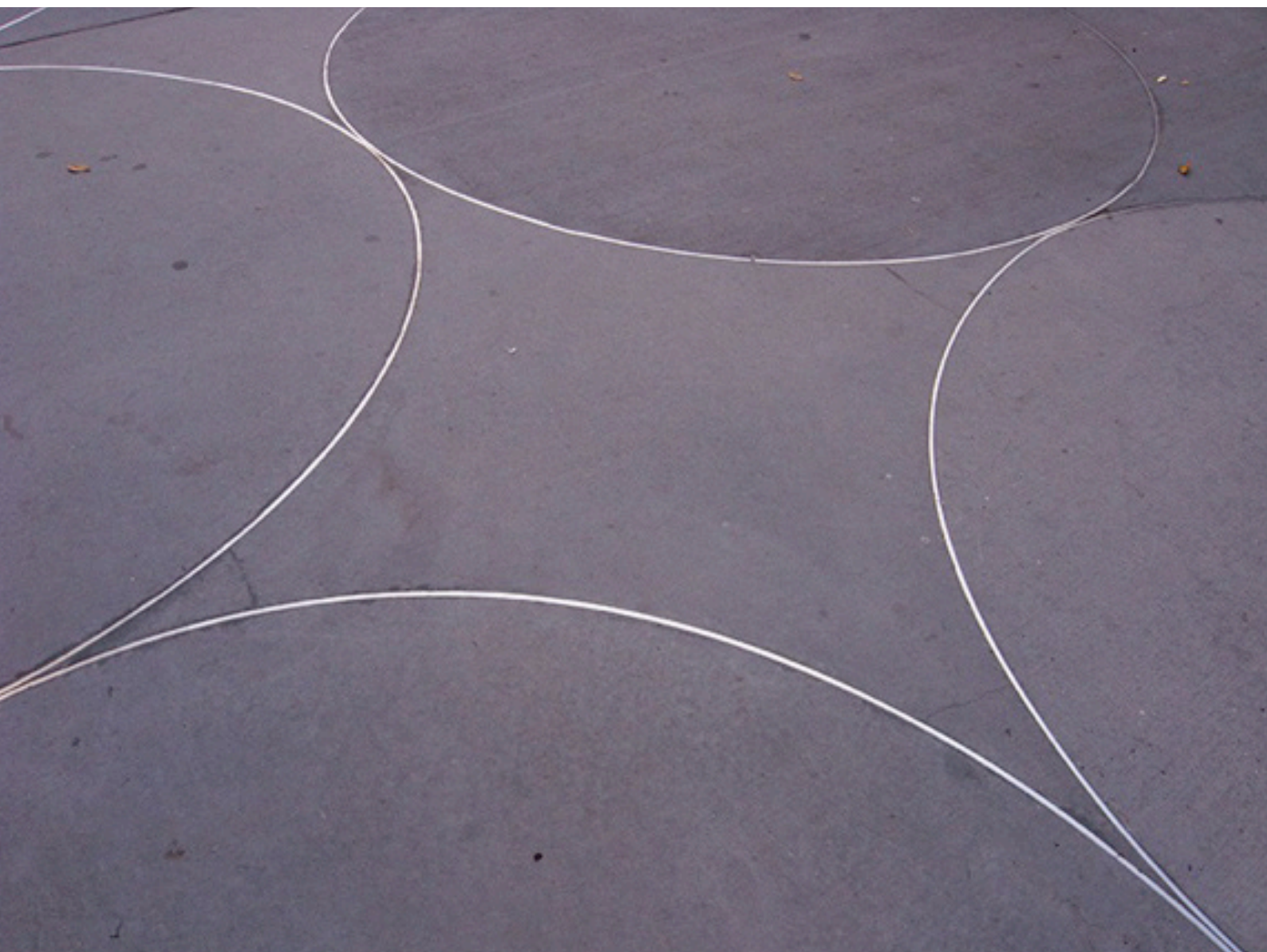




kultur revista interdisciplinària sobre la cultura de la ciutat

Vol. 8, núm. 16, any 2021

CULTURA A LA INTEMPÈRIE: NOUS TRÀNSITS TERRITORIALS DELS MUSEUS,
CENTRES D'ART I INSTITUCIONS CULTURALS I PATRIMONIALS



UJI UNIVERSITAT
JAUME I

Programa d'Extensió Universitària
PEU – Seminari Garbell

kult-ur es una revista semestral promoguda pel Seminari Garbell, del Programa d'Extensió Universitària de la UJI, que edita un volum a l'any dividit en dos números. Els treballs publicats, que apliquen la revisió cega per parells, s'orienten fonamentalment al progrés de la ciència en els àmbits de la cultura, l'educació i el desenvolupament local, i atorguen preferència a la difusió de resultats de recerca originals. *kult-ur* admet contribucions d'experts i investigadors de tot el món i promou l'intercanvi de plantejaments, la reflexió i la comunicació en els seus tres eixos d'estudi abans referits.

Consell de redacció:

Paco Marco (director) (Universitat Jaume I) – Joan A. Traver Martí (director) (Universitat Jaume I) – Albert López Monfort (Univesitat Jaume I) – Maria Lozano Estivalis (Univesitat Jaume I) – Teresa de Jesús Negrete Arteaga (UPN Ajusco, México DF) – Auxiliadora Sales Ciges (Univesitat Jaume I) – Procopis Papastratis (Panteion University, Atenas) – Renaud Goyer (Université du Québec à Montreal) – Durmuş Aslan (Çukurova University, Adana) – Elisa Cragnolino (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina) – Elizabeth Vidal (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Comité científic:

Jordi Adell Segura (Universitat Jaume I) – Tomás Alberich Nistal (Universidad de Jaén) – Roser Beneito-Montagut (Cardiff University School of Social Sciences) – Artur Aparici Castillo (Universitat Jaume I) – Luís Alfonso Camarero Rioja (UNED) – Ronnie Casella (SUNY Cortland, EEUU) – Romà de la Calle (Universitat de València) – Yamile Deriche (ISA Universidad de las Artes, Cuba) – Dieter Eissel (Justus Liebig Universität, Giessen) – Abdullahi Osman El-Tom (Maynooth University, Ireland) – Miguel Ángel Essomba (Universidad Autónoma de Barcelona) – Odet Moliner García (Universitat Jaume I) – Lidón Moliner Miravet (Univesitat Jaume I) – Ramón Monfort Salvador (Arquitecte) – Ana Alicia Peña López (Universidad Nacional Autónoma de México) – Pau Rausell Köster (Universitat de València) – Suzanne Reed (Community Developer, EEUU) – Ewa Rokicka (University of Lodz, Institute of Sociology) – Silvia Rut Satulovsky (Universidad de Buenos Aires) – Joan Subirats Humet (Universitat Autònoma de Barcelona) – Enrique Villalva Pérez (Universidad Carlos III de Madrid) – Teresa Marín García (Universidad Miguel Hernández de Elche) – Tomás Segarra Arnau (Univesitat Jaume I)

Equip d'edició:

Ángel Gil Cheza – Lluïsa Ros Bouché – Amelia Poles — Rafael Miralles Lucena – Enrique Salom Marco

Secretaria i administració:

SASC – PEU – Universitat Jaume I

Traduccions i correccions:

Servei de Llengües i Terminologia, Universitat Jaume I – B. Mary Savage – Herontrad Linguistic Solutions – Ángel Gil Cheza

© Del text: els autors i autores, 2021.

© De la fotografia de coberta: Paco Marco, 2009. Vorera del Museu Guggenheim, NYC.

© De la present edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2021.

Servei de Comunicació i Publicacions – Universitat Jaume I
Edifici de Rectorat i Serveis Centrals. Planta 0.
Campus del Riu Sec. 12071 - Castelló de la Plana
Tel.: +34 964728821 - 8819. Fax: +34 964728832. Adreça electrònica: publicacions@uji.es

ISSN: 2386-5458

DOI revista: <http://dx.doi.org/10.6035/Kult-ur>

<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/kult-ur>

Blog: <http://kultur.peu-uji.es/index.php/es/>



kultur

revista interdisciplinària sobre la cultura de la ciutat



Vol. 8, núm. 16, any 2021

CULTURA A LA INTEMPÈRIE: NOUS TRÀNSITS TERRITORIALS DELS MUSEUS, CENTRES D'ART I INSTITUCIONS CULTURALS I PATRIMONIALS

**UJI UNIVERSITAT
JAUME I**

Programa d'Extensió Universitària
PEU – Seminari Garbell

Vicerectorat de Cultura, Extensió
Universitària i Relacions Institucionals

kult-ur està indexada a:

MIAR
latindex

W crue

Universidades
Españolas
Red de Bibliotecas
RESBLN

BASE DE DATOS
ISOC

Dialnet

REDIB | Red Iberoamericana
de Investigación y Conocimiento Científico

INDEX COPERNICUS
INTERNATIONAL



Vol. 8, núm. 16, any 2021

CULTURA A LA INTEMPÈRIE: NOUS TRÀNSITS TERRITORIALS DELS MUSEUS, CENTRES D'ART I INSTITUCIONS CULTURALS I PATRIMONIALS

acròpoli

Editorial..... 9

àgora

Vol. 8. N° 16. Introducció a «Cultura a la intempèrie: nous trànsits territorials dels Museus, Centres d'art i Institucions culturals i patrimonials», Gloria Jové 19
Pràctiques artístiques en cures pal·liatives. La Bona Mort, Roser Sanjuán & Albert Potrony..... 41
Barcelona Dibuixa. Participació, creativitat i territori, Anna Guarro Navarro 67
Irrealidad Aumentada: el mito, el arte político y el espectador, MITO Collective 83
How might assemblages exist between school and community?, Simon Williams..... 109
Uma Bienal em tempos de pandemia e a centralidade da curadoria educativa, Igor Moraes Simões & Luciana Gruppelli Loponte..... 139

extramurs

Patrimonio pedagógico del siglo XX, una herencia cultural a proteger: El Museu Pedagògic de Castelló (MPdC) y sus tareas de conservación y restauración, Elvira Safont Cruz 157
Hinche: territorio de paz, centro de saberes campesinos. Caminando la utopía, Miguel Antonio Rodríguez Suárez..... 173

stoa

Egolactante, todo tanto, Javier Peñafiel..... 205
La utilidad de lo ruinoso, Isidoro Valcárcel Medina..... 211
El museo: es la escuela, son ustedes, Luis Camnitzer 215
Museu Trepal Tàrraga: crònica híbrida entre patrimoni/recerca, pedagogia i art contemporani, Roser Miarnau Pomés, Alba Cuñé Solé & Jaume Espinagosa Marsà. 219

biblos

Educando más allá de las aulas, Auxiliadora Sales Ciges..... 231
Sombras del sistema, Laia Fernández Armengol 235

call for papers

Futurs números de kult-ur..... 237

acròpoli

EDITORIAL

Espais possibles

Els museus de veritat són els llocs on el temps es transforma en espai,

Orhan Pamuk

Si fem balanç del que fins al moment ha prevalgut en les reflexions compartides en aquestes pàgines, podem incidir en una idea: la ciutat és temps i espai de possibilitat. Què, si no, defineix el seu caràcter històric, orgànic i relacional? Com entendre d'una altra forma les transformacions que operen contínuament en l'esdevenir de l'urbà? Parlem de la ciutat real, la que se situa en la intersecció de les polítiques culturals, les estructures materials i les dinàmiques personals. La ciutat com a realitat imaginada, pensada i dissenyada, però també com a entitat sentida, experimentada i compartida. La ciutat contradictòria i imperfecta. La possible per inacabada, la de veritat.

Deia José Luís Borges que l'ésser humà és memòria, un quimèric museu de formes inconstants, un munt d'espills trencats. Com les persones, les ciutats també es defineixen per la seua memòria, si escau, un conjunt de pràctiques socials que basculen entre la protecció i la innovació, la contemplació i la intervenció, la integració i la ruptura. Aquestes experiències són necessàriament conflictives perquè estan travessades per desigualtats econòmiques, socials, culturals i polítiques. Per això acaben deixant unes petjades en l'espai compartit —ja siguin carrers, places o parcs— que poden adquirir innumbrables formes. Són pràctiques paradoxals que van perfilant la identitat de la ciutat com si d'un borgià mosaic de cristalls trencats es tractara. Vegem l'exemple de Barcelona que, com recorda José María Montaner, va apostar en el seu moment i amb notable èxit per mostrar el seu patrimoni modernista, però a costa d'es-



borrar la seua memòria industrial i obrera. O el cas de Carcasone, oculta sota la vestidura de la recreació històrica; o de Zamora, desdibuixada en convertir-se en escenari de recreacions com la batalla de Berlín o de Stalingrad. Les tensions emergeixen en les clivelles de totes aqueixes experiències culturals, recordant-nos que la ciutat no és més que un altre quimèric museu de formes inconstants. Les impressions històriques se solapen, les maneres d'expressar són múltiples i mestisses, les comunicacions es tornen complexes. Ja res és el que sembla a les ciutats postmodernes però, al temps, tot sembla que va sent a mesura que es produeixen polítiques de reapropiació cívica de la cultura.

En aquest número ens endinsem en els interrogants que planteja aqueixa reapropiació. Amb major o menor mesura i encert, la instrumentalització del patrimoni cultural i artístic de les ciutats és hui una constant i mai està exempta de contradiccions. Els museus són pedra angular en enfocaments que pretenen recapitalitzar les ciutats invertint en institucions ja consagrades o consagrant altres espais amb pedigrí artístic. Són museus marca que prestigien l'espai i impulsen la imatge de la ciutat encara que repercuteixen de manera molt desigual en la vida de la comunitat. Ningú discuteix la seua rellevància historicoartística però sí que existeixen corrents crítics que qüestionen, per exemple, la seua priorització —quan no exclusivitat— en l'obtenció de recursos en detriment d'altres vies i espais de creació i promoció cultural.

Ens interessen especialment aquelles posicions des de les quals l'art no decora l'escenari de les ciutats, sinó que forma part del sentit que es construeix des de les dinàmiques urbanes quotidianes. Les que entenen l'artístic com a part de l'expressió estètica que va més enllà de la mera exhibició. Les que recuperen el valor de la creació cultural com una experiència relacional que genera trobades i interlocucions entre institucions i altres espais socialitzadors. Ens interessa subratllar la potencialitat que per a la revitalització cultural de l'urbà té la perspectiva de col·lectius que entenen el patrimoni cultural no com a excepció elitista, objecte de col·leccionista o souvenir, sinó com a expressió dels drets culturals que assisteixen a la ciutadania. És des d'aquesta lògica que la naturalesa reservada i passiva dels museus pot mutar fins a convertir-se aquests en autèntics dinamitzadors culturals, econòmics i socials.



