.

arte y la arquitectura para afrontar problemas puntuales a la vez que se aportaban los recursos económicos necesarios para su desarrollo, justo en un momento en que estos asentamientos estaban sometidos a un proceso de desalojo y derribo bajo una intensa campaña mediática de criminalización de sus habitantes.

Algo consustancial a este proyecto era que se financiase a través de ayudas al arte que provinieran de una administración responsable de aquella situación, lo que se logró con la concesión de una ayuda a la creación artística de Matadero⁴. De tal modo que mientras desde las concejalías de Urbanismo y Medioambiente se apostaba abiertamente por el derribo de La Cañada, la concejalía de las Artes del Ayuntamiento de Madrid concedía una ayuda para un proyecto artístico que sería empleada para cuestionar su propia política urbana mediante acciones de carácter social.

Entre las distintas intervenciones llevadas a cabo en

nos a la que se ha sumado población inmigrante tanto nacional como extranjera, entre la que destaca la población marroquí y rumana. En el espacio de La Cañada Real conviven el tráfico de drogas con el asentamiento de negocios de construcción en terrenos públicos, infraviviendas chabolistas con chalés, hoteles ilegales con casas de campo.

4. Matadero Madrid. Centro de creación contemporánea del Ayuntamiento de Madrid. Ayudas a la creación 2009.

La Cañada Real a petición de asociaciones y vecinos podemos contabilizar la construcción de unas gradas para el campo de fútbol (uno de los pocos espacios de socialización de La Cañada), la edición y distribución de *La guía del desalojado* que informaba a los vecinos de fórmulas legales con las que evitar desalojos o parar el derribo de sus casas, la construcción de unas aulas con contenedores reciclados para cursos de formación dirigidos a los vecinos, y de forma autónoma se llevaron a cabo distintas acciones destinadas a dotar a La Cañada Real de unos símbolos y una iconografía propios que enfrentaran la imagen mediática que se estaba dando de aquel territorio.

La denominación de este proyecto como *Sin Estado* tiene una doble lectura. Por un lado, responde a la mencionada voluntad explícita de utilización de fondos públicos destinados al arte contemporáneo para desviarlos hacia intervenciones de carácter social, justo allí donde la misma administración rehúsa llevar a cabo cualquier servicio social. Por otro, se refiere a un territorio marginal, desregulado, ajeno a las estructuras legales y administrativas.

Un punto fundamental del proyecto *Sin Estado* es su voluntad de "acompañamiento"; no se plantea como una acción puntual, sino como un trabajo en progreso que sigue la evolución de la situación y mantiene un diálogo continuado con vecinos y asociaciones, teniendo en estos momentos como objetivo la construcción de un parque en una zona chabolista y el diseño de un Plan Director de la Cañada, alternativo al plan oficial propuesto por la Comunidad de Madrid.

Subtextos, Manresa, 2010.

Dentro de las artes dramáticas el subtexto es lo que hay debajo del texto, o sea, las emociones, sentimientos, ideas o concepciones vitales que laten bajo las líneas de cada diálogo, lo que cada personaje piensa y siente realmente en su fuero interno pero que no se explicita en el diálogo. Si pensamos en la ciudad como un texto que ha sido construido con los mensajes que proliferan en el espacio público, su subtexto sería el de los antagonismos dados entre las distintas comunidades que conforman una determinada ciudadanía. Aspiraciones, reivindicaciones, auto-representaciones que nunca llegan a reflejarse en el canal comunicativo que es ese mismo espacio público.

Este proyecto de Democracia se configura como una acción en los medios de comunicación. Y se dirigió a una comunidad específica de la ciudad de Manresa: los inmigrantes marroquíes. La estrategia consistió



Subtextos Manresa, IDENSITAT, 2010.

en insertar mensajes escritos en árabe⁵ en el mobiliario urbano para publicidad en la ciudad (mupis) y en anuncios emitidos en la televisión local. Estos mensajes pretendían visibilizar la heterogeneidad propia de la sociedad civil; si por un lado el idioma utilizado solo era legible para la propia comunidad marroquí, por otro el resto de la ciudadanía tenía presente la existencia de este grupo en el seno de la vida social con sus particularidades culturales a través de la grafía árabe en propaganda de apariencia institucional.

Si el proyecto planteó en una primera fase la ocupación de un espacio mediático, en una segunda fase se estableció una colaboración con la asociación *Bages per a Tothom*, que trabaja para el diálogo intercultural, con el objetivo de realizar un programa de televisión que plantease una reflexión con representantes de la comunidad marroquí de Manresa sobre el significado de aquellos carteles en su ciudad, así como su experiencia en torno a este hecho.

Este proyecto desveló un racismo latente en la sociedad catalana, provocando la puesta en marcha de un grupo en *facebook*⁶ en contra del proyecto, el ataque a los mupis, así como la reacción de medios de comunicación locales que criticaban la idoneidad de una propuesta como ésta en un marco de crisis y posible con-

5. La traducción de las distintas frases en árabe son las siguientes: No hay espectadores; No os dejéis consolar; Arriba los de abajo; Todo el poder para el pueblo; Libertad ¿para qué?; Los ídolos no existen; El principal campo de batalla es la mente del enemigo; La esclavitud crece sin medida cuando se le da apariencia de libertad; Ellos mandan porque nosotros obedecemos; La diversidad es la vida, la uniformidad es la muerte.

6. EN CONTRA DE LA PUBLICITAT ARAB! volem saber que s'anuncia al nostre país! <http://www.facebook.com/group.php?v=wall&ref=mf&gid=108539455850339> (consultado el 11-11-2010)

frontación cultural, abogando por una suerte de pacto de silencio en torno a la realidad de una sociedad multicultural y los conflictos que esta situación conlleva.