Com s'adverteix en aquest monogràfic, això és possible quan les polítiques culturals sobre patrimoni assumeixen una dimensió educativa. No pot ser d'una altra manera, ja que, en sentit estricte, la consciència que l'acte estètic enllaça paradoxalment el sentir i el pensar, també s'aprén. L'experiència estètica és un acte suprem de la raó, en paraules de Hegel, i hauria de ser objecte d'intervencions pedagògiques des de qualsevol instància socialitzadora, inclosos els museus. Eixe acte estètic implica recuperar la noció dels sentits, d'immanència i de materialitat en un moment en el qual la virtualitat difumina encara més si cap la percepció de l'espai. Hui és possible visitar les més preuades col·leccions museístiques, aspecte que s'ha reafirmat durant les restriccions per la pandèmia de COVID-19, però és una experiència sense lloc, una percepció desubicada i sense corporeïtat. Quan el contemplatiu es limita a la imatge predomina el temps, el moment de la contemplació. Però quan aquesta contemplació forma part d'un itinerari, una visita, una trobada, l'experiència desperta altres sentits i altres sabers. És llavors quan l'exposició cobra sentit comunitari, quan el temps viscut en el museu es transforma en espai possible, seguint a Orhan Pamuk.

D'altra banda, la consciència de l'acte estètic a la ciutat i en els museus remet sempre a la consciència situada, la que és capaç de connectar la cultura amb qualsevol altra dimensió que condiciona l'estar entre els altres, ja siga econòmica, laboral, política o sanitària, i reconeix les diferents referències materials i simbòliques des de les quals parteixen els diversos sectors socials. La repercussió del museu a la ciutat adquireix llavors un sentit crític i potencialment emancipador i la ciutat entra i dona sentit al museu. D'aquesta manera, l'acte estètic pot convertir-se en un autèntic acte d'aprenentatge tant individual com col·lectiu. Un aprenentatge que contribueix a preservar la memòria i a construir nous mons de significat cultural i artístic. Altres espais possibles.

Castelló, desembre de 2021.

ES

EDITORIAL

Espacios posibles

Los museos de verdad son los sitios en los que el tiempo se transforma en espacio,

Orhan Pamuk

Si hacemos balance de lo que hasta el momento ha prevalecido en las reflexiones compartidas en estas páginas, podemos incidir en una idea: la ciudad es tiempo y espacio de posibilidad. ¿Qué, si no, define su carácter histórico, orgánico y relacional? ¿Cómo entender de otra forma las transformaciones que operan continuamente en el devenir de lo urbano? Hablamos de la ciudad real, la que se sitúa en la intersección de las políticas culturales, las estructuras materiales y las dinámicas personales. La ciudad como realidad imaginada, pensada y diseñada, pero también como entidad sentida, experimentada y compartida. La ciudad contradictoria e imperfecta. La posible por inacabada, la de verdad.

Decía José Luís Borges que el ser humano es memoria, un quimérico museo de formas inconstantes, un montón de espejos rotos. Como las personas, las ciudades también se definen por su memoria, en su caso, un conjunto de prácticas sociales que basculan entre la protección y la innovación, la contemplación y la intervención, la integración y la ruptura. Estas experiencias son necesariamente conflictivas porque están atravesadas por desigualdades económicas, sociales, culturales y políticas. Por eso acaban dejando unas huellas en el espacio compartido —ya sean calles, plazas o parques— que pueden adquirir innumerables formas. Son prácticas paradójicas que van perfilando la identidad de la ciudad como si de un borgiano mosaico de cristales rotos se tratara. Veamos el ejemplo de Barcelona que, como recuerda José María Montaner, apostó en su momento y con notable éxito por mostrar su patrimonio modernista, pero a costa de borrar su memoria industrial y obrera. O el caso de Carcasone, oculta bajo el ropaje de la recreación histórica; o de Zamora, desdibujada al convertirse en escenario de recreaciones como la batalla de Berlín o de Stalingrado. Las tensiones emergen en las grietas de todas esas experiencias culturales, recordándonos que la ciudad no es más que otro quimérico museo de formas inconstantes. Las impresiones históricas se solapan, las maneras de expresar son múltiples y mestizas, las comunicaciones se vuelven complejas. Ya nada es lo que parece en las ciudades posmodernas pero, al tiempo, todo parece que va siendo a medida que se producen políticas de reapropiación cívica de la cultura.

En este número nos adentramos en los interrogantes que plantea esa reapropiación. Con mayor o menor medida y acierto, la instrumentalización del patrimonio cultural y artístico de las ciudades es hoy una constante y nunca está exenta de contradicciones. Los museos son piedra angular en enfoques que pretenden recapitalizar las ciudades invirtiendo en instituciones ya consagradas o consagrando otros espacios con pedigrí artístico. Son *museos marca* que prestigian el espacio e impulsan la imagen de la ciudad aunque repercuten de manera muy desigual en la vida de la comunidad. Nadie discute su relevancia histórico-artística pero sí existen corrientes críticas que cuestionan, por ejemplo, su priorización —cuando no exclusividad— en la obtención de recursos en detrimento de otras vías y espacios de creación y promoción cultural.

Nos interesan especialmente aquellas posiciones desde las cuales el arte no decora el escenario de las ciudades, sino que forma parte del sentido que se construye desde las dinámicas urbanas cotidianas. Las que entienden lo artístico como parte de la expresión estética que va más allá de la mera exhibición. Las que recuperan el valor de la creación cultural como una experiencia relacional que genera encuentros e interlocuciones entre instituciones y otros espacios socializadores. Nos interesa subrayar la potencialidad que para la revitalización cultural de lo urbano tiene la perspectiva de colectivos que entienden el patrimonio cultural no como excepción elitista, objeto de coleccionista o souvenir, sino como expresión de los derechos culturales que asisten a la ciudadanía. Es desde esta lógica que la naturaleza reservada y pasiva de los museos puede mutar hasta convertirse éstos en auténticos dinamizadores culturales, económicos y sociales.



Como se advierte en este monográfico, ello es posible cuando las políticas culturales sobre patrimonio asumen una dimensión educativa. No puede ser de otro modo, ya que, en sentido estricto, la conciencia de que el acto estético enlaza paradójicamente el sentir y el pensar, también se aprende. La experiencia estética es un acto supremo de la razón, en palabras de Hegel, y debería ser objeto de intervenciones pedagógicas desde cualquier instancia socializadora, incluidos los museos. Ese acto estético implica recuperar la noción de los sentidos, de inmanencia y de materialidad en un momento en el que la virtualidad difumina aún más si cabe la percepción del espacio. Hoy es posible visitar las más preciadas colecciones museísticas, aspecto que se ha reafirmado durante las restricciones por la pandemia de COVID-19, pero es una experiencia sin lugar, una percepción desubicada y sin corporeidad. Cuando lo contemplativo se limita a la imagen predomina el tiempo, el momento de la contemplación. Pero cuando esta contemplación forma parte de un itinerario, una visita, un encuentro, la experiencia despierta otros sentidos y otros saberes. Es entonces cuando la exposición cobra sentido comunitario, cuando el tiempo vivido en el museo se transforma en espacio posible, siguiendo a Orhan Pamuk.

Por otro lado, la conciencia del acto estético en la ciudad y en los museos remite siempre a la conciencia situada, la que es capaz de conectar la cultura con cualquier otra dimensión que condiciona el estar entre los otros, ya sea económica, laboral, política o sanitaria, y reconoce las diferentes referencias materiales y simbólicas desde las que parten los diversos sectores sociales. La repercusión del museo en la ciudad adquiere entonces un sentido crítico y potencialmente emancipador y la ciudad entra y da sentido al museo. De esta forma, el acto estético puede convertirse en un auténtico acto de aprendizaje tanto individual como colectivo. Un aprendizaje que contribuye a preservar la memoria y a construir nuevos mundos de significado cultural y artístico. Otros espacios posibles.

Castelló, diciembre de 2021.

EN

EDITORIAL

Possible spaces

Real museums are places where Time is transformed into Space

Orhan Pamuk

If we take stock of the reflections shared in these pages so far, one idea stands out: the city is a time and space of possibility. What, if not, defines its historical, organic and relational character? How else can we understand the transformations that constantly take effect in the development of the urban? We are talking about the real city, the city at the intersection of cultural policies, material structures and personal dynamics. The city as an imagined, contemplated and designed reality, but also as a felt, experienced and shared entity. The contradictory, imperfect city. The possible, because unfinished, city; the real city.

José Luís Borges said the human being is memory, a fanciful museum of inconstant shapes, a heap of broken mirrors. Like people, cities are also defined by their memory, in their case a set of social practices that fluctuate between protection and innovation, contemplation and intervention, integration and break up. These experiences are necessarily conflictive because they are traversed by economic, social, cultural and political inequalities. That is why they end up leaving marks on the shared space – whether streets, squares or parks – that can acquire numerous forms. They are paradoxical practices that sketch the city's identity as though it were a Borgesian mosaic of broken glass. Take the example of Barcelona that, as José María Montaner reminds us, successfully championed its modernista heritage, but at the cost of erasing its industrial, working class heritage. Or the case of Carcassonne, hidden under the embellishments of historical recreation; or Zamora, obscured in its transformation as a stage for recreations of the battles of Berlin or Stalingrad. Tensions emerge in the cracks of all these cultural experiences, reminding us that the city is nothing more than another fanciful museum of inconstant shapes. Historical impressions overlap, forms of expression are multiple and mixed, communications become complex. And nothing is what it seems in postmodern cities but, at the same time, everything seems to be in step with the march of civic policies to reappropriate culture.

In this edition we explore the questions posed by this reappropriation. To a greater or lesser extent and degree of success, the instrumentalisation of cities' cultural and artistic heritage is an ongoing process, and is never without contradictions. The museums are the cornerstones in approaches that set out to recapitalise cities by investing in already hallowed institutions, or consecrating other spaces with an artistic pedigree. They are big-name museums that lend prestige to the space and promote the city's image, although they have a very unequal impact on community life. Nobody doubts their historical-artistic relevance, but there are critical voices that question, for example, the priority –if not exclusivity– given to them when resources are being handed out, in detriment to other channels and spaces for creation and cultural promotion.

We are especially interested in the positions from which art does not decorate the stage of the cities, but rather forms part of the meaning constructed out of quotidian urban dynamics; positions that understand the artistic as part of the aesthetic expression which goes beyond mere exhibition; that recover the value of cultural creation as a relational experience which generates encounters and dialogue between institutions and other



socialising spaces. We are interested in highlighting the potential to culturally revitalise the urban of collectives that understand cultural heritage not as an elitist exception, something to be collected, a souvenir, but as an expression of the cultural rights that help citizens. It is from this rationale that the reserved, passive nature of museums can mutate until they become true cultural, economic and social drivers.

As shown in this monograph, all of this is possible when cultural heritage policies take on an educational dimension. It could not be otherwise since, in the strict sense, the awareness that the aesthetic act paradoxically binds feeling and thinking is also learned. The aesthetic experience is a supreme act of reason, in the words of Hegel, and should be the object of pedagogic intervention in any socialising circumstance, including museums. This aesthetic act implies recovering the notion of the senses, of immanence and materiality in a moment in which virtuality blurs perception of space even more, if that is possible. Today, we can visit the most prestigious museum collections, as reaffirmed by the restrictions imposed by the COVID-19 pandemic, but it is a placeless experience, a displaced perception devoid of corporeity. When the contemplative is limited to the image, what predominates is time, the moment of contemplation. But when this contemplation is part of an itinerary, a visit, an encounter, the experience awakens other senses and other tastes. That is when the exhibition takes on meaning in the community, when the time spent in the museum is transformed into a possible space, according to Orhan Pamuk

In addition, the awareness of the aesthetic act in the city and in the museums always refers to a situated awareness, one that can connect culture with any other dimension that conditions our being among others, whether economic, labour, political or health dimensions, and recognises the different material and symbolic references on which different social groups are based. The museum's impact in the city therefore acquires a critical, potentially liberating meaning, and the city enters and gives meaning to the museum. In this way, the aesthetic act can become a real act of both individual and group learning. Learning that helps to preserve memory and to construct new worlds of cultural and artistic meaning. Other possible spaces.

àgora

Coord. Glòria Jové



VOL. 8. N° 16
INTRODUCCIÓ A «CULTURA A LA INTEMPÈRIE: NOUS
TRÀNSITS TERRITORIALS DELS MUSEUS, CENTRES
D'ART I INSTITUCIONS CULTURALS I PATRIMONIALS»

Coord. **Glòria Jové**
Universitat de Lleida
gjove@pip.udl.cat
<https://orcid.org/0000-0003-3750-861X>

En els darrers anys i des de diferents espais i col·lectius s'ha convidat a reflexionar sobre com els Museus, els Centres d'art i les Institucions culturals i patrimonials es creen i es construeixen amb i per al territori i amb i per a la ciutat i/o el poble, alhora que esdevenen agents per a construir ciutadania. A tall d'exemple, el 2016 va tenir lloc el III Congreso Internacional Los Museos en la Educación "Repensar los museos" organitzat per Educatyssen. Cristina Da Milano, com a membre de ECCOM¹ afirmava en el text "El rol de los museos en la Sociedad contemporánea":²

La cultura, en tanto que sector, debe considerarse como uno de los pilares de la sostenibilidad, cuya finalidad es provocar un cambio en la manera de pensar y actuar de nuestra sociedad en aras de una sostenibilidad global basada en replantear también las sociedades mismas en términos de justicia, equidad y solidaridad.

Aquestes paraules ens connecten amb les propostes que fa l'agenda 2030 i els Objectius de Desenvolupament Sostenible a nivell global, i a nivell específic amb l'objectiu n°11 que fa referència a les Ciutats i Comunitats Sostenibles. Des d'aquesta perspectiva, entenem aquestes institucions com llocs

1. ECCOM- Centro Europea para la cultura y la gestión. <https://www.eccom.it/en/>.

2. Da Milano, C. (2019) El rol de los museos en la sociedad contemporánea pp. 14-35. <https://www.museothyssen.org/conectathyssen/publicaciones-digitales/publicacion-repensar-museos>.



d'encontres, llocs d'interacció, llocs d'aprenentatge, llocs d'investigació, llocs de construcció conjunta del coneixement, llocs per pensar la ciutat i el poble i per crear ciutat, poble i territori, llocs per dinamitzar i esdevenir ciutadania per tal de millorar les nostres formes de vida humanes i planetàries.

En el mateixencontre i en la mateixa publicació,³ Monica Hoff iniciava el seu text amb aquesta pregunta: “¿Cómo (no) repensar los museos en tiempos tan impresionantes?”. 48 preguntes encapçalades per un “Cómo () repensar...” visibilitzen part de les realitats que ens envolten i ens inviten a reflexionar sobre el rol d'aquestes institucions enfront de tot allò que té lloc a la nostra societat. Per exemple, en la nº 34: ¿Cómo () repensar los museos para que dejen de enseñar y se esmeren en aprender? o en la nº 48: ¿Cómo () repensar los museos sin caer en el deseo de acabar con ellos?

Aquest text fou escrit el 2016 i publicat el 2019 i l'acullo com un text obert, fet que em permet al 2021 completar-lo amb una pregunta, la nº 50: ¿Cóm () repensar els museus quan un virus, la COVID-19, ha alterat de forma contundent les nostres formes de vida?