Frente a las reacciones racistas de parte de los ciudadanos de Manresa y el cuestionamiento promovido por los medios, el Ayuntamiento, a través del concejal de Cultura, manifestó el fracaso de un proyecto que debería de haber movido a un entendimiento entre distintas comunidades y no a un enfrentamiento abierto. Por su parte la asociación *Bages per a Tothom* vio en esta acción la posibilidad de ampliar su campo de actuación, que si bien está cubierto en el plano asistencial, necesita incidir en el ámbito de la discusión pública. Este proyecto y la polémica que generó ofreció una posibilidad de diálogo en torno a las políticas oficiales de integración y qué modelo se está siguiendo para hacer posible la convivencia de las distintas comunidades culturales en el contexto de Manresa.

Contexto, Camuflaje, Comunicación.

Podemos hablar de los proyectos expuestos como prácticas artísticas de código abierto en el sentido en que no son originales; la inserción en los medios de comunicación de otro tipo de narraciones y mensajes distintos a los hegemónicos por medio de tácticas de guerrilla de la comunicación o en la puesta al servicio de un movimiento social o comunidad determinada de herramientas propias del arte y la arquitectura, son prácticas comunes. La originalidad propia al arte, entendida como novedad estética, pierde aquí su sentido mientras que es el contexto el que se carga de importancia. Estas prácticas son estrategias que adquieren su eficacia dependiendo de dónde y cuándo se ponen en marcha, no de su originalidad.

Por otro lado también nos encontramos con la necesidad de que estos proyectos circulen sin nombre, sin la etiqueta de "arte". La percepción colectiva del espacio del arte como un espacio donde todo cabe y todo se permite da también lugar a una anulación de su posible potencia para crear espacios de fricción, de discusión y reflexión. Este camuflaje permite la posibilidad de superar el ámbito de lo puramente artístico, de ir más allá de una audiencia especializada en unos circuitos preestablecidos.

Son estas cuestiones que inciden en un concepto central, que no es otro que entender el arte como una acción comunicativa y completamente pública, siendo su finalidad el cuestionamiento de la ideología dominante, que en el fondo no es otra cosa que la descripción dominante del mundo.

DAVID JUÁREZ LATIMER- KNOWLES STRADDLE 3

Arquitecturas de código abierto

¿Por dónde empezamos?

En Straddle3 llevamos alrededor de una década trabajando alrededor de la idea de "arquitectura de código abierto". Todo empezó por el sencillo hecho de que cuando arrancamos, hacia 1998, el primer territorio que ocupamos y sobre el que empezamos a intervenir fue el nuevo espacio proporcionado por el despliegue de Internet, donde nuestro enfoque original, muy influenciado por nuestra formación arquitectónica, se vio rápidamente contaminado por nuevos cómplices provenientes del arte, el activismo o la investigación tecnológica.

En 1999 comenzamos una larga colaboración con Josep Saldaña, quien nos propuso participar en el proyecto *Context*, un observatorio de la cultura emergente, con especial interés en las intersecciones entre ciencia, arte y tecnología, y que resultó ser, sobretudo en su vertiente como bitácora de Internet, un excelente punto de observación para el seguimiento cotidiano de las corrientes de pensamiento y acción que emergieron y se desarrollaron en aquellos años. De todas ellas podemos destacar el fenómeno del software libre y las nuevas propuestas sobre propiedad intelectual.

En el año 2000 participamos en el primer *hackmeeting* del estado español, que se celebró en el desaparecido CSOA Les Naus, en donde se decidió el nacimiento del barcelona.indymedia.org, el primer nodo en la península ibérica de la red global de centros independientes Indymedia, que a su vez había nacido el año anterior en las protestas contra la cumbre de Seattle de la Organización Mundial del Comercio. Desde ese momento nos convertimos en colaboradores habituales del nuevo medio de comunicación, lo que provocó que tomásemos contacto con infinidad de agentes de muy diversa procedencia pero con intereses comunes por las dinámicas urbanas y la libre circulación de la información.

En 2002, y de nuevo en colaboración con Josep Saldaña, inauguramos la serie de sesiones *OpenFridays* con la voluntad de proponer una dinámica de colectivo de colectivos; esta iniciativa busca presentar y compartir experiencias en una red de espacios amables en los que poner en contacto proyectos, colectivos y personas relacionados con la cultura emergente, en un ambiente abierto, espontáneo, donde la situación social se entiende como arte de vivir <<http://straddle3.net/openfridays>>.

A medida que una estrategia de trabajo en red se iba abriendo camino, el siguiente paso resultó ser la organización de las jornadas *Life Conditioning: Arquitec-*



Sesiones *OpenFridays*

tura de Código Abierto, en la primavera de 2005, que promovimos junto a Jon Begiristain para proponer una revisión de la actividad del arquitecto bajo la nueva luz que pueden aportar los recientes desarrollos tecnológicos y prácticas sociales, culturales y productivas. Los invitados fueron Hackitectura, Santiago Cirugeda, Itziar González, City Mine(d), Carles Muro y Josep Saldaña. En ellas el colectivo Hackitectura presentó el embrión del proyecto *Fadaiat*, sobre la libertad de movimiento y las circunstancias geopolíticas del estrecho de Gibraltar, en el que inmediatamente empezamos a tomar parte.

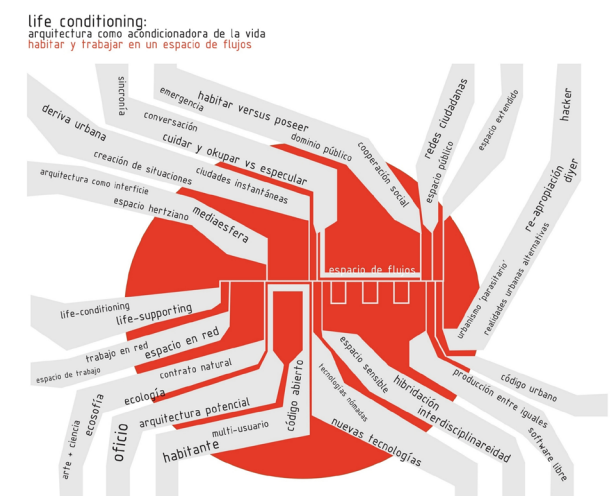
A partir de su primera edición en junio de 2004 un amplio equipo de personas de múltiples procedencias intentamos revelar el código fuente de la frontera suroeste entre África y Europa en este complejo proyec-

to de aproximadamente cuatro años de duración. Para ello se siguieron estrategias muy diversas: por un lado, la elaboración de documentación como el cartografiado sistemático de movimientos migratorios, conflictos, sistemas de vigilancia y recursos de apoyo al migrante, o cronogramas que resumían las series de acontecimientos, permitiendo así la comprensión de los procesos; por el otro, la consecución de acciones, aglutinadas en encuentros anuales llevados a cabo a ambos lados del estrecho y en otros lugares, de los cuales podemos destacar la primera conexión civil de internet inalámbrica entre las dos orillas o la construcción de un *medialab* efímero en el patio del castillo de Guzmán el Bueno en Tarifa.