La situació de pandèmia i confinament va generar una aturada generalitzada a nivell planetari. Els Museus o Centres d'art així com les Institucions culturals i patrimonials van haver de tancar les portes; aquesta aturada física i espacial tan contundent va generar i exigir alhora una no aturada digital com a única alternativa per fer accessibles els seus continguts i/o la seva programació al públic, sense disposar del temps com a institució per una reflexió sobre la seva funció en aquest escenari digital. Durant aquests gairebé dos anys de pandèmia, s'han generat multitud de continguts virtuals —des d'exposicions virtuals a conferències i tallers compartint el treball dels artistes— i s'han concretat molts esforços per fer accessible el fons artístic, el d'arxiu i el patrimonial de la institució. La institució ha volgut tenir presència en aquest nou escenari i la tecnologia així ho ha permès. Moltes revistes especialitzades han publicat monogràfics i articles que recullen experiències i reflexions sobre la

3. Hoff, M (2019) ¿Como (no) repensar los museos en tiempos tan impresionantes? P. 92-99 <https://www.museothyssen.org/conectathyssen/publicaciones-digitales/publicacion-repensar-museos>.



situació que ens ha sobrevingut en els Museus, en els Centres d'art i en les Institucions culturals i patrimonials.

La incertesa i la immediatesa del moment han fet que es concretessin múltiples propostes, tot i així, algunes d'elles s'han fet des de la institució a la ciutadania per a ser consumides mentre altres han estat desenvolupades amb la participació de públic permetent emergir diferents veus i diferents experiències. Els Museus, els Centres d'art i les Institucions culturals i patrimonials que ha tancat la COVID-19 de forma contundent ens fan pensar en algunes pràctiques que aquestes institucions duïen a terme que ja s'haurien d'haver clausurat molt abans que aparegués el virus per no estar atentes i obertes a l'entorn, al context i al territori. Isidoro Valcárcel (2021) i el text "La utilidad de lo ruinoso" publicat a la secció Stoa fa referència a una obra: "El museo de la ruina", que forma part de les seves Arquitectures Prematures. La seva proposta arquitectònica i conceptual ens encoratja a preguntar-nos: "Com construïm els museus per a que no esdevinguin ruïnosos?".

André Malraux (2017) ens pot ajudar a anar més enllà del museu com una afirmació i pensar en "el museu imaginari" com una interrogació, com un lloc de possibilitats. Hi ha veus que ens inviten a pensar la institució que està encara per venir més enllà del "temps de l'ara", del "jetztzeiz" del que ens parlava Walter Benjamin, i parlen de "Queerizar la institució" fent referència a José Esteban Muñoz i la seva "Utopia Queer", on proposa fugir de l'aquí i l'ara, on tot ha estat inventat i normativitzat per a poder imaginar el "llavors i l'allà" com una potencialitat d'allò que pot ser i encara no és.⁴

La situació generada per la pandèmia pot esdevenir una gran oportunitat per pensar-se com a institució i posar al centre del debat les discrepàncies i les tensions que durant anys han estat presents. Això també ha permès redefinir aquestes institucions des de la contemporaneïtat, des del coratge, tenint a veure amb allò intempestiu i sent capaços de veure-hi en la foscor tal com ens diu Giorgio Agamber (2006). Contemporaneïtat present en la proposta de l'artista Javier Peñafiel (2021). Al 1997, Peñafiel creà "el egolactante", aquest

4. <https://www.lacasaencendida.es/encuentros/posible-decalogo-institucion-aun-venir-11516>.



personatge resultat de la infantilització produïda en la nostra societat a través del narcisisme del consumidor i que apareix en diferents formats en funció de les interaccions i de les relacions que estableix amb els altres. El seu escrit a Stoa: “Egolactante, todo tanto” ens mostra la vigència del personatge en el context actual.

La major part dels textos que apareixen en aquest número de la revista mostren experiències que han tingut lloc durant el context de la pandèmia de la Covid-19 i, per tant, en moments de restriccions. Podem establir alguna relació entre restricció i creació? George Perec i el grup conegut com a OuLiPo van fer de “contrainte”, és a dir, de la “restricció”, una eina per a la creació. L’obra de Perec —*La disparition*, novel·la creada a partir d’una restricció: no podia aparèixer cap paraula que tingués la “e” que és la vocal més comuna en la llengua francesa— ens porta a afirmar que la restricció condiciona el procés de creació. Tot i que l’aplicació de les restriccions ha estat molt present en l’àmbit literari, són varies les manifestacions filosòfiques, polítiques i inclús econòmiques de restriccions creadores, esdevenint un ampli camp per explorar.

Igor Simões i Luciana Grupelli Loponte (2021) ens mostren en el text “Uma bienal em tempos de pandemia e a centralidade da curadoria educativa” el esdevenir de la 12^a Bienal de Artes Visuais do Mercosul, realitzada al 2020, a Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil, “Feminino(S), Visualidades, ações e afetos”. La biennial de Rio Grande do Sul és coneguda per la “Biennial Pedagógica” des de la 6^a edició el 2007, quan Luis Camnitzer fou el curador educatiu i la seva proposta ha esdevingut un referent per explorar les connexions entre art i educació. Aquesta mirada està present de la mà del mateix artista i educador en la secció Stoa a partir de dues de les seves obres: “El museo es una escuela: el artista aprende a comunicarse. El público aprende a hacer conexiones” i “El museo son ustedes. Nosotros somos la oficina”, obres intervingudes en les façanes d’aquests espais. Amb la intervenció en les façanes dels museus, Camnitzer combat la presumpció que aquests espais són llocs tancats, caixes fortes amb objectes de valor mercantil, per a reemplaçar-los per una en la que els museus acullin el valor cultural que aporta la gent. El text de Simões i Loponte evidencia com potser ha estat aquesta mirada la que ha permès que durant la pandèmia el protagonisme de la biennial hagi



esdevingut la “curadoria educativa”, al mateix temps que mostra que aquest protagonisme pot ser per excel·lència l’espai privilegiat d’una nova dimensió de la crítica institucional.

Un diàleg obert amb el llibre *Enseñar a transgredir* de Bell Hooks, on les paraules de la ressenya elaborada per Laia Fernández, i publicada en Biblos, ens encoratja a fer-ho.

Roser Sanjuan i Albert Potroy (2021) en el text “Pràctiques artístiques en cures pal·liatives, la bona mort” mostren un projecte desenvolupat en context de pandèmia i és fruit de la impossibilitat de dur a terme el projecte inicial a la residència d’avis de Balàfia 1: “Geografia i Memòria”. El projecte de “La Bona Mort” mostra un treball en xarxa amb el territori que entronca amb manifestacions tan antigues com la Dansa de la Mort o l’Ars Moriendi, manifestacions literàries, il·lustracions, danses i representacions, que ens ajuden a reflexionar sobre La Mort i com estar preparat per quan arribi. En definitiva, pensar i actuar per com tenir la millor de les morts, la millor de les vides. Durant aquests gairebé dos anys la mort ha estat molt present en les nostres vides. Com diuen els autors: “Després de la irrupció de la COVID-19, veiem encara més necessari el reconeixement de la part més humana en la conscienciació social de la vulnerabilitat de la nostra condició, així com la reivindicació social de la dignificació de l’últim tram de la vida i l’acceptació de la mort, i tot això a través d’un projecte artístic participatiu que busca que aquesta sigui una experiència significativa per tota la comunitat”.

Simon Williams (2021), professor d’anglès com a segona llengua a una escola de Takhli (Tailanda), crea condicions que generen relacions i connexions entre l’escola i la comunitat local en la Tailàndia rural. En el seu text “How might assemblages between school and community exist?”, de la mà de conceptes com *desterritorialització* i *l’ensamblatge* acotats pels filòsofs Deleuze i Guattari, així com l’encontre amb l’art contemporani, li permeten construir noves relacions amb el context fugint de l’aprenentatge hegemònic de les escoles i dels museus. En aquest cas creà ponts i relacions entre una obra d’art contemporani, “Electromagnetic Brainology by Lu Yang, video from MetaObjects (2018)”, i la mitologia thai representada i que està present en moltes de les formes de vida dels infants de l’escola. La metodologia de treball és compromesa amb el territori, intentant fugir com a investigador de



formes d'actuar colonials, sempre des del punt de vista de crear ciutadania i mostrant un compromís ètic de fer-ho des d'una mirada decolonial. Les veus de la comunitat li mostren que per als ciutadans tailandesos locals el patrimoni i la cultura estaven menys lligats a llocs tangibles i més encarnats en la forma de vida tradicional dels monjos, agricultors i la població tailandesa i xinesa i les històries mitològiques que explicaven (a excepció d'un petit museu fora de la ciutat sobre la història local de l'edat del bronze), i l'impulsen a preguntar-se: com es podria conceptualitzar de manera diferent el concepte de *lloc* perquè pugui produir noves maneres d'interactuar amb (en) aquest entorn particular i que permetin crear un aprenentatge significatiu? Existeixen aquests llocs als voltants de l'escola i quines possibles relacions es podrien construir?

Els exemples que mostra en la recerca suggereixen que treballar a través de l'art contemporani i dels conceptes acotats per Deleuze i Guattari tenen el potencial de crear nous diàlegs amb diferents tipus de llocs, i com un lloc pot portar a una altre lloc, i aquest a un altre lloc, etc., com si es tractés del propi mètode que Borges (1944, 2021) proposa en el seu conte *La biblioteca de Babel*: “Para localizar el libro A, consultar previamente un libro B que indique el sitio de A; para localizar el libro B, consultar previamente un libro C, y así hasta lo infinito. De esta forma un libro te lleva a otro libro, y este a la vez a otro libro, y este a la vez a otro libro...”.

Aquesta aportació entra en diàleg amb l'obra ressenyada en Biblos: *Educar más allá de las aulas. Espacios, lecturas y experiencias de interdisciplinariedad, investigación e innovación educativa*, realitzada per Auxiliadora Sales. Des d'aquesta perspectiva Roser Miarnau, Alba Cuñé i Jaume Espinagosa (2021): *Museu trepat tàrrega: crònica híbrida entre patrimoni/recerca, pedagogia i art contemporani* mostren un projecte que s'ha teixit de forma inter i transdisciplinar des de l'àmbit de la recerca humanística i patrimonial, de la pedagogia i de l'art contemporani i conjuntament entre el Museu, Fabrica Trepata de Tàrrega, el projecte “El museu és una escola” impulsat per la Universitat de Lleida i l'Escola d'Arts i Superior de disseny Ondara de Tàrrega en el que el Museu esdevé un espai d'aprenentatge que permet educar i aprendre més enllà de les aules amb el patrimoni i amb l'art contemporani. Entendre la cultura com a entorn social on està inserta la vida de la



gent farà que es creïn contextos per part de les institucions que afavoreixin la diversitat de vivències, d'experiències i de coneixements en els quals tots puguem aprendre i que els distints públics puguin sentir l'espai com a propi generant nou patrimoni i esdevenint una institució reflexiva, creadora, crítica i inclusiva.

Anna Guarro (2021) ens submergeix en el territori amb l'experiència "Barcelona dibuixa. Participació, creativitat i territori". El festival Barcelona Dibuixa és una proposta del Museu Picasso de Barcelona i l'Institut de Cultura de Barcelona que té com a objectiu apropar el dibuix a la ciutadania mitjançant la participació activa amb l'objectiu d'estructurar recorreguts i relacions culturals als barris de Barcelona. L'autora presenta el context de la gènesi del projecte així com la seva evolució fent èmfasi en l'esdevenir del projecte, convertint-se en un projecte de ciutat, i com s'ha dut a terme en el context actual de pandèmia.

El festival s'inicia al 2010, a partir de converses amb l'organització britànica The Big Draw. The Campaign for Drawing, que proposava una reflexió sobre el dibuix a partir de les seves possibilitats artístiques, educatives i comunicatives i en el que s'hi sumen diversitat d'entitats culturals i socials del barri; fet que va contribuir a la reflexió que el museu Picasso estava fent sobre com apropar a la ciutadania local la col·lecció del museu i l'entitat en si mateixa. És un projecte que s'ha plantejat des de la institució i que ha revertit en les narratives de la pròpia institució, aportant noves perspectives. El museu volia reforçar els seus valors ciutadans i la seva implicació amb el context cultural, oferint un projecte de valor al públic local de Barcelona, potenciant la participació activa com a generadora de coneixement; i enriquir la vida cultural de la ciutat a través d'una vinculació amb la col·lecció. El dibuix permetia establir un vincle amb aquests ciutadans i la col·lecció del museu, on el dibuix té molt de protagonisme, ja que és la tècnica emprada en moltes de les obres per un nen i un jove artista anomenat Pablo Ruiz que creix dibuixant, dibuixant i dibuixant, i que més tard es convertiria en Pablo Picasso. A més, el text mostra com a través d'aquesta proposta l'obra picassiana ha dialogat amb creadors contemporanis locals alhora que promou els barris de Santa Caterina, Sant Pere i La Ribera de Barcelona com a espai social per als



habitants locals. És un projecte viu de ciutat, en continua transformació i que mostra com des de les arts es construeix ciutadania.

MITO Collective (2021) i la seva “Irrealidad aumentada: el mito, el arte político y el espectador” ens submergeix en un projecte amb aquesta visió planetària que ha quedat molt palesa en el context de pandèmia. Edgar Morin, conjuntament amb Emilio Roger i Raúl Domingo van publicar al 2002 *Educar en la era planetaria: el pensamiento complejo como método de aprendizaje en el error y la incertidumbre*. Una de les preguntes claus que planteja Morin fa referència a com podem els ciutadans del nou mil·lenni pensar els seus problemes i els problemes del temps que ens ha tocat viure? Afirmar que la dificultat per fer-ho es situa en els modes de pensament, que ha atrofiat l’aptitud de contextualitzar i globalitzar en lloc de desenvolupar-la, mentre que les exigències de l’era planetària és pensar la globalitat, la relació del tot i les parts, així com la seva multidimensionalitat i complexitat. És el que ens portaria a la reforma del pensament necessària per a concebre el context, des del global, el multidimensional i el complex. El text ens submergeix en explorar i indagar en els mites que els humans construïm en la contemporaneïtat per tal de crear universos simbòlics necessaris per al nostre desenvolupament.

Irrealidad aumentada,
Imperio líquido,
Snacks & doctrina,
Hackers & cuerpos,
Espejismo lúcido,
Misterio Diáfano,
Vida Ficción o
Matrix Sostenible.

El projecte mostra una acció que es va dur a terme en el context de pandèmia en els cinc continents projectant aquests lemes des del tancament, a les façanes frontals de les cases, compartint-les amb els veïns a la vegada que documentant l’acció. Tal com diuen els autors el projecte pretén que la ciutadania des de la complexitat cosmopolita exerceixi noves formes de col·laborar, crear i generar una nova realitat a través de l’art i el que és poètic.

Els textos mostren projectes que s’han generat en el territori i amb la comunitat i que han permès gestar nous projectes que han sortit del propi



espai institucional i que s'han desenvolupat amb altres institucions i col·lectius teixint d'aquesta manera la xarxa territorial i educativa. Ens inviten a explorar les connexions entre l'art, la cultura, l'educació, el temps, el context i el món que estem vivint, des de la transdisciplinarietat i la transversalitat per tal de generar un desenvolupament comunitari i sostenible.

Referències

- Agamber, G. 2006. *¿Qué es lo contemporáneo?* El texto retoma la lección inaugural del curso de Filosofía Teórica 2006- 2007 en la Facold.. di Arri e Design del Isriruro Universitario di Architetrura di Venezia. <https://adultosmayores.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2020/09/Agamben-Que-Es-Lo-Contemporaneo-en-Desnudez.pdf>.
- Borges, J. L. 1944, 2021. *La biblioteca de Babel*. Barcelona: Ficciones, Debolsillo.
- Esteban Muñoz, J. 2020. *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad anti-normativa*. Argentina: Caja Negra.
- Malraux, A 2017. *El museu imaginario*. Madrid: Cátedra.
- Morin, E., Roger, E y Domingo, R. 2002. *Educación en la era planetaria: el pensamiento complejo como método de aprendizaje en el error y la incertidumbre*. Barcelona: Gedisa.
- Perec, G. 1989. *La disparition*. Paris: L'imaginaire Gallimard.

ES

VOL. 8. N° 16

INTRODUCCIÓN A «CULTURA A LA INTEMPÈRIE: NUEVOS TRÁNSITOS TERRITORIALES DE LOS MUSEOS, CENTROS DE ARTE E INSTITUCIONES CULTURALES Y PATRIMONIALES»

Coord. **Glòria Jové**
 Universitat de Lleida
 gjove@pip.udl.cat
<https://orcid.org/0000-0003-3750-861X>

En los últimos años y desde diferentes espacios y colectivos se ha invitado a reflexionar sobre cómo los Museos, los Centros de arte y las Instituciones culturales y patrimoniales se crean y se construyen con y para el territorio y con y para la ciudad y/o el pueblo, a la vez que acontecen agentes para construir ciudadanía. A modo de ejemplo, en 2016 tuvo lugar el III Congreso Internacional Los Museos en la Educación “Repensar los museos” organizado por Educathyssen. Cristina Da Milano, como miembro de ECCOM afirmaba en el texto “El rol de los museos en la Sociedad contemporánea”:

La cultura, en tanto que sector, debe considerarse como uno de los pilares de la sostenibilidad, cuya finalidad es provocar un cambio en la manera de pensar y actuar de nuestra sociedad en aras de una sostenibilidad global basada en replantear también las sociedades mismas en términos de justicia, equidad y solidaridad.

Estas palabras nos conectan con las propuestas que hace la agenda 2030 y los Objetivos de Desarrollo Sostenible a nivel global, y a nivel específico con el objetivo n°11 que hace referencia a las Ciudades y Comunidades Sostenibles. Desde esta perspectiva, entendemos estas instituciones como lugares de encuentro, lugares de interacción, lugares de aprendizaje, lugares de investigación, lugares de construcción conjunta del conocimiento, lugares para pensar la ciudad y el pueblo y para crear ciudad, pueblo y territorio, lugares para dinamizar y acontecer ciudadanía para mejorar nuestras formas de vida humanas y planetarias.

En el mismo encuentro y en la misma publicación, Monica Hoff iniciaba su texto con esta pregunta: “¿Cómo (no) repensar los museos en tiempos tan impresionantes?”. 48 preguntas encabezadas por un “Cómo () repensar...” visibilizan parte de las realidades que nos rodean y nos invitan a reflexionar sobre el rol de estas instituciones frente a todo aquello que tiene lugar a nuestra sociedad. Por ejemplo, en la n.º 34: ¿Cómo () repensar los museos para que dejen de enseñar y se esmeren en aprender? o en la n.º 48: ¿Cómo () repensar los museos sin caer en el deseo de acabar con ellos?

Este texto fue escrito en 2016 y publicado en 2019 y lo acojo como un texto abierto, hecho que me permite en 2021 completarlo con una pregunta, la n.º 50: ¿Cómo () repensar los museos cuando un virus, la COVID-19, ha alterado de forma contundente nuestras formas de vida?

La situación de pandemia y confinamiento generó una parada generalizada a nivel planetario. Los Museos o Centros de arte así como las Instituciones culturales y patrimoniales tuvieron que cerrar las puertas; esta parada física y espacial tan contundente generó y exigió a la vez una no parada digital como única alternativa para hacer accesibles sus contenidos y/o su programación al público, sin disponer del tiempo como institución por una reflexión sobre su función en este escenario digital. Durante estos casi dos años de pandemia, se han generado multitud de contenidos virtuales —desde exposiciones virtuales a conferencias y talleres compartiendo el trabajo de los artistas— y se han concretado muchos esfuerzos para hacer accesible el fondo artístico, el de archivo y el patrimonial de la institución. La institución ha querido tener presencia en este nuevo escenario y la tecnología así lo ha permitido. Muchas revistas especializadas han publicado monográficos y artículos que recogen experiencias y reflexiones sobre la situación que nos ha sobrevenido en los Museos, en los Centros de arte y en las Instituciones culturales y patrimoniales.

La incertidumbre y la inmediatez del momento han hecho que se concretaran múltiples propuestas, aun así, algunas de ellas se han hecho desde la institución hacia la ciudadanía para ser consumidas mientras otras han sido desarrolladas con la participación de público permitiendo emerger diferentes voces y diferentes experiencias. Los Museos, los Centros de arte y las Instituciones culturales y patrimoniales que ha cerrado la COVID-19 de forma



contundente nos hacen pensar en algunas prácticas que estas instituciones llevaban a cabo que ya se tendrían que haber clausurado mucho antes de que apareciera el virus por no estar atentas y abiertas al entorno, al contexto y al territorio. Isidoro Valcárcel (2021) y el texto “La utilidad de lo ruinoso” publicado en la sección Stoa hace referencia a una obra: “El museo de la ruina”, que forma parte de sus Arquitecturas Prematuras. Su propuesta arquitectónica y conceptual nos alienta a preguntarnos: “Cómo construimos los museos para que no acontezcan ruinosos?”.

André Malraux (2017) nos puede ayudar a ir más allá del museo como una afirmación y pensar en “el museo imaginario” como una interrogación, como un lugar de posibilidades. Hay voces que nos invitan a pensar la institución que está todavía para ir más allá del “tiempo del ahora”, del “jetztzeit” del que nos hablaba Walter Benjamin, y hablan de “Queerizar la institución” haciendo referencia a José Esteban Muñoz y su “Utopía Queer”, donde propone huir del aquí y ahora, donde todo ha sido inventado y normativizado para poder imaginar el “entonces y el allá” como una potencialidad de aquello que puede ser y todavía no es.

La situación generada por la pandemia puede acontecer una gran oportunidad para pensarse como institución y poner en el centro del debate las discrepancias y las tensiones que durante años han estado presentes. Esto también ha permitido redefinir estas instituciones desde la contemporaneidad, desde el coraje, teniendo que ver con aquello intempestivo y siendo capaces de ver en la obscuridad tal como nos dice Georgio Agamber (2006). Contemporaneidad presente en la propuesta del artista Javier Peñafiel (2021). En 1997, Peñafiel creó “el egolactante”, este personaje resultado de la infantilización producida en nuestra sociedad a través del narcisismo del consumidor y que aparece en diferentes formatos en función de las interacciones y de las relaciones que establece con los otros. Su escrito en Stoa: “Egolactante, todo tanto” nos muestra la vigencia del personaje en el contexto actual.

La mayor parte de los textos que aparecen en este número de la revista muestran experiencias que han tenido lugar durante el contexto de la pandemia de la Covid-19 y, por lo tanto, en momentos de restricciones. ¿Podemos establecer alguna relación entre restricción y creación? George Perec y el grupo conocido como OuLiPo hicieron de “contrainte”, es decir, de la “restricción”, una herramienta para la creación. La obra de Perec —*La disparition*, novela creada a partir de una restricción: no podía aparecer ninguna palabra que tuviera la “e” que es la vocal más común en la lengua francesa— nos lleva a afirmar que la restricción condiciona el proceso de creación. A pesar de que la aplicación de las restricciones ha estado muy presente en el ámbito literario, son varias las manifestaciones filosóficas, políticas e incluso económicas de restricciones creadoras, aconteciendo un amplio campo para explorar. Igor Simões y Luciana Grupelli Loponte (2021) nos muestran en el texto “Uma bienal me tempos de pandemia e a centralidade da curadoria educativa” el devenir de la 12ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, realizada en 2020, en Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil, “Feminino(S), Visualidades, ações e afetos”. La bienal de Rio Grande do Sul es conocida por la “Bienal Pedagógica” desde la 6ª edición en 2007, cuando Luis Camnitzer fue el curador educativo y su propuesta ha acontecido un referente para explorar las conexiones entre arte y educación. Esta mirada está presente de la mano del mismo artista y educador en la sección Stoa a partir de dos de sus obras: “El museo es una escuela: el artista aprende a comunicarse. El público aprende a hacer conexiones” y “El museo son ustedes. Nosotros somos la oficina”, obras intervenidas en las fachadas de estos espacios. Con la intervención en las fachadas de los museos, Camnitzer combate la presunción de que estos espacios son lugares cerrados, cajas fuertes con objetos de valor mercantil, para reemplazarlos por una en la que los museos acojan el valor cultural que aporta la gente. El texto de Simões y Loponte evidencia como quizás ha sido esta mirada la que ha permitido que durante la pandemia el protagonismo de la bienal haya acontecido la “curadoria educativa”, al mismo tiempo que muestra que este protagonismo puede ser por excelencia el espacio privilegiado de una nueva dimensión de la crítica institucional. Un diálogo abierto con el libro Enseñar a transgredir de Bello Hooks, donde las palabras de la reseña elaborada por Laia Fernández, y publicada en Biblos, nos alienta a hacerlo.

Roser Sanjuan i Albert Potroy (2021) en el texto “Prácticas artísticas en curas paliativas, la buena muerte” muestran un proyecto desarrollado en contexto de pandemia y es fruto de la imposibilidad de llevar a cabo el proyecto inicial en la residencia de abuelos de Balàfia 1: “Geografía y Memoria”. El proyecto de “La Buena Muerte” muestra un trabajo en red con el territorio que entronca con manifestaciones tan antiguas como la Danza de la Muerte o el Ars Moriendi, manifestaciones literarias, ilustraciones, danzas y representaciones, que nos ayudan a reflexionar sobre La Muerte y cómo estar preparado cuando llegue. En definitiva, pensar y actuar por cómo tener la mejor de las muertes, la mejor de las vidas. Durante estos casi dos años la muerte ha estado muy presente en nuestras vidas. Como dicen los autores: “Después de la irrupción de la COVID-19, vemos todavía más necesario el reconocimiento de la parte más humana en la concienciación social de la vulnerabilidad de nuestra condición, así como la reivindicación social de la dignificación del último tramo de la vida y la aceptación de la muerte, y todo esto a través

de un proyecto artístico participativo que busca que ésta sea una experiencia significativa para toda la comunidad”. Simon Williams (2021), profesor de inglés como segunda lengua en una escuela de Takhli (Tailandia), crea condiciones que generan relaciones y conexiones entre la escuela y la comunidad local en la Tailandia rural. En su texto “How might assemblages between school and community exist?”, de la mano de conceptos como desterritorialización y ensamblaje acotados por los filósofos Deleuze y Guattari, así como el encuentro con el arte contemporáneo, le permiten construir nuevas relaciones con el contexto huyendo del aprendizaje hegemónico de las escuelas y de los museos. En este caso creó puentes y relaciones entre una obra de arte contemporáneo, “Electromagnetic Brainology by Lu Yang, video from MetaObjects (2018)”, y la mitología thai representada y que está presente en muchas de las formas de vida de los niños de la escuela. La metodología de trabajo está comprometida con el territorio, intentando huir como investigador de formas de actuar coloniales, siempre desde el punto de vista de crear ciudadanía y mostrando un compromiso ético de hacerlo desde una mirada decolonial. Las voces de la comunidad le muestran que para los ciudadanos tailandeses locales el patrimonio y la cultura estaban menos ligados a lugares tangibles y más encarnados en la forma de vida tradicional de los monjes, agricultores y la población tailandesa y china y las historias mitológicas que explicaban (a excepción de un pequeño museo fuera de la ciudad sobre la historia local de la edad del bronce), y lo empujan a preguntarse: ¿cómo se podría conceptualizar de manera diferente el concepto de *lugar* para que pueda producir nuevas maneras de interactuar con (en) este entorno particular y que permitan crear un aprendizaje significativo? ¿Existen estos lugares en los alrededores de la escuela y qué posibles relaciones se podrían construir?

Los ejemplos que muestra en la investigación sugieren que trabajar a través del arte contemporáneo y de los conceptos acotados por Deleuze y Guattari tienen el potencial de crear nuevos diálogos con diferentes tipos de lugares, y cómo un lugar puede llevar a otro lugar, y este a otro lugar, etc., como si se tratara del propio método que Borges (1944, 2021) propone en su cuento *La biblioteca de Babel*: “Para localizar el libro A, consultar previamente un libro B que indique el sitio de A; para localizar el libro B, consultar previamente un libro C, y así hasta lo infinito. De esta forma un libro te lleva a otro libro, y este a la vez a otro libro, y este a la vez a otro libro...”. Esta aportación entra en diálogo con la obra reseñada en Biblos: *Educación más allá de las aulas. Espacios, lecturas y experiencias de interdisciplinariedad, investigación e innovación educativa*, realizada por Auxiliadora Sales. Desde esta perspectiva Roser Miarnau, Alba Cuñé y Jaume Espinagosa (2021): *Museu trepat tàrrega: crònica híbrida entre patrimoni/recerca, pedagogia i art contemporani* muestran un proyecto que se ha tejido de forma inter y transdisciplinar desde el ámbito de la investigación humanística y patrimonial, de la pedagogía y del arte contemporáneo y conjuntamente entre el Museu, Fabrica Trepà de Tàrrega, el proyecto “El museo és una escola” impulsado por la Universitat de Lleida y la Escola d’Arts i Superior de disseny Ondara de Tàrrega en la que el Museo acontece un espacio de aprendizaje que permite educar y aprender más allá de las aulas con el patrimonio y con el arte contemporáneo. Entender la cultura como entorno social donde está inserta la vida de la gente hará que se creen contextos por parte de las instituciones que favorezcan la diversidad de vivencias, de experiencias y de conocimientos en los cuales todos podamos aprender y que los distintos públicos puedan sentir el espacio como propio generando nuevo patrimonio y aconteciendo una institución reflexiva, creadora, crítica e inclusiva. Anna Guarro (2021) nos sumerge en el territorio con la experiencia “Barcelona dibuja. Participación, creatividad y territorio”. El festival Barcelona Dibuixa es una propuesta del Museu Picasso de Barcelona y el Institut de Cultura de Barcelona que tiene como objetivo acercar el dibujo a la ciudadanía mediante la participación activa con el objeto de estructurar recorridos y relaciones culturales en los barrios de Barcelona. La autora presenta el contexto de la génesis del proyecto así como su evolución haciendo énfasis en el devenir del proyecto, convirtiéndose en un proyecto de ciudad, y cómo se ha llevado a cabo en el contexto actual de pandemia.

El festival se inicia en 2010, a partir de conversaciones con la organización británica The Big Draw. The Campaign for Drawing, que proponía una reflexión sobre el dibujo a partir de sus posibilidades artísticas, educativas y comunicativas y en el que se suman diversidad de entidades culturales y sociales del barrio; hecho que contribuyó a la reflexión que el museo Picasso estaba haciendo sobre cómo acercar a la ciudadanía local la colección del museo y la entidad en sí misma. Es un proyecto que se ha planteado desde la institución y que ha revertido en las narrativas de la propia institución, aportando nuevas perspectivas. El museo quería reforzar sus valores ciudadanos y su implicación con el contexto cultural, ofreciendo un proyecto de valor al público local de Barcelona, potenciando la participación activa como generadora de conocimiento; y enriquecer la vida cultural de la ciudad a través de una vinculación con la colección. El dibujo permitía establecer un vínculo con estos ciudadanos y la colección del museo, donde el dibujo tiene mucho de protagonismo, puesto que es la técnica empleada en muchas de las obras por un niño y un joven artista llamado Pablo Ruiz que crece dibujando, dibujando y dibujando, y que más tarde se convertiría en



Pablo Picasso. Además, el texto muestra cómo a través de esta propuesta la obra picassiana ha dialogado con creadores contemporáneos locales a la vez que promueve los barrios de Santa Caterina, San Pedro y La Ribera de Barcelona como espacio social para los habitantes locales. Es un proyecto vivo de ciudad, continua transformación y que muestra cómo desde las artes se construye ciudadanía.