Esta iniciativa fue decisiva a la hora de confirmar las expectativas que habíamos depositado sobre las



Life Conditioning: Arquitectura de Código Abierto





Fadaiat, estrecho de Gibraltar

posibilidades de las redes de colaboración como articulación de la sociedad civil, ya que se trataba de una red de colectivos que incluía: Hackitectura, Indymedia Estrecho, Casa de iniciativas de Málaga, Psand, Straddle3, Riereta.net, por mencionar sólo a algunos, y a un numeroso grupo de personas que intervenían a título individual, contando además con la colaboración de colectivos internaciones como Makrolab, Everyone is an Expert, Yesmen, Crusading, k@2, Brian Holmes, etc. o a instituciones como Unia Arte y Pensamiento o el propio Ayuntamiento de Tarifa.

De vuelta en casa, el proyecto Domo

Mientras todo esto acontecía, nosotros asistíamos repetidamente en Barcelona al cierre o derribos de espacios dedicados al trabajo social y cultural que operaban fuera de los márgenes establecidos por la política oficial, aun siendo un hecho reconocido en algunos de estos locales en los que se estaban dando las circunstancias para la emergencia de nuevas formas de creatividad. Es el caso de Les Naus, antes mencionado, o del Atelier de l'Art de Vivre del Raval, foco de reinvin-

dicaciones como *Reclaim the Streets* y de algunas de las propuestas más audaces en materia de arte escénico de esos años, pero es también el caso del Submarino del Poblenou, la Hamsa en Sants, Banana Factory en el Born, de la escuela de circo La Makabra o de los talleres de artistas y artesanos en Can Ricart. Parte de nuestra reacción ante esta circunstancia adversa consistió en el registro documental de alguno de esos procesos, incluyendo la participación activa en algún caso, o la prolongación durante más de cuatro años del programa de encuentros *OpenFridays*, pero algo nos empujaba a salir a la calle para participar en la comunicación de esas dinámicas en ambientes cada vez más públicos.

Con la ocasión combinada de la celebración de las jornadas que organizamos en Sant Bartomeu del Grau y la inminente celebración en Barcelona de la tercera edición de *Fadaiat*, entre abril y mayo de 2006 diseñamos y construimos la primera estructura *Domo*, una cúpula geodésica en la tradición fullleriana que nos interesaba por su economía de recursos, su naturaleza de arquitectura de código abierto y su posibilidad de montaje sin necesidad de técnicas o maquinaria complica-



El Domo a la plaça del Diamant, festival GRAC 2006



Wikipiazza a la plaça de la Bastilla, París

das, lo cual hacía viable el acondicionamiento temporal de diversos entornos, incluso por periodos muy breves de tiempo. La idea era proporcionar un espacio portátil acondicionado a ese tipo de iniciativas con las que ya llevábamos algún tiempo trabajando. Entre 2006 y 2008 la instalamos en situaciones muy diversas, desde festivales de arte público a encuentros de hackers, en las que casi siempre tanto los trabajos de montaje como la incorporación de actividades se realizaban en colaboración con los promotores de cada situación.

A finales de 2008 y a partir de una experiencia conjunta en TCS-Extremadura, una instalación frente a la Central Nuclear de Valdecaballeros, en la provincia de Badajoz, Hackitectura nos propone combinar el *Domo* con un desarrollo de su propuesta de dos años antes para la plaza de las Libertades de Sevilla, la *Wikipiazza*. Ésta se instala por primera vez en la plaza de la Bastilla en París en mayo de 2009, permaneciendo durante dos semanas de actividad febril, casi toda ella alrededor de la idea de un espacio público contemporáneo mediado por las tecnologías de la información, en una nueva versión del *Domo*, esta vez de mayor tamaño, situada sobre un basamento modular que diseñamos para la ocasión. El combinado de artefacto físico y equipamiento tecnológico se ofrece como un hardware con su propio sistema operativo -de código abierto, por supuesto- para ser utilizado por los agentes locales interesados en compartir su trabajo o simplemente como punto de conexión y reflexión para el usuario contemporáneo de la ciudad.

La Red Arquitecturas Colectivas

Como ya hemos podido ver con algunos de los ejemplos mostrados hasta ahora en la presentación, durante esta década hemos podido asistir a una cierta emergencia de prácticas ciudadanas de base orientadas a la

crítica y transformación del medio urbano, desde reacciones diversas al despliegue de políticas de regulación del uso del espacio público a propuestas de ocupación y reciclaje de solares o edificios abandonados para su uso como equipamiento, que en muchos casos lleva implícito el desarrollo de una cierta micro-gestión distribuida de lo que es público o, como mínimo, colectivo; desde diversas iniciativas relacionadas con el derecho a la vivienda a enfoques con raíz ecologista; todo ello relacionado con un uso masivo de las herramientas de comunicación basadas en Internet, conexiones con movimientos renovadores en ámbitos artísticos, económicos, tecnológicos e incluso científicos, con el hilo conductor que aportan las iniciativas por la revisión de la gestión de propiedad intelectual, teniendo este aspecto más relevancia de lo que en un primer análisis pudiera parecer, al generar patrones de conocimiento y difusión de un potencial enorme.