MITO Collective (2021) y su “Irrealidad aumentada: el mito, el arte político y el espectador” nos sumerge en un proyecto con esta visión planetaria que ha quedado muy patente en el contexto de pandemia. Edgar Morin, conjuntamente con Emilio Roger i Raúl Domingo publicaron en 2002 *Educación en la era planetaria: el pensamiento complejo como método de aprendizaje en el error y la incertidumbre*. Una de las preguntas clave que plantea Morin hace referencia a ¿cómo podemos los ciudadanos del nuevo milenio pensar sus problemas y los problemas del tiempo que nos ha tocado vivir? Afirma que la dificultad para hacerlo se sitúa en los modos de pensamiento, que ha atrofiado la aptitud de contextualizar y globalizar en lugar de desarrollarla, mientras que las exigencias de la era planetaria es pensar la globalidad, la relación del todo y las partes, así como su multidimensionalidad y complejidad. Es lo que nos llevaría a la reforma del pensamiento necesaria para concebir el contexto, desde lo global, lo multidimensional y lo complejo. El texto nos sumerge a explorar e indagar en los mitos que los humanos construimos en la contemporaneidad para crear universos simbólicos necesarios para nuestro desarrollo.

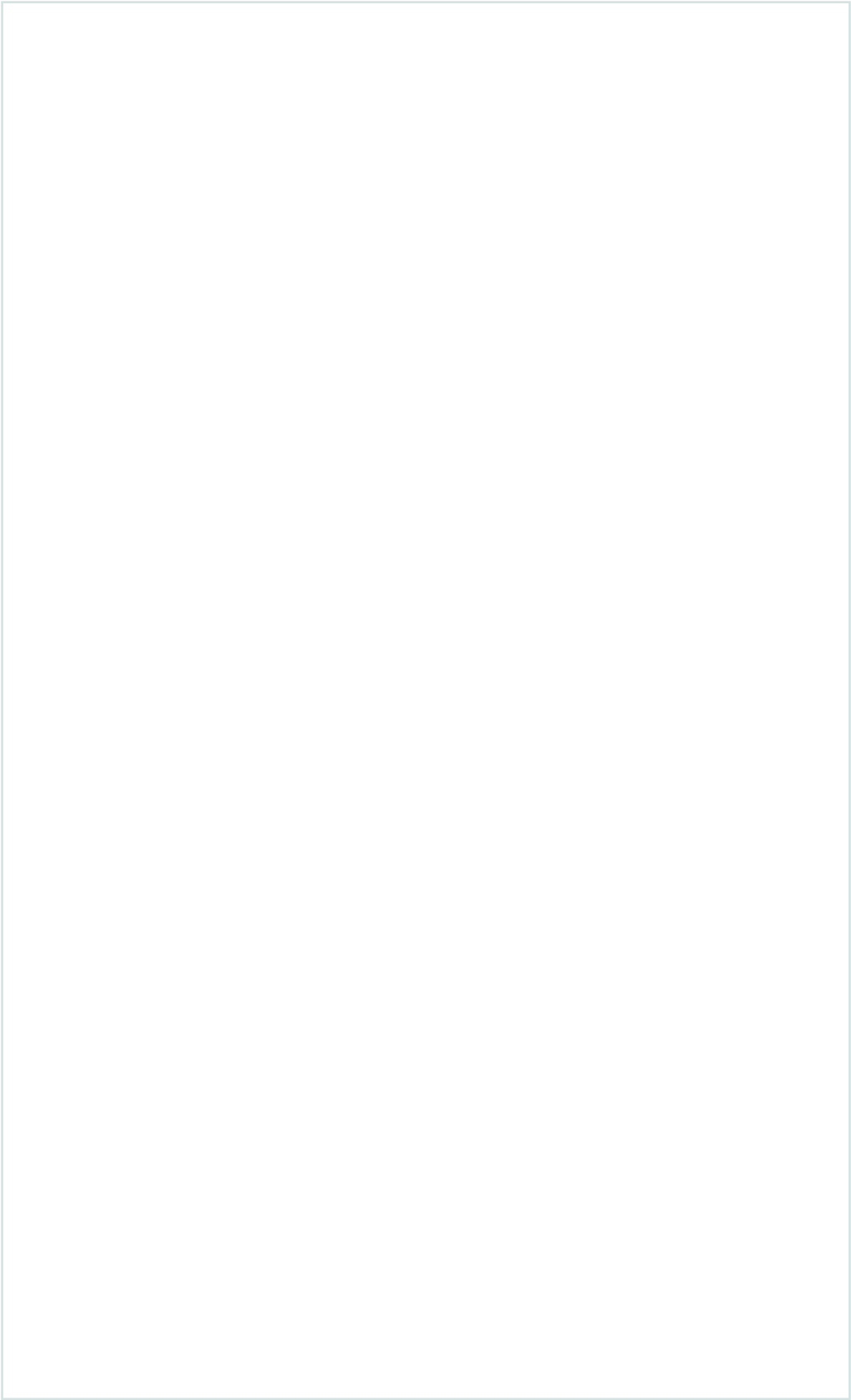
Irrealidad aumentada,
Imperio líquido,
Snacks & doctrina,
Hackers & cuerpos,
Espejismo lúcido,
Misterio Diáfano,
Vida Ficción o
Matrix Sostenible.

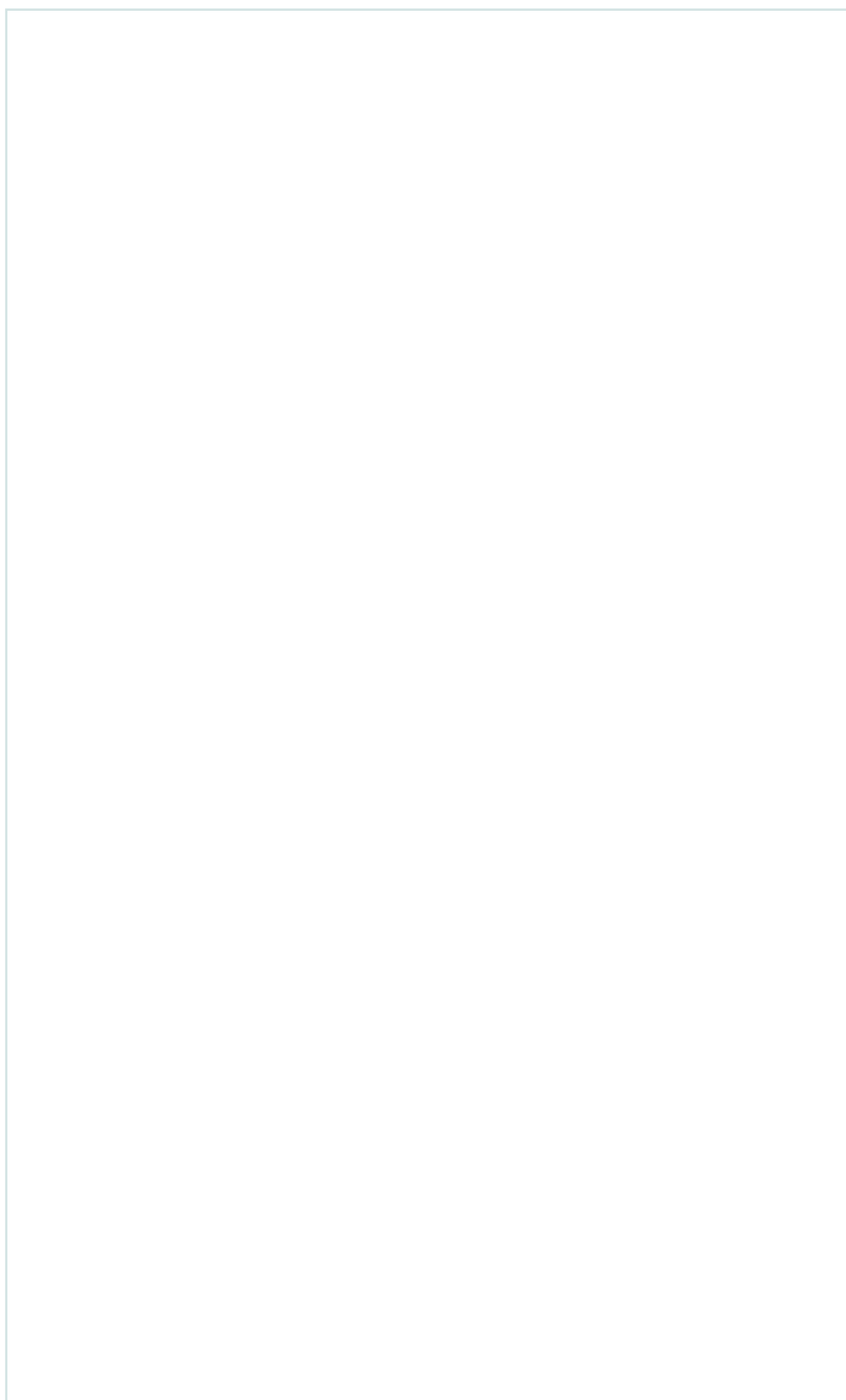
El proyecto muestra una acción que se llevó a cabo en el contexto de pandemia en los cinco continentes proyectando estos lemas desde el confinamiento, en las fachadas frontales de las casas, compartiéndolas con los vecinos a la vez que documentando la acción. Tal como dicen los autores el proyecto pretende que la ciudadanía desde la complejidad cosmopolita ejerza nuevas formas de colaborar, crear y generar una nueva realidad a través del arte y lo que es poético. Los textos muestran proyectos que se han generado en el territorio y con la comunidad y que han permitido gestar nuevos proyectos que han salido del propio espacio institucional y que se han desarrollado con otras instituciones y colectivos tejiendo de este modo la red territorial y educativa. Nos invitan a explorar las conexiones entre el arte, la cultura, la educación, el tiempo, el contexto y el mundo que estamos viviendo, desde la transdisciplinariedad y la transversalidad para generar un desarrollo comunitario y sostenible.

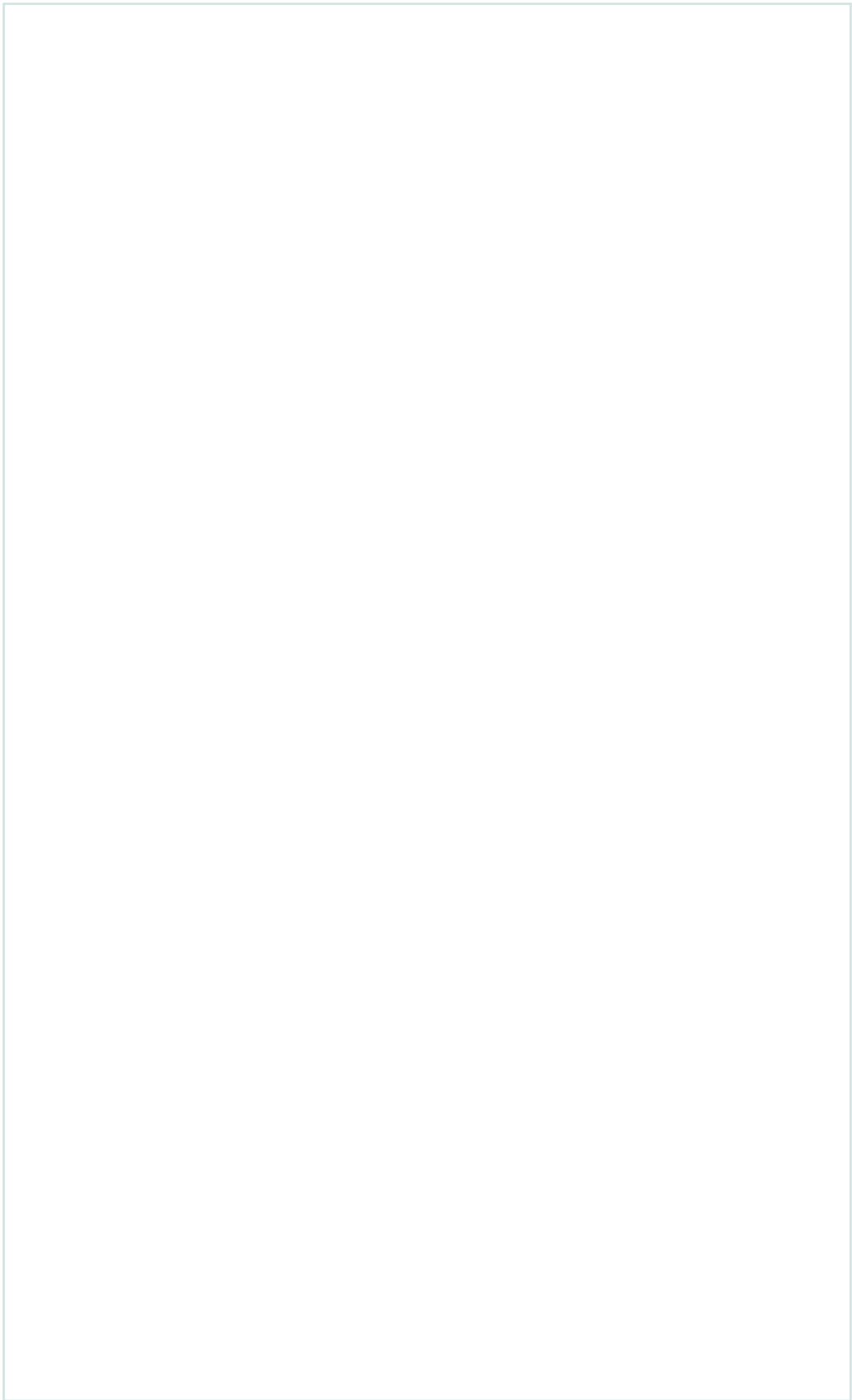


Referencias

- Agamber, G. 2006. ¿Qué es lo contemporáneo? El texto retoma la lección inaugural del curso de Filosofía Teórica 2006- 2007 en la Facold.. di Arri e Design del Isiruro Universitario di Architetura di Venezia. <https://adultosmayores.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2020/09/Agamben-Que-Es-Lo-Contemporaneo-en-Des-nudez.pdf>.
- Borges, J. L. 1944, 2021. *La biblioteca de Babel*. Barcelona: Ficciones, Debolsillo.
- Esteban Muñoz, J. 2020. *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Argentina: Caja Negra.
- Malraux, A 2017. *El museu imaginario*. Madrid: Cátedra.
- Morin, E., Roger, E y Domingo, R. 2002. *Educación en la era planetaria: el pensamiento complejo como método de aprendizaje en el error y la incertidumbre*. Barcelona: Gedisa.
- Perec, G. 1989. *La disparition*. Paris: L'imaginaire Gallimard.