Resumiendo, podríamos decir que sobre el papel y en el discurso oficial se habla mucho del auge de la clase creativa, de capital creativo, de prosumidores, y todo ese tipo de atractivos conceptos, pero a menudo no se sabe o se quieren reconocer las verdaderas actitudes generadoras y propositivas cuando estas se dan en el día a día. Desgraciadamente algunas buenas prácticas no llegan a madurar por diversas razones, desde problemas de financiación a indiferencia o resistencia por parte de la administración pública, además obviándose la evidencia de que cualquier iniciativa de experimentación o desarrollo necesita del espacio donde producirse.

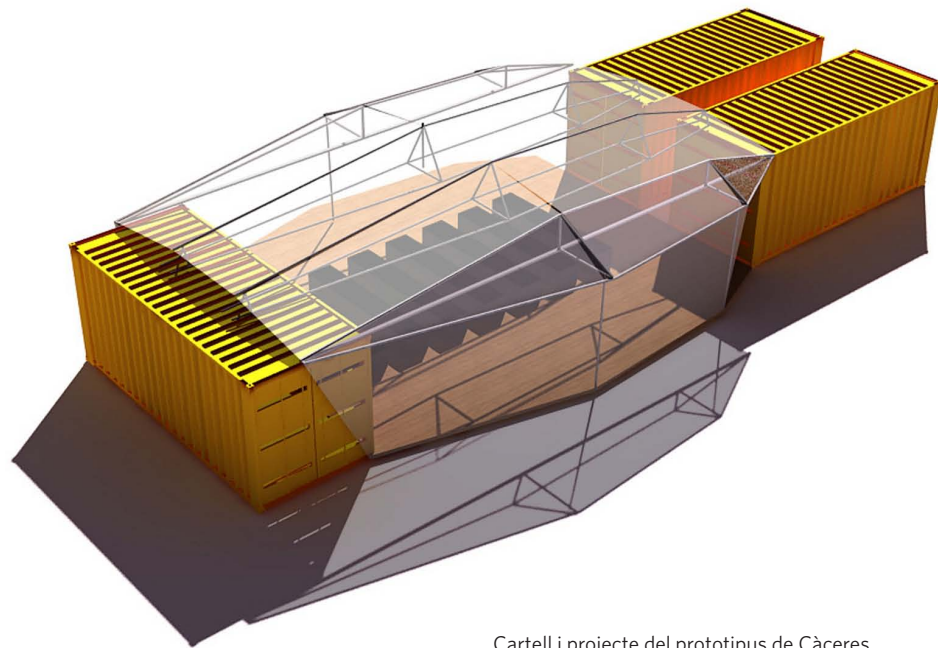
Es en este contexto en el que proponemos la iniciativa de la red Arquitecturas Colectivas, que se define como una red de personas y colectivos interesados en la construcción participativa del entorno urbano. Esta red proporciona un marco instrumental para la cola-

TALLER

PARA EL DISEÑO Y UNAS PROPUESTAS DE USO PARA EQUIPAR UN ESPACIO PÚBLICO

CÁCERES, OCTUBRE-NOVIEMBRE 2009

A CARGO DE STRADDLE3 Y RECETAS URBANAS
UNA PROPUESTA DEL 5º CONGRESO DE CREATIVIDAD E INNOVACIÓN



Cartell i projecte del prototipus de Càceres



El prototipus de Càceres en funcionament



Panoràmica de la base espacial Nautarkia



Park-a-part, Arbúcies, Girona

boración en diferentes tipos de proyectos e iniciativas. Este se manifiesta principalmente en tres formas: mediante sistemas de comunicación, proyectos colaborativos y encuentros presenciales. <<http://arquitecturas-colectivas.net>>

La red tiene su primera expresión en un encuentro celebrado en Córdoba en 2007 en el que poco más de una docena de colectivos provenientes de los campos de la arquitectura, la gestión cultural, el arte, las tecnologías, la educación, el activismo urbano y la ecología nos reunimos con ocasión de una propuesta de Santiago Cirugeda para el reciclaje de unos contenedores-vivienda. La idea era dar solución a las necesidades de espacio de algunos grupos a la vez que se ensayaban estrategias de ocupación y reciclaje urbano y se aprovechaba la ocasión para establecer o reforzar vínculos de complicidad, comunicación o colaboración en forma de red.

Desde aquel momento fundacional la red se ha ido transformando y consolidando mediante distintas colaboraciones y encuentros. En el último encuentro hasta ahora, celebrado en la bahía de Pasajes en julio de este año se amplió la dimensión hasta superar la cincuenta de colectivos, organizándose asimismo catorce talleres de temática diversa que comprendía, entre otros, urbanismo participativo, huertos urbanos, herramientas tecnológicas para la colaboración, reciclaje de edificios, energías renovables, fabricación digital, gestión cultural.

Desde la plataforma que nos ha proporcionado la red hemos desarrollado un número considerable de proyectos, entre los que podríamos destacar diversos proyectos en los que se combina el reciclaje de materiales con el trabajo en colaboración de varios colecti-

vos, como han sido por ejemplo *Nautarkia*, una unidad habitacional autónoma (PELI y Straddle3) o un prototipo de equipamiento móvil para el espacio público en Càceres (Straddle3, Recetas Urbanas y ASILO).

El Nodo, proyecto colaborativo en México

Como ejemplo de proyecto reciente y de mayor dimensión que los anteriores, posible gracias a la existencia de la red y que reúne muchas de sus características definitorias (colaboración multidisciplinar, participación, promoción civil, reciclaje...) echaremos un vistazo ahora sobre la iniciativa *El Nodo*.