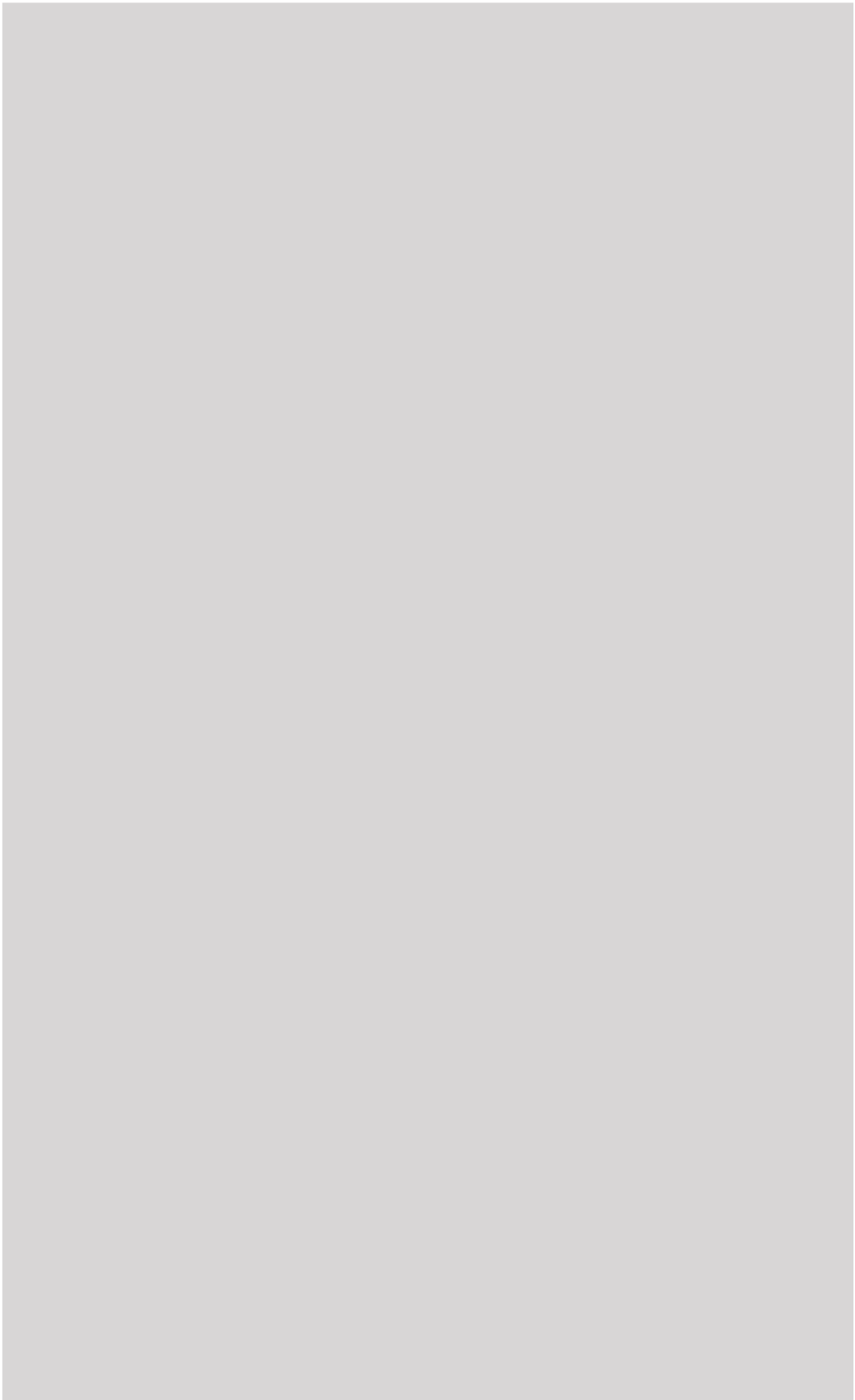
EN

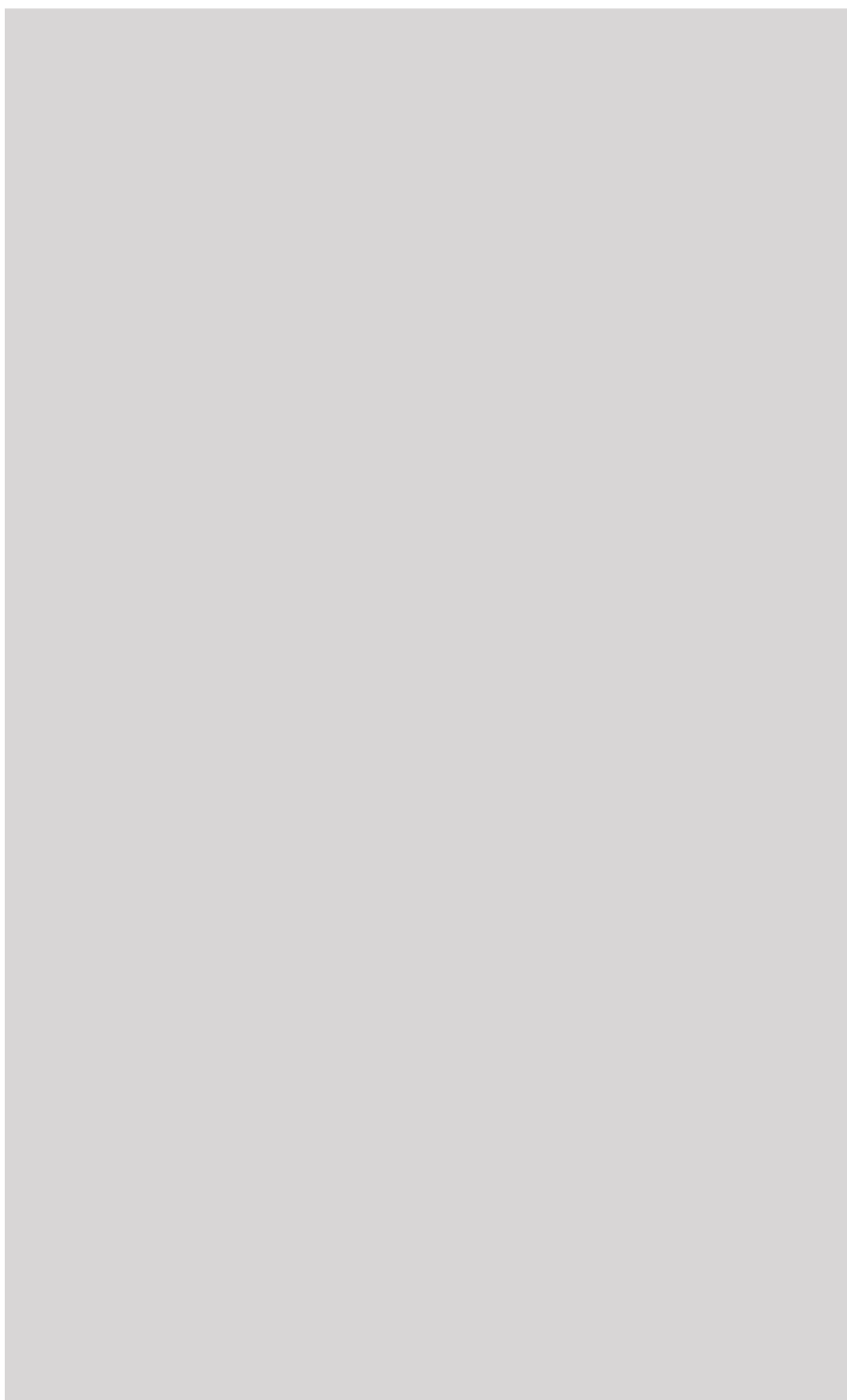
VOL. 8. ISS. 16

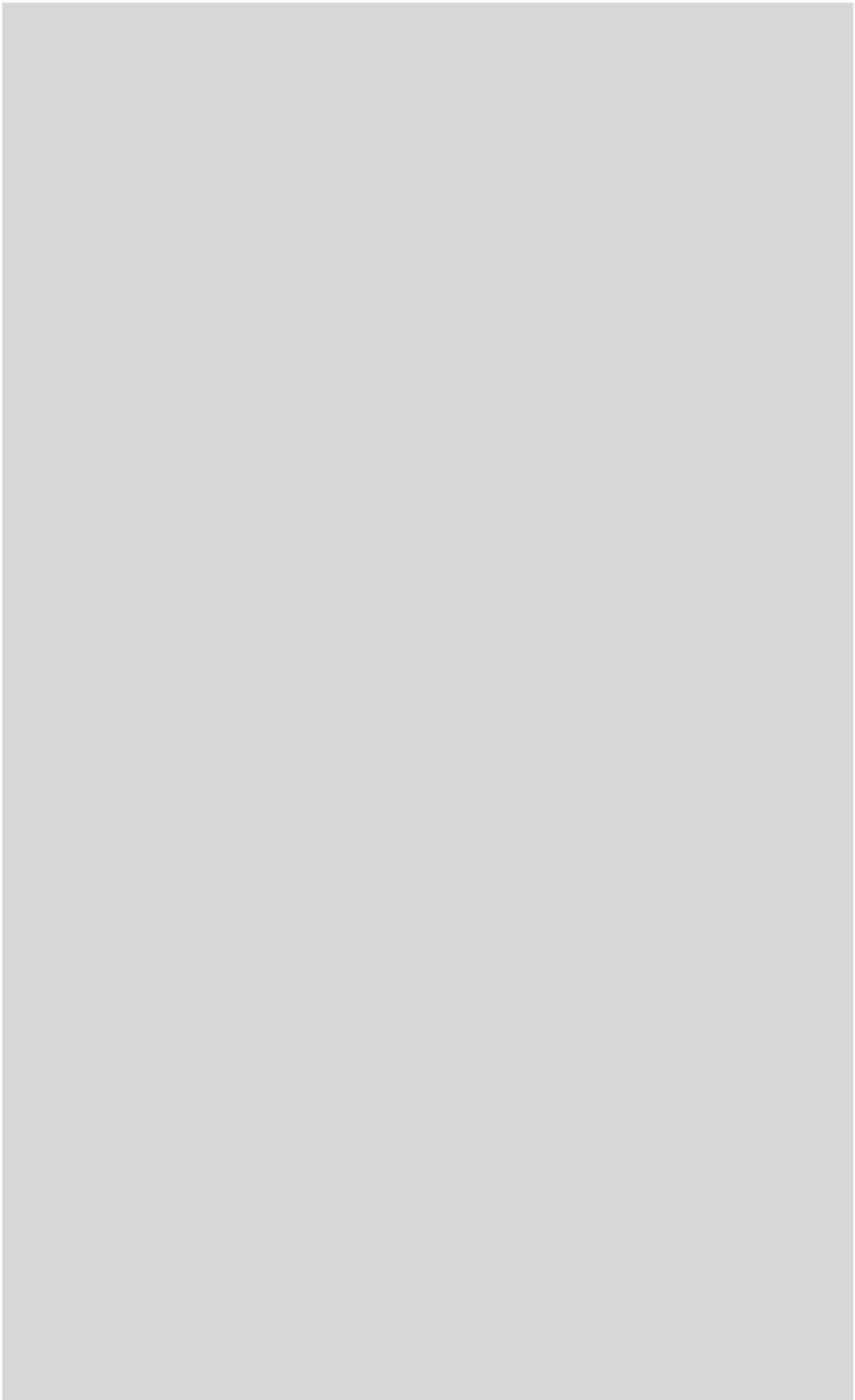
AN INTRODUCTION TO «CULTURA A LA INTEMPÈRIE: NUEVOS TRÁNSITOS TERRITORIALES DE LOS MUSEOS, CENTROS DE ARTE E INSTITUCIONES CULTURALES Y PATRIMONIALES»

Coord. **Glòria Jové**
Universitat de Lleida
gjove@pip.udl.cat
<https://orcid.org/0000-0003-3750-861X>

**NOTE: English version not available yet.*









PRÀCTICAS ARTÍSTICAS EN CURES PAL·LIATIVES. LA BONA MORT

Artistic practices in palliative care. La Bona Mort (The Good Death)

Roser Sanjuán

Centre d'Art la Panera en La Paeria - Ajuntament de Lleida
rsanjuan@paeria.cat

Albert Potrony

Artista pluridisciplinar
info@albertpotrony.co.uk

RESUM: En aquest article fem una contextualització d'un projecte artístic interessat en explorar la col·lectivització del procés del final de vida, les cures pal·liatives, l'acompanyament i el dol. La bona mort és una investigació col·lectiva sobre les cures i l'acompanyament en els processos del final de la vida i la mort. Es tracta d'un projecte interdisciplinari que integra a artistes, sociosanitaris, especialistes en el dol i educadors socials, i que es defineix a la vegada pel seu caràcter participatiu (290 persones). Encapçalat per l'artista Albert Potrony, a cura de Roser Sanjuán al Centre d'Art la Panera, amb el suport d'Art for Change 19 de l'Obra Social de la Caixa dut a terme durant l'any 2020 i fins el 3 de març de 2021.

PARAULES CLAU: Art contemporani, mort, dol, participació, investigació col·lectiva, educació expandida.

ABSTRACT: In this article, we contextualise the project *La Bona Mort* (The Good Death), an art project that explores how to collectivise the end of life process, palliative care, how to accompany someone who is dying and the grieving process.

We seek to establish a theoretical framework around this collaborative artistic project on end of life, death and grief, led by the artist Albert Potrony, curated



by Roser Sanjuán for the Centre d'Art la Panera, with the support of the Art for Change 2019 project of the Obra Social de la Caixa.

KEYWORDS: Contemporary art, death, grief, participation, collective research, expanded education.

—

RESUMEN: En este artículo hacemos una contextualización de un proyecto artístico interesado en explorar la colectivización del proceso del final de vida, las curas paliativas, el acompañamiento y el luto. La buena muerte es una investigación colectiva sobre las curas y el acompañamiento en los procesos del final de la vida y la muerte. Se trata de un proyecto interdisciplinario que integra a artistas, sociosanitarios, especialistas en el luto y educadores sociales, y que se define a la vez por su carácter participativo (290 personas). Encabezado por el artista Albert Potrony, al cuidado de Roser Sanjuán en el Centro de Arte la Panera, con el apoyo de Art for Change 19 de la Obra Social de la Caixa llevado a cabo durante el año 2020 y hasta el 3 de marzo de 2021.

PALABRAS CLAVE: Arte contemporáneo, muerte, luto, participación, investigación colectiva, educación expandida.

Introducció

En aquest article, contextualitzem el projecte “La Bona Mort” amb conceptes com l’educació expandida, l’intersecció entre educació, art i vida, reivindicada per Joseph Beuys i més recentment, l’estètica relacional o per l’anomenat Gir educatiu (Rogoff, 2008), en què aquest apropament entre art contemporani i educació, detectat per aquest teòric des de la Documenta X, l’identifica com “la producció i articulació de veritats, de subjectivitats que no són recollides ni reflectides per altres enuncisats” i desenvolupem diferents aproximacions entre aquest projecte i altres manifestacions artístiques de la representació del dolor i la mort, per situar-nos en l’execució de projectes artístics col·laboratius que tenen com a objectiu la transformació social, així com també concretem metodologia a través de la Investigació Acció Participació.