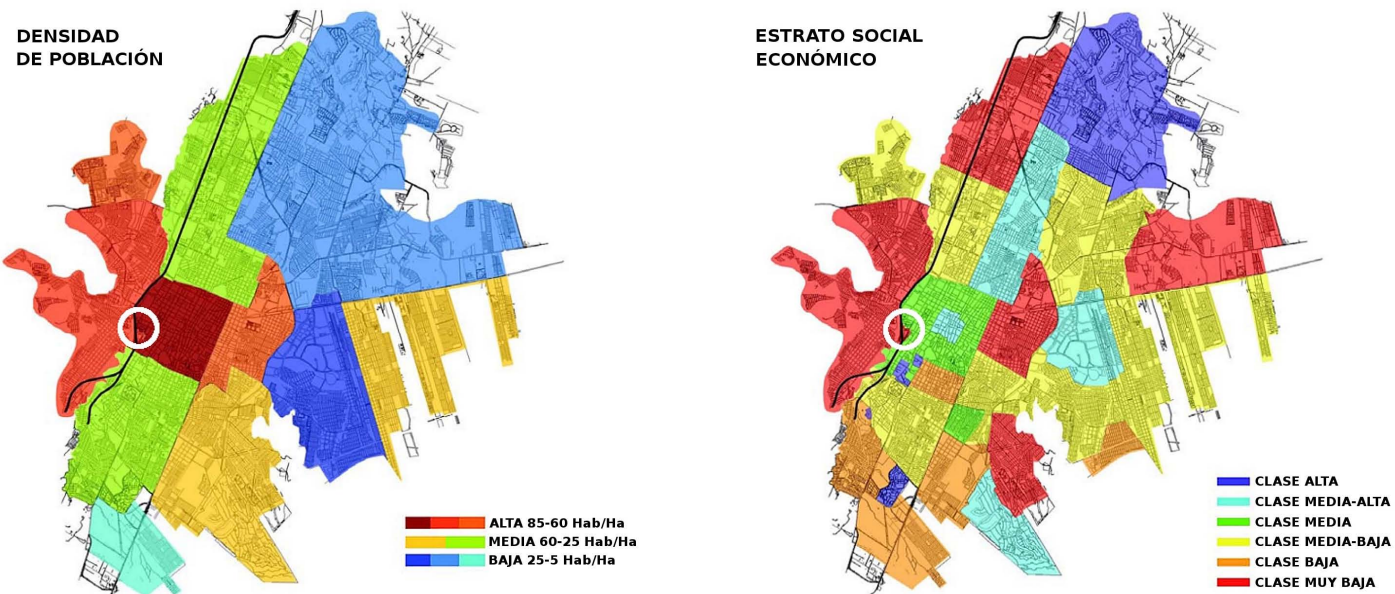
El Nodo es un centro de producción cultural que se propone como elemento mediador entre barrios desintegrados, desligados o marginados en la ciudad de Saltillo, en el estado mexicano de Coahuila. Propone un concepto de centro participativo y abierto a las propuestas directas de la ciudadanía, y por tanto distinto a los tradicionales centros culturales institucionales. Como parte de los estudios previos para el proyecto se han redactado documentos de análisis demográfico que muestran la gran diferencia entre niveles sociales y densidades de población en las distintas colonias que forman la ciudad. Vemos en particular la tremenda brecha que supone la línea de ferrocarril, que fue el punto de partida para la localización de un espacio para esta iniciativa.

El centro pretende ser un elemento integrador, capaz de dinamizar la vida cultural de los barrios colindantes y de toda la ciudad, e impulsar la permeabilidad a nivel ciudadano entre barrios. Quiere brindar el contacto y el apoyo a personas que estén llevando a cabo proyectos similares en diferentes partes del territorio nacional o internacional, promoviendo el trabajo en



El Nodo, reciclaje d'una àrea ferroviària en desús

EL NODO | ANÁLISIS URBANO DE SALTILLO, COAHUILA, MX



Análisis demográfico de la ciudad de Saltillo, realizado en 2010 con datos del INEGI.

red. El centro se realizará de modo que, en las labores de construcción y producción cultural, individuos y colectivos sean los protagonistas, y que sea, más que un lugar de exhibición, un lugar de producción donde surjan programas de formación y creatividad a partir de las propias inquietudes de los sujetos vecinales y ciudadanos implicados, promoviendo de este modo los sentimientos de pertenencia y de orgullo ciudadano. Así, cada tarea del proceso de desarrollo, construcción y equipamiento del proyecto se concibe como un contenido en sí mismo, tomando a menudo forma de taller formativo, de modo que los diferentes *know-how* sobre

ciudad, arquitectura, gestión cultural, etc., se queden en la ciudad y sus barrios para permitir desarrollos posteriores, y sean vinculados al centro o al resto de la realidad urbana saltillense.

La iniciativa original fue formulada por el colectivo local Inpublixpace, dirigido por Fernando Carrera y Fernanda Zetina, que a su vez se apoyaron primero en Eduardo Vázquez, el ideólogo del Faro de Oriente en México DF y en Luca Stasi, arquitecto italiano que ha desarrollado la mayor parte de su carrera en el estudio sevillano Recetas Urbanas, que a su vez buscaron el apoyo de La Matraka Cultural (Sevilla), Straddle3, el



El Nodo, construido y en funcionamiento desde 2010

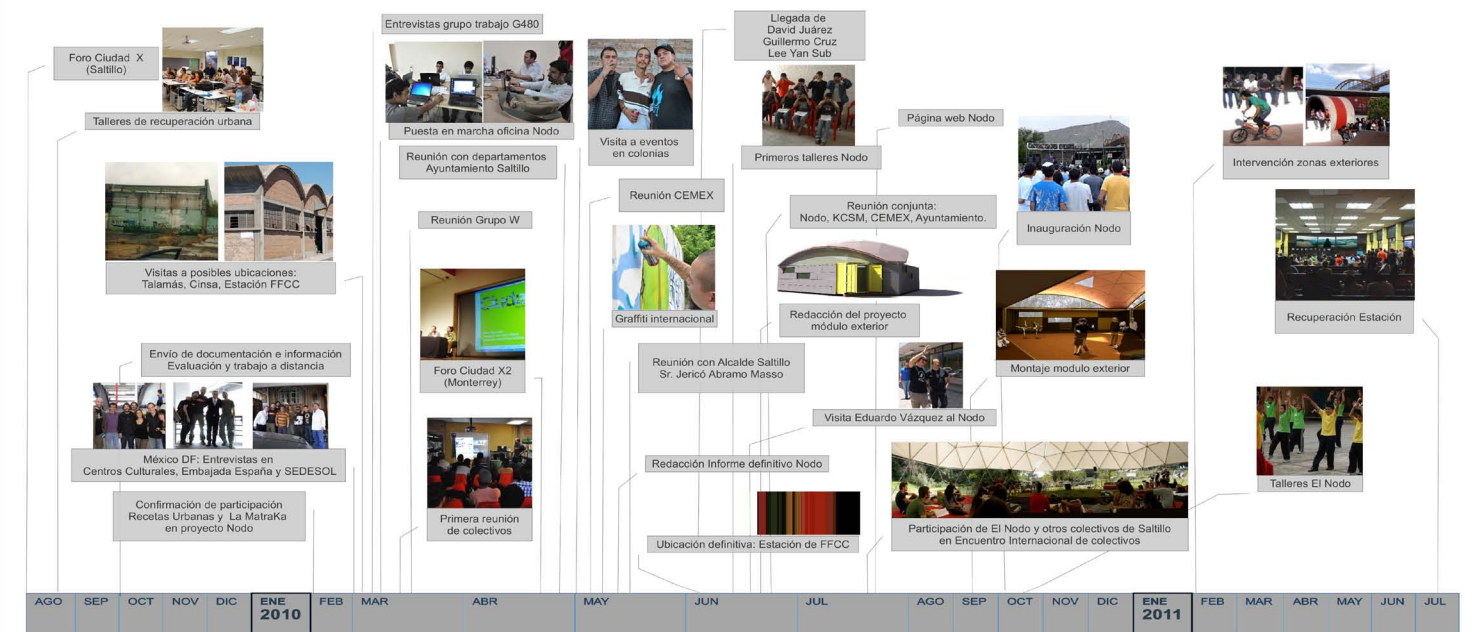
urbanista Manuel Rodríguez y varios individuos y colectivos más que progresivamente se han ido incorporando al proyecto. Resulta muy interesante la secuencia lógica mediante la que se ha establecido la red de apoyo y lo equipos de trabajo de este complejo proyecto.

Además del apoyo económico a la propuesta y gracias a la ayuda de administraciones -especialmente la Secretaría de Acción Social del gobierno federal (SEDESOL)-, hemos podido contar con la cesión de la estación de ferrocarril en desuso por parte de Kansas City Southern of México (KCM) o el pequeño centro de autoproducción de elementos de hormigón formando parte del complejo gracias a la empresa de cementos Cemex, además de contenedores y vagones de ferrocarril para reciclar.

El proyecto se está desarrollando por un equipo formado por técnicos de varios colectivos y por voluntarios provenientes de las escuelas de arquitectura, arte y diseño de la zona de Saltillo y Monterrey. En junio de

este año, una vez localizado el emplazamiento para el centro en la estación de KCM en desuso, se redactó un proyecto consistente en una serie de vistas, un fotoplano modificado, diagramas de redes de apoyo y presupuestos a corto, medio y largo plazo que dieron como resultado la cesión del inmueble y posteriormente el apoyo económico de SEDESOL. La primera fase, denominada Célula 0, consistente en un espacio polivalente fabricado a partir de elementos reciclados, debe inaugurarse antes del final de 2010. A esta seguirán las instalaciones exteriores de ajardinamiento, museo de arte urbano y *skatepark*, cuya construcción está ligada al centro de autoproducción ofrecido por Cemex. La tercera fase, que se puede realizar en paralelo, consiste en la rehabilitación y adaptación del edificio de la estación. Es fundamental para el correcto desarrollo del proyecto que cada una de estas fases se diseñe, gestione y produzca en forma de talleres abiertos a la gente de los barrios, organizados o no en colectivos.

Cronograma del proyecto El Nodo



RACHEL ANDERSON es responsable del programa de interacción de Artangel. Programa desde el que impulsa y produce proyectos que trabajan más allá del espacio institucional. Anteriormente fue directora de Education and Outreach de la Galería South London donde estableció un programa de colaboración entre artistas y la comunidad local. Antes dirigió el proyecto Queensbridge Youth en Hackney donde desarrolló Queensbridge Community Arts Partnership y la Childrens' Fund Local Providers Network. Rachel se graduó en Bellas Artes en el Kent Institute of Art and Design de Canterbury en 2001 y actualmente mantiene su práctica como artista. [<http://www.artangel.org.uk>]

MIQUEL BARDAGIL Es crítico de arte y comisario de exposiciones freelance.

Ha comisariado varias exposiciones, algunas de las más recientes: *Territoris de Fricció* (Vic, 2010); *Mirant des de Fora* (Fundació Suñol, MACBA, Arts Santa Mònica, etc., Barcelona, 2009-10; Asturias 2010); *Quaderns de viatge* (Mataró, Barcelona, 2008); *La resta no és silenci* (Can Golferichs, Barcelona, Mayo LOOP Off-08); *Beautiful People (et le Blessure Secrète)* (CRAC Alsace, Altkirch, Francia, 2007; Fries Museum, Leeuwarden, Holanda, 2007; Centre d'Art La Panera, Lleida, 2008; Praga y Calais); *Bis a Bis* (Fort Pienc, LOOP Off-07). Ha colaborado habitualmente en revistas como *Transversal*, *L'Avenç*, *Papers d'Art* i *Ars Nova Mediterranea*. Ha publicado *Iniciació al vocabulari de l'art* (Barcelona, 1990), *La pintura gòtica catalana. El retaule de la Doma* (La Garriga, 1992) y *Llegit, per tant, viscut* (Barcelona, 2003, junto con J. Cano). También ha coordinado el volumen *Escultures* (Granollers, 2002). Ha escrito en numerosos catálogos y publicaciones. Ha sido miembro fundador y vicepresidente de H.AAC (1991-2002) y presidente (2002-04), así como miembro de la Junta hasta la actualidad. Ha sido asesor de la programación de la Sala H de Vic (2001-05). Recibió el premio ACCA de la Crítica de Arte Inicativas en el 2009 por la exposición *Mirant des de Fora*.