Agafem com nostra, la proclamació de Joseph Beuys que “tothom és artista”, que tots els aspectes de la vida es poden abordar de manera creativa i que a través de l’art, podem canviar el nostre pensament, i per tant, canviar el món, explorant la construcció d’estructures de contrapoder dels ciutadans mitjançant les quals es reivindica el paper dels artistes en l’esfera pública¹. Tot aquest llegat relacionat amb l’*Escultura Social* de Beuys entronca amb el procedir d’aquest projecte, pensat com un espai per compartir coneixements i experiències que ens ajudin a canviar la nostra percepció davant la malaltia avançada i la mort, per col·lectivitzar el dol i ajudar a canviar la relació de la comunitat amb l’últim tram de la vida.

1.1. La COVID-19 i La Bona Mort. El context

A finals de l’any 2019 ens van anunciar que el projecte “Geografia i Memòria”, ideat per Albert Potrony i que s’havia de dur a terme a la Residència Balàfia 1, de Lleida, rebia un dels 17 ajuts de l’Obra Social La Caixa,

1. <https://www.tate.org.uk/art/artists/joseph-beuys-747>.



“Art for change”, que tenen com objectiu impulsar projectes artístics amb un impacte social en col·lectius de risc.²

El projecte “Geografia i Memòria” fou ideat per l’artista Albert Potrony, amb l’acompanyament de Roser Sanjuán del Centre d’Art la Panera. El Centre d’Art la Panera, des del 2011 col·labora amb l’Hospital Universitari Arnau de Vilanova amb projectes artístics col·laboratius, concretament impulsant residències d’artistes —actualment amb la Unitat d’Oncologia Radioteràpica, ens vam proposar anar més enllà dels hospitals per anar als centres residencials per a la gent gran.

A grans trets, el projecte inicial cercava una millora relacional entre familiars, professionals i usuaris d’aquesta residència pública, a través de l’art contemporani, per incentivar altres formes de comunicació, crear experiències que creïn xarxa i empoderar i visibilitzar tots els participants més enllà dels murs de la residència.

Els reptes a que ens enfrontàvem eren el *burnout* professional, per part del personal laboral, a causa d’una saturació de servei i poca valoració i retribució en el cas dels auxiliars, i per part de la família i el resident d’un procés de dol i d’adaptació a la nova situació ocasionada per l’ingrés a la residència i per la malaltia.³

Davant d’aquesta complexa situació, “Geografia i Memòria” proposava explorar, a través d’una combinació d’activitats artístiques, relacionals i quotidianes (com ara pot ser caminar per la ciutat) si és possible potenciar solidaritats i suports entre “cuidadors i cuidats” i alhora donar visibilitat als residents dins del context físic i social de la ciutat.

La COVID-19 obligà a parar, deixant lloc a repensar i compartir el procés per tal d’adaptar-se a la nova situació ocasionada per aquesta crisi i les seves conseqüències en les persones residents i professionals de les llars. Ens va

2. <https://fundacionlacaixa.org/ca/cultura-ciencia/convocatorias-culturales/art-for-change-la-caixa/proyectos/2019/geografia-i-memoria>.

3. Amb l’assessorament de Anna Soldevila, professora de la Universitat de Lleida amb llarga experiència projectes participatius gent gran.

forçar a recalibrar el projecte i compartir en públic el procés, la seva no viabilitat i possibles camins des de les arts en contextos sociosanitaris.⁴

Es va obrir així un període d'investigació, en el que ens va acompanyar Vanesa Aresté, psicòloga coordinadora assistencial de l'Atenció Psicosocial de la Fundació DomusVi per adreçar-nos a un altre àmbit, el de les cures pal·liatives.

“La Bona Mort” és la continuació d'un projecte que es va haver d'abandonar, “Geografia i memòria”, perquè la COVID-19 impossibilità d'executar-lo, com passà amb molts altres projectes artístics participatius (Pimlott, 2020). La Bona Mort comparteix un nexa comú amb el seu precedent: les cures i la importància per democratitzar sabers, fent dels subjectes del projecte els veritables artífex d'allò a investigar i visibilitzar amb l'únic objectiu de millorar les seves condicions diàries i visibilitzar i compartir els seus coneixements arribats a partir de l'experiència pròpia.

D'aquesta necessitat neix el projecte “La Bona Mort”, centrat en les cures i la importància de tenir cura i acompanyar, com a revulsiu dins d'una societat en què els processos d'envelliment s'amaguen i es menystenen, mentre que la mort és considerat el major dels tabús actuals (Ariès, 1975).

D'aquest procés lent de recalibratge i redisseny en surt un equip de treball intergeneracional i interdisciplinari de 20 persones, procedents tant del món de les cures pal·liatives com de grups de dol, treball social i artistes de diversos àmbits (arts escèniques, art sonor i arts visuals), amb l'interès comú d'explorar les cures, el procés del final de vida i la mort com a preparació per viure una bona vida.

Al llarg del projecte, el grup de treball ha proposat un seguit de preguntes i temes clau per anar apropant-se a la temàtica de la mort i els processos de final de vida, desenvolupant tasques de recerca, entrevistes, enquestes en línia, producció de textos i imatges. Un procés que ha implicat interactuar

4. Jornades virtuals “Això ho canvia tot”, celebrades durant l'esclat de la crisi sanitària del COVID-19 com a reorientació del projecte inicial “Geografia i Memòria” (“Art for change” 2019 de l'Obra Social la Caixa).

<http://www.lapanera.cat/ca/programacio/activitats/aixo-ho-canvia-tot-converses-sense-guio-per-imaginar-possibles-futurs-despres-de-la-pandemia-jornades-virtuals-de-practiques-artistiques-comunitaries-en-residencies-per-a-gent-gran>.

amb més de 290 persones i iniciar, també, converses al voltant de la vida i la mort amb les relacions més properes dels membres del grup.

Per compartir el material recollit i generat pel grup sorgeixen un format de lectura pública dramatitzada i una publicació d'artista d'Albert Potrony:

Només morim una vegada, reflexions (en companyia) sobre la mort i la vida manlleva el format de la lectura pública dramatitzada (lectura/performance), i utilitza elements de la recerca i producció del grup, per bastir un “guió” que ajudi a parlar de la mort de manera col·lectiva.

Les dues primeres lectures tenen lloc al Teatre Municipal l'Escorxador de Lleida el 3 i 4 de març del 2021, i hi participen 5 actors i 5 membres del grup de treball.⁵

“La Bona Mort”⁶ és una publicació d'artista que vol esdevenir una eina de reflexió i discussió al voltant de la mort. Albert Potrony proposa una remissió als ars moriendi medievals (“l'art de morir”), organitzada a partir d'un seguit de temes relacionats amb la mort i les cures pal·liatives que s'han anat recollint al llarg del projecte a través d'una investigació col·lectiva dels participants del grup de treball de La bona Mort, compilats en 6 capítols: l'acompanyament, les pors, la bona mort, l'eutanàsia, el dol i el llegat; i es compona d'una col·lecció d'11 pòsters, un desplegable i un llibret.

1.2 Representació de la mort i el dol en l'art contemporani

Susan Sontag, a l'assaig *Sobre el dolor de los otros* reflexionava sobre la importància de la commoció i la capacitat d'empatia davant el dolor i el sofriment aliè (Valero, 2018). Així que malgrat ella havia alertat del l'alienació emocional (Sontag, 2005) que suposa estar envoltats d'imatges de mort reals que veiem als telenotícies: de guerres, atemptats, suïcidis televisats (Llistar, 2009), en la seva última obra, que l'apropava ja a la seva mort després d'un llarg càncer, rectifica antics treballs per la reivindicació de l'empatia, la compassió, reflexions que podem posar en relació amb l'essència del pensament

5. <http://www.lapanera.cat/ca/programacio/activitats/nomes-morim-una-vegada-reflexions-en-companyia-sobre-la-mort-i-la-vida-un-projecte-d2019albert-potrony>.

6. La publicació està disponible on line a <http://www.lapanera.cat/fitxers/lllibretlbm.pdf>.

de les ciutats compassives,⁷ desenvolupar una mirada sensible, per reconèixer vulnerabilitat mútua per construir un futur comú.

Com des de l'art ens aproximem a la malaltia avançada, la mort i el dol? Per tal d'entendre millor quins processos s'han emprat a l'hora de dur a terme "La Bona Mort", identifiquem quatre aproximacions artístiques a la representació de la malaltia, i mort, des de les arts visuals per tal de veure com s'hi apropen i com s'hi allunyen les pràctiques desenvolupades:

La mort com a gènere. Vanitas.

Autorepresentació de la malaltia i la mort. Com els artistes visibilitzen la malaltia, i el seu últim tram de la vida.

Representació del propi dol. Com els artistes han expressat el seu dolor i dol després de la mort d'un ésser estimat.

Incorporació a través d'una investigació col·lectiva, de les experiències de les persones malaltes, vivències en l'últim tram de la vida, el dol d'altres persones, en les seves creacions.

Intentarem introduir breument aquestes 4 diferents aproximacions, posant-les en relació amb el projecte de "La Bona Mort", tenint en compte que no en són les úniques, així com també que tot i que el dolor, la mort, i el dol són intrínsecs a la condició humana, els artistes els representen a través de les seves construccions socials, ja que les creences, tradicions i normes d'una cultura influeixen en la percepció d'aquestes experiències pròpies o properes, i que a l'hora de representar-ho visualment es veu condicionat a través de la lent cultural del creador (Wixom, 2012).

a. La mort com a gènere. Vanitas

Sabem que, des del Neolític, l'home prehistòric practicava el culte als cranis arran del descobriment a Jericó d'una calavera emblanquinada a la zona dels ulls i datada aproximadament en el 7000 a. C. Sembla que van ser els grecs d'època hel·lenística dels primers a representar el cos mort en forma

7. Un dels exemples de ciutat compassiva a l'Estat Espanyol és Vic. http://www.bbp.cat/practicas_detalle_imp.php?id_ficha=1434.

d'esquelet com a símbol per evocar el pas del temps, i la brevetat de la vida i l'esperit del lema *Tempus Fugit* de Virgili ja està present en els mosaics romans de Pompeia.⁸

Als segles XIV i XV, marcats a l'Europa de la Pesta Negra, fams, plagues i la Guerra dels Cent Anys, la mort era un aspecte omnipresent, donant lloc a manifestacions artístiques centrades en la mort, l'art macabre, com Les Danses de la mort, concepte al·legòric medieval que expressa el poder igualador de la mort. En les seves representacions —plàstiques, musicals i literàries— apareixen membres de les jerarquies de la societat medieval. Artísticament, en resten bones representacions al mural de *La Chasa Dieu* (1460-70), la sèrie de xilografies de Holbein el Jove (1538), o la *Danza de la Muerte*, petit poema trobat en un manuscrit conservat a El Escorial (s. XV).⁹

En el mateix context, té origen l'ARS MORIENDI (l'art del bon morir), una altra manifestació d'aquest moment, títol genèric d'alguns opuscles ascètics apareguts al final de l'edat mitjana, els quals contenien exhortacions, pregàries i il·lustracions per a preparar a ben morir segons els preceptes cristians, describint les temptacions que assalten el moribund i la manera de superar-les. Es tracta d'una mena de guia destinada a mostrar les pràctiques, les pregàries i les actituds que havien d'adoptar el malalt, els seus familiars i el sacerdot nomenat per atendre espiritualment al moribund.

L'origen dels *Ars moriendi* es troba quan Jean Gerson, canceller de la Universitat de París (1412-1419), va presentar *Opusculum tripartitum* (c.1408-1410) al Concili de Constança, uns textos en els quals s'abordava el trànsit de la mort, entre altres qüestions. L'impacte produït per aquest tractat va ser tan gran, que portà a elaborar una obra (anònima) on s'exposava la doctrina de l'Església pel que fa a l'últim acte de la vida d'un individu. La composició, coneguda com *Tractatus* o *Speculum artis bene moriendi* comprenia sis capítols, explicitats en la taula 1. La bona acollida d'aquest tractat, redactat en llatí, va fer pensar en la conveniència de facilitar als fidels un exemplar de l'obra resumida. El text va ser conegut sota el títol de *Ars moriendi*, i convivia sota el mateix nom un text en llatí abreujat i un de més llarg i fou

8. C'est la vie, Vanités de Caravaggio a Damien Hirst. Musée Maillol, 2010.

9. <https://www.enciclopedia.cat/ec-gec-0173719.xml>.

traduït a diversos idiomes, com el català, castellà, francès, anglès, alemany o italià (Ruiz, 2011).

“La Bona Mort” s’inspira i vol ser una actualització de l’*Ars moriendi*, amb l’objectiu que sigui un punt de partida, per aproximar-se a qüestions al voltant de la mort, incloent totes les veus, perquè: “Fer una bona o mala mort és un procés actiu en el que tant la persona que mor com els que estan al voltant participen” (Seale/Geest, 2004). Així tenim la veu del pacient (Oriol Moragas), dels familiars (Natàlia Ramos, Annie Etherington i Jack Young entre d’altres) i en comptes del sacerdot, tenim les veus lligades amb l’espiritualitat com Anna Maria Agustí (especialista en grup de dol i membre del grup de treball de LBM) o Montserrat Esquerda (especialista en bioètica) els professionals relacionats amb cures pal·liatives, que també s’ha d’ocupar de les vessants espirituals dels seus pacients, perquè: “Cuidar personas —pacientes y sus familiares— en el proceso de morir nos obliga a hacerlo desde un modelo integral que incluya la espiritualidad” (Benito, 2016).

“La Bona Mort” és un treball de reflexió sobre quins són els temes avui importants per preparar una bona mort, similars als que ja es plantejaven a l’Edat Mitjana, però obrint a altres lents més enllà (que no excloent) de la religió cristiana. Així seguint els sis capítols que van donar lloc a l’*Ars Moriendi*, trobem analogies amb els capítols de La Bona Mort, com proposem en la següent taula :

TAULA 1.

Analogies temàtiques Ars Moriendi i La Bona Mort

ARS MORIENDI (Tractatus o Speculum artis bene moriendi)	LA BONA MORT (Albert Potrony, et altri)
1. L’elogi de la mort	1. Eutanàsia/Cures pal·liatives
2. Temptacions que assalten el moribund i manera de superar-les	2. Les Pors
3. Preguntes que cal fer-li al malalt per reafirmar-se en la fe i aconseguir el penediment dels seus pecats	3. Com acompanyar
4. Necessitat d’imitar la vida de Crist	4. La Bona Mort

5. Comportament que han d'adoptar els laics que acompanyen el moribund: presentació d'imatges sagrades; exhortació a rebre els últims sagraments; i incitació a que l'interessat atorgui un testament	5. El comiat
6. Recitació d'oracions per part dels presents en favor de l'expirant (Ruiz, 2011)	6. El dol / El llegat

Font: Elaboració pròpia.