PILAR BONET es historiadora y crítica de arte. Profesora de arte y diseño contemporáneo en la Universitat de Barcelona y en la Universitat Ramon Llull. Ha comisariado diversas exposiciones de investigación histórica y muchas otras dedicadas a artistas contemporáneos (Carlos Pazos, Eugènia Balcells, Perejaume, Concha Jerez, Francesc Abad, Rogelio López Cuenca). Ha realizado proyectos expositivos a partir de las colecciones del IVAM, MACBA y múltiples colabora-

ciones para museos catalanes. Colabora en diversas revistas e imparte seminarios sobre la crítica de arte y las producciones contemporáneas, siempre con especial atención a las cuestiones sociales y políticas del arte. Es miembro del consejo de dirección del centro de producción Can Xalant de Mataró y de la asociación ACM de cultura contemporánea.

TOROLAB-RAÚL CÁRDENAS fue fundado en 1995 por Raúl Cárdenas Osuna en Tijuana BC, Mexico Torolab. Es un taller / laboratorio de estudios contextuales que identifica situaciones o fenómenos de interés; el resultado de esta investigación ha de mejorar la calidad de vida de las personas. Los proyectos se desarrollan de acuerdo a sus propias competencias y la colaboración con otros artistas y expertos en los campos de estudio e investigación. Los temas desarrollados hasta ahora van desde la investigación sobre la identidad de la región fronteriza, a la vivienda y la seguridad en la construcción de la comunidad y la supervivencia. Las áreas de interés son amplias y variadas como los estilos de vida y los contextos. [<http://www.torolab.org>]

DEMOCRACIA es un Colectivo artístico constituido en Madrid por Iván López y Pablo España. Entre las últimas exposiciones en las que ha participado Democracia podemos señalar: *Idensitat Manresa* (2010), *Evento, Burdeos, Francia* (2009); *X Bienal de la Habana* (2009), *Bienal de Taipei 2008*, *10ª Bienal de Estambul*, *3rd Goteborg Biennial*. Democracia trabaja también en la edición (son directores de la revista *Nolens Volens*) y en el comisariado (*No Futuro, Madrid Abierto 2008*, *Creador de Dueños*). Fueron fundadores y miembros del colectivo *El Perro* (1989-2006). [<http://www.democracia.com.es>]

NICOLÁS DUMIT ESTÉVEZ es artista interdisciplinario que ha trabajado durante una década en el campo de la performance y el arte público, con énfasis en las intervenciones y experiencias sobre el arte en la vida cotidiana. Interesado en interactuar directamente con el público, su trabajo se formaliza a través de fotografías, registros de sonido, objetos, dibujos, disfraces, vídeos y publicaciones. Actualmente trabaja en dos proyectos que aúnan arte y vida. *Borderless*, presentado por Art Matters con el apoyo de Ford Foundation, JP Morgan Chase y South West Airlines. El segundo proyecto *Born Again: A Lebanese-Dominican Dominican-York is born again in the South Bronx*, desarrollado por

Longwood Arts Project y por el Bronx Council on the Arts. [<http://www.pleasetomeetyou.org>]

STRADDLE3 - DAVID JUÁREZ LATIMER-KNOWLES es arquitecto, miembro fundador de Straddle3, colectivo dedicado a la arquitectura y la comunicación. Desde esta plataforma ha desarrollado numerosos proyectos sobre temas de vivienda, espacio público, dominio público digital y urbanismo participativo. De sus trabajos podemos destacar las viviendas en la Rambla del Raval, proyecto premiado en el congreso de la UIA, o más recientemente viviendas construidas a partir de contenedores y otros materiales reciclados; en cuanto a intervenciones en el espacio público, en el 2006 arranca el proyecto Domo, una estructura geodésica desmontable que en colaboración con colectivo sevillano Hackitectura, se convierte en el prototipo Wikipiazza. En los últimos años han producido otras estructuras portátiles, en ocasiones realizadas en colaboración con el estudio Recetas Urbanas. [<http://straddle3.net>]

FADHILA MAMMAR es licenciada en Filología Española por la Universidad de Grenoble (Francia) y Túnez, master en Migraciones, Refugio y Relaciones Intercomunitarias. Es mediadora, y experta en Mediación Intercultural. Es miembro Fundador del consejo del Instituto Universitario de Investigación sobre Migraciones, Etnicidad y desarrollo Social (IMEDES) de la Universidad Autónoma de Madrid. En España fue Directora Adjunta a los Programas de Cuarto Mundo de la ONG Médicos del Mundo. Del 2005 a Enero del 2009 dirigió el Servicio de Mediación Social Intercultural (SEMSI) de la ciudad de Madrid (gestionado por la Fundación General de la Universidad Autónoma de Madrid). Actualmente es docente en Masteres, postgrados, de numerosas universidades así como formadora y consultora en distintas instituciones de España y América Latina en temas de Mediación, Interculturalidad y Migraciones.

JOSEP-MARIA MARTÍN es artista, sus proyectos están centrados en crear, desde el arte, nuevas estrategias de intervención en ciertas estructuras consolidadas de la sociedad actual, pero no por ello exentas de fisuras. Con una voluntad subjetiva y reflexiva, cuestiona y critica la realidad sobre la cual decide trabajar. Sus piezas hacen hincapié en la idea de proceso, investigación, participación, implicación y negociación, haciendo que los agentes identificados para cada

proyecto se conviertan en verdaderos generadores de un proyecto común. Es profesor del Pole Arts Acción, HEAD (Haute École d'Art et de Design, Geneva University of Art and Design), Suiza, y Responsable Pedagógico en la L'École Supérieure de Beaux-Art de Perpignan, Francia. [<http://www.josep-mariamartin.com>]

RAMON PARRAMON es director de ACVIC Centre d'Arts Contemporànies. Desde 1999 dirige el proyecto de arte IDENSITAT. Codirector del master en Diseño y Espacio Público en Elisava/Universitat Pompeu Fabra. En 2005 fue comisario de Madrid Abierto y formó parte de su comisión asesora (2007-2009). Ha participado y organizado numerosos seminarios, talleres y foros de debate sobre arte y espacio social. Ha editado algunas publicaciones como Acciones Reversibles. Arte, Educación y Territorio. (EUMO Editorial / ACVIC, 2010); Local / Visitante. Arte y creación contemporánea en el espacio social (Idensitat, 2010); Arte, experiencias y territorios en proceso (Idensitat, 2008). Su trabajo se desarrolla con un interés hacia proyectos interdisciplinarios y sobre las funciones que puede ejercer el arte en un contexto sociopolítico específico.

LAIA SOLÉ es artista visual. Profesora de arte en la UVIC. Desarrolla proyectos en contextos específicos con la colaboración de sus habitantes y usuarios, así como de artistas, arquitectos y antropólogos. Le interesan los mecanismos que conectan al individuo con lugares y comunidades: investiga las expresiones y negociaciones que se producen en este espacio e interviene a través de acciones que muestran y alteran las dinámicas existentes. Ha trabajado principalmente en el espacio público —comunidades de vecinos, clubs deportivos y centros hospitalarios— creando publicaciones, vídeos, instalaciones y organizando eventos en Barcelona, Madrid, Roma, Jerusalén, Belgrado, Prishtina, entre otras ciudades. Con el proyecto Balkan Suite ha recibido la beca de Artes Visuales Ciudad de Olot y con Homelessing in Europe, la beca para proyectos Generaciones de Caja Madrid.

SIMON SHEIKH es crítico y comisario de arte, editor de OE critical readers series, publicada por b_books Berlín. Actualmente está realizando su tesis doctoral sobre los imaginarios políticos en la construcción de exposiciones, en la Universidad de Lund. Fue coordinador del Programa de Estudios Críticos de la Malmö Art Academy, Suiza (2002-2009). Fue director de

Overgaden, Institute for Contemporary Art en Copenhague (1999-2002, miembro del grupo de proyectos GLOBE (1993-200) y comisario en el NIFCA de Helsinki, Finlandia (2003-2004). Como comisario ha realizado exposiciones como Capital (It Fails Us Now) en UKS, Oslo, 2005 y Kunstihoone, Tallinn, 2006; Circa Berlin, Nikolaj - Copenhagen Contemporary Art Center, Copenhague, 2005. Escribe habitualmente en Afterall, AnArchitectur, Springerin y Texte zur Kunst. Entre otros ensayos ha publicado In the Place of the Public Sphere?, b_books, Berlin, 2005 y Capital (It Fails Us Now), b_books, Berlin, 2006. [<http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/sheikh.html>]

VIRGINIA VILLAPLANA es artista, escritora y profesora asociada de Ciencias de la Comunicación Universitat de València. Doctora en Bellas Artes. En su obra destacan El instante de la memoria (OffLimits/Mncars, Madrid), SoftFiction (Consonni, Bilbao), Diario de sueños Intermitentes (Musac, León), Narrativas de la transición española (Montevideo), Poéticas de la resistencia (Visor, Valencia), En una corta unidad del tiempo (Liquidación Total, MediaLab Prado, Madrid), Working Documents (Centre de L'imatge, Barcelona) y Amazonia. The law of Capital (Eslovenia). Es autora de los libros El instante de la memoria, Zonas de intensidades, Cine Infinito, 24 Contratiempo y co-editora de Cárcel de amor. [<http://www.virginiavillaplana.com>]

ENTRE GRIETAS Ciudadanía y prácticas artísticas en código abierto

Dirección de la publicación:

Ramon Parramon

Coordinación:

Maite Palomo

Asistencia a la coordinación:

Elisabet Wenceslao

Diseño:

Eumogràfic

Traducciones y correcciones:

Alex Benzie, Joan Bonmatí, Maral Mikirditsian, Nati Palomo y Anna Recasens

Editan:

Eumogràfic

C. Perot Rocaguinarda, 17

08500 Vic

Tel. +34 938 894 877

www.eumografic.com

ACVIC Centre d'Arts Contemporànies

C. Sant Francesc, 1

08500 Vic

Tel. +34 938 853 704

www.acvic.org / info@acvic.org

© de los textos y las imágenes, los respectivos autores

ISBN:

D.L.:

QUAM 2010 Entre grietas. Ciudadanía y prácticas artísticas en código abierto

Dirección: **Ramon Parramon**

Coordinación: **Maite Palomo**

Asistencia a la coordinación y archivo web: **Bruna**

Dinarès i Elisabet Wenceslao

Asistencia técnica a la coordinación: **Carles Arumí i**

Ferran Castrillo

Documentación fotográfica y vídeo: **control [z] visual,**

Ferran Castrillo y Pep Herrero

Diseño gráfico: **Eumogràfic**

Ponentes participantes en QUAM 2010:

Rachel Anderson / Pilar Bonet / Torolab-Raúl Cárdenas

Democracia / Nicolás Dumit Estévez / Fulya Erdemci /

Straddle3 - David Juárez Latimer-Knowles / Fadhila

Mammar / Josep-Maria Martín / Simon Sheikh / Laia

Solé / Ramon Parramon / Virginia Villaplana

QUAM 2010 es una actividad de **ACVIC Centre d'Arts Contemporànies** en el marco de la **UVic Universitat d'Estiu de Vic**.

ACVIC Centre d'Arts Contemporànies es el resultado de la cooperación entre el **Ajuntament de Vic**, el **Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya** y **H. Associació per a les Arts Contemporànies**.

Colaboradores:

Fundación privada Elisava Escola Universitària

Escola d'Art i Superior de Disseny de Vic



UVIC
UNIVERSITAT
DE VIC

ELISAVA Escola Superior de Disseny
i Enginyeria de Barcelona