Aquestes tradicions en l'art macabre es recolliran en les Vanitas del segle XVI, originàries dels Països Baixos. Vanitas es refereix a la fugacitat de la vida i a totes les qüestions i assumptes mundans i s'associa a la frase bíblica de l'Eclesiastès 1:2, “Vanitas vanitatum omnia vanitas”. Aquestes pintures sovint representaven objectes mundans com joies, llibres i flors, que simbolitzen la riquesa, el coneixement, la bellesa i vida, mentre es juxtaposaven contra un crani, el memento mori que recorda la mort i la brevetat de la vida (Lym, 2015). En l'actualització de la Vanitas fins els nostres dies, destaquen artistes surrealistes com Frida Kalho, Man Ray o Dalí i més recentment, sobresurt per la seva rellevància mediàtica, Damien Hirst, amb *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991), un tauró en un tanc de formol, i *For the art of love* (2007), un motlle de platí d'una calavera humana incrustada amb 8.601, entre ells un diamant rosa en forma de pera ubicat al front.

Els memento mori del projecte “La Bona Mort” són un dels principals motius al llarg del projecte. Tenir present la mort des de diferents aspectes, per tenir una millor mort i sobretot una millor vida fins a la mort.

Khadija Bouiri (historiadora de l'art i membre del grup de treball de LBM) escull com a imatge una *Lycoris radiata* (figura 1), que representa la mort i el camí al més enllà a la cultura japonesa. “Sempre que la veig, sento una agradable sensació de nostalgia i melancolia. No és una flor que em pugui permetre tenir, però sempre la tinc com fons de pantalla. És un *memento mori*” (Potrony, 2021). De la mateixa manera, considerem com a *memento*

mori també l'edició dels 11 pòsters (59x42cm)¹⁰ (figura 2) que acompanyen la publicació, i que estan pensats per ubicar-se en un espai domèstic o públic, en els quals, descontextualitzats de les converses o textos extrets, funcionen a manera de premisses, com ara: *La vida no es para conservarla, es para vivirla* de la psicooncòloga Maria Die Trill (figura 3), parlant de les pors, o *How beautiful it was to watch my dad die*, de Jack Young, parlant del dol, que ens permeten reflexionar sobre la mort, a través de les paraules d'altres.

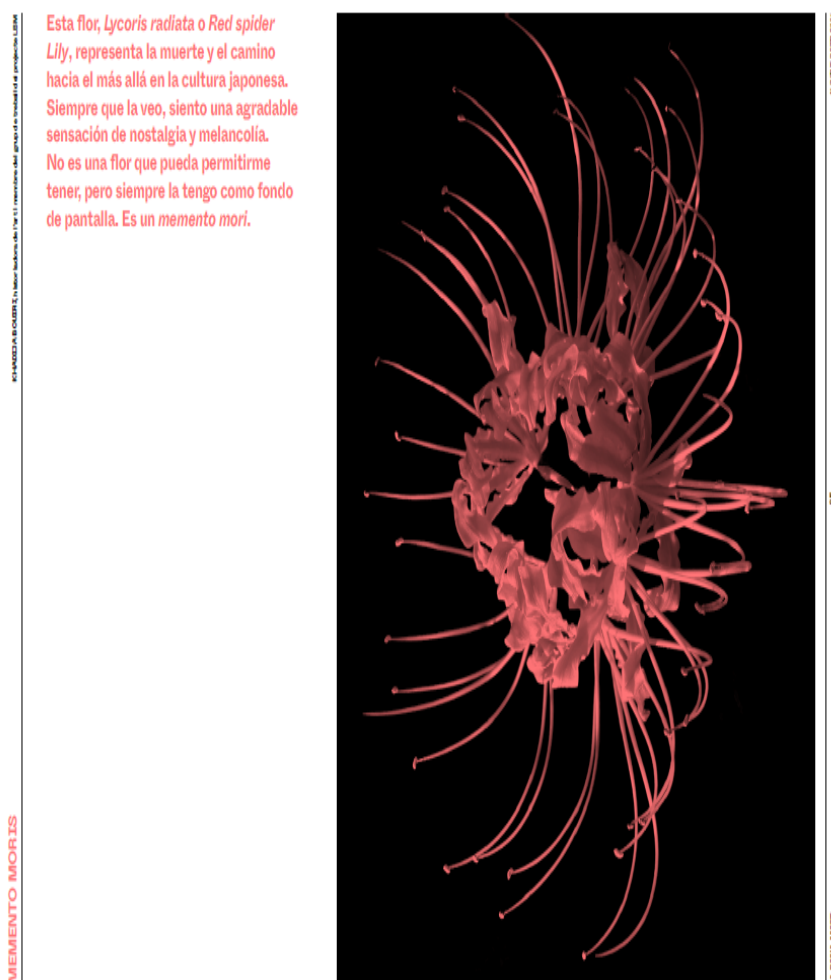


Figura 1. POTRONY, A. (2021) *La Bona Mort*, Ed. Centre d'art la Panera, Lleida. pàg. 35.

10. Tots els 11 pòsters són disponible en línia a <http://www.lapanera.cat/fixers/poster-slbm.pdf>.



Figura 2. POTRONY, A. (2021) *La Bona Mort*, Ed. Centre d'art la Panera, Lleida. Edició 11 pòsters.

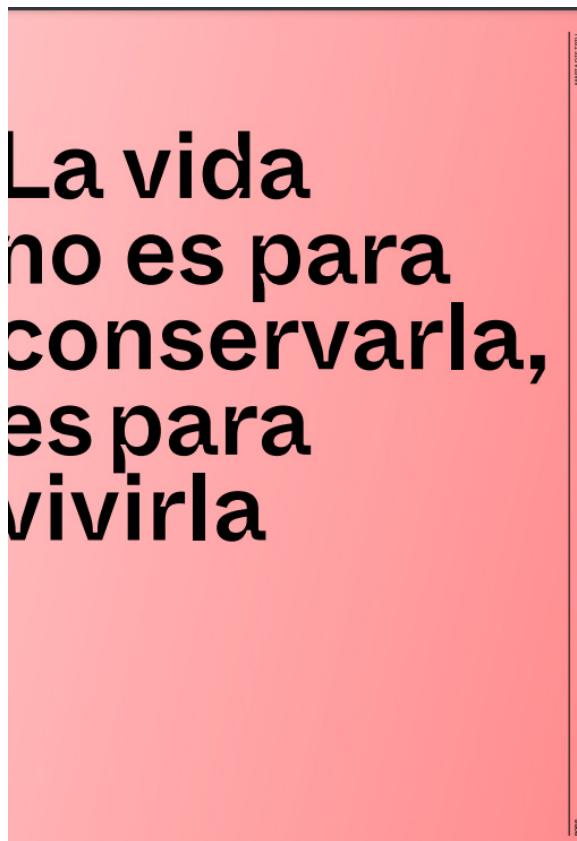


Figura 3. POTRONY, A. (2021) *La Bona Mort*, Ed. Centre d'art la Panera, Lleida (Marie die Trill).

b. Autorepresentació de la malaltia i la mort. Com els artistes visibilitzen la malaltia, i el seu últim tram de la vida

Diversos artistes contemporanis han compartit el seu últim tram de la vida, com Jo Spence, A. A. Bronson, alguns d'ells, com Pepe Espaliú, des dels rituals i les performances. Espaliú fou un dels primers artistes en visibilitzar VIH a Espanya i l'estigma que van patir els contagiats d'aquesta malaltia a través de performances, com "Carrying" (1992), que repetí dues vegades, a Sant Sebastià, amb amics i activistes en la lluita contra la sida i a Madrid, amb personalitats polítiques i del món cultural. Com el joc de la cadireta de la reina, l'artista anava descalç, sense tocar terra, dels braços d'uns a altres. Uns peus descalços que simbolitzaven el despreci i l'exclusió que comportava en l'Espanya dels 90 la seva orientació sexual i haver contret la malaltia. Ens agrada pensar que el conjunt de la lectura pública "Només Morim Una Vegada" funciona com una performance on explorar i exorcitzar democràticament els tabús de la mort de forma col·lectiva.

Aquesta valentia d'Espaliú d'exposar-se públicament la reivindiquem també en el projecte de "La Bona Mort" al mostrar la dignitat, vitalitat i saviesa de les persones en el seu últim tram de la vida com la projecció amb la qual finalitza la lectura dramatitzada (figura 4), una conversa entre pacient (Oriol Moragas) i psicòloga (Vanesa Aresté) de l'Hospital Jaume Nadal Merolles sobre l'art i la malaltia, on entre altres qüestions, l'Oriol, en resposta a la pregunta: "Què penses sobre l'art i els processos de malaltia?", responia: "L'art és la salvació de la dura i repetitiva realitat. És importantíssim entendre que l'art no és només quelcom bonic o ben fet; és més que això. L'art és la persona recollida tota ella en un instant; serveix per a moltes coses i cura l'home. L'home està malalt i l'art el salva." (figura 4). La imatge del cos de l'Oriol al llit, en el seu últim tram de la vida, contrasta amb la saviesa i lucidesa de cadascuna de les seves paraules. Algunes persones els hi resulta incòmode veure la imatge de l'Oriol, evidenciant que vivim en una cultura que amaga la malaltia, i la considera una derrota.

En aquest sentit, en la lectura dramatitzada, els rituals també eren introduïts en forma d'art sonor de la mà de Mikel R. Nieto, que ens proposava entre altres peces, el so de l'encesa d'un llumí repetidament.



Figura 4. Lectura dramatitzada “Només morim una vegada, reflexions (en companyia) sobre la mort i la vida”.

c. Representació del propi dol. Com els artistes han expressat el seu dolor i dol després de la mort d'un ésser estimat (Moroi Yamamoto)

Lligat a una tradició de fotografia postmortem del s. XIX, diversos artistes han compartit els últims moments de vida d'un ésser estimat, com Richard Avedon, Sophie Calle, Annie Leibovitz o Bill Viola, obtenint imatges de l'agonia dels seus familiars o fotografies postmortem i compartir-les en els circuits artístics.

Annie Leibovitz és un dels exemples més coneguts: en la seva mostra “A Photographer's Life 1990-2005”, mostrava una gran selecció de les seves millors fotografies, tant del món de la publicitat com de la seva vida privada. D'aquest àmbit íntim, destacava una composició de fotografies postmortem de la que havia estat la seva parella, Susan Sontag.

Des d'un treball més metafòric i poètic, Félix González-Torres va compartir en diversos formats artístics, la mort de la seva parella, visibilitzant la seva absència, en les tanques publicitàries amb un llit desfet i buit o invitant-nos a agafar un caramel d'un munt disposats en forma de muntanya en una cantonada d'una sala, que pesava exactament els mateixos quilos que la

seva parella mort per la sida; creaba un nou ritual, en què compartia el seu amor, amb cadascun dels espectadors, fins a reduir la muntanya al no res.

Des de la metàfora poètica també Aida Lesan (creadora, docent i membre del grup de treball LBM) ens parla sobre el record a partir de la identificació de les persones amb paisatges: “[...] La meva iaia era camp, era esforç i treball, un hort ben cuidat, una terra treballada” (Potrony, 2021, p. 59).

Aquesta visualització del dol, de compartir la vulnerabilitat que significa la pèrdua, sol reduir-se a l'àmbit domèstic. En el projecte “La Bona Mort” són diversos els exemples de col·lectivitzar el dol, com una forma de lluitar contra el tabú associat a la mort, com el valent exemple de la Natàlia Ramos (mare, educadora, voluntària de grups d'acompanyament del dol de Lleida, i membre del grup de treball de LBM) quan ens explica com li fereix veure el cotxet per bessons, després de la mort d'una de les seves dues filles, o quan, comparteix, amb els espectadors en la lectura dramatitzada, la carta a la seva filla escrita al final del seu procés de dol (Potrony, 2021, p. 53).

Moroi Yamamoto és una artista japonès que fa més de 25 anys que fabrica a gran escala instal·lacions de sal en un procés meditatiu que reflecteix la seva cultura budista japonesa (Wixom, 2012). La sal, al Japó, està relacionada amb diversos rituals simbòlics de purificació i neteja en diferents contextos, també en el funerari. Impulsat a dur a terme aquestes pràctiques, a partir d'un dol familiar, com explica l'artista:¹¹ “Segueixo creant perquè no oblidí els records de la meva família. El 1994, la meva germana de 24 anys va morir d'un tumor cerebral i la meva dona, que feia 25 anys que estava al meu costat, va morir de càncer de mama el 2016”.

Yamamoto diu que el procés de creació dels dissenys és com obrir un camí al seu procés de dol, que el pot portar des de pocs dies fins a diverses setmanes a dibuixar ell mateix aquests enormes patrons al terra, a mode de mandales budistes. A partir de l'obra “Saltworks: Return to the Sea” (2006), invita a aquells visitants que els hi hagi interpel·lat el seu treball, que l'últim dia de l'exposició destrueixin conjuntament l'obra i aboquin la sal al mar,

11. <https://www.motoi-works.com/en/about>.



com una forma de que aquesta sal, utilitzada en el projecte, retorni al cicle natural.

La lectura dramatitzada *Només morim una vegada* té com a punt comú amb Yamamoto, buscar aquesta transcendència a partir de pràctiques procedents del budisme com la meditació per tal d'aconseguir més profunditat i implicació per part del públic, i al llarg de tot el procés, proposar diversos estats de meditació guiada, per fins i tot arribar a imaginar la nostra pròpia mort, en què molt a poc a poc, els nostres òrgans, el cor inclòs, anaven minvant, amb pau:

[...] Ara t'has d'imaginar que aquesta consciència dintre teu està minvant. Imagina't que aquesta consciència és una mena d'energia. Imagina't que aquesta energia s'està reduint a cada part del teu cos i s'està concentrant al voltant de la zona del teu cor. [...] Simplement creu fermament que t'estàs morint realment i digue't a tu mateix: "Sí! M'estic morint aquí i ara [...]". (figura 5)

Un dels moments intensos de la lectura és el diàleg establert entre diversos actors (5) i membres del grup de treball (5). Mentre un dibuixava una línia de guix a terra i preguntava: "Si aquesta línia fos la teva trajectòria de vida, on un extrem representés el teu naixement i l'altre extrem, la teva mort, en quin punt et situaries?". Un altre, sense dir res, creuava dues línies a terra; i així, successivament, diverses creus blanques es van anar marcant per damunt la línia que representava la vida (Pulido, 2021).



Figura 5. Lectura dramatitzada: Només morim una vegada, reflexions (en companyia) sobre la mort i la vida.

1.3 Les cures

Al llarg de la pandèmia, moltes veus de la cultura s'han manifestat al voltant de què les cures han de centralitzar les pràctiques artístiques, i que davant la situació de precarietat del sector, cal cuidar-se de forma comunitària i a un mateix com a acte revolucionari, reivindicant l'empatia i els afectes, com ho exemplifica l'aparició de diversos projectes artístics dedicats a aquesta temàtica a Espanya com Who cares?¹², Escucha postraumática¹³, Projecte CO¹⁴, Te(n) cuidado¹⁵. Com podem cuidar i curar a escala comunitària? L'important és crear espais de relació, posar empatia radical (concepte de Clara Valverde) i utilitzar una perspectiva emocional a casa, a la feina, als carrers, als barris i a qualsevol lloc.

12. <https://www.who-cares.eu>.

13. <https://www.museoreinasofia.es/content/escucha-postraumatica>.

14. <https://laescocesa.org/es/CO>.

15. <https://tencuidado.org>



Si des de la cultura, durant aquest any pandèmic, s'ha reivindicat com mai, les cures i la vessant social de les arts, des de l'àmbit sanitari, paradoxalment, centrat en les cures, moltes veus requereixen també una atenció més social.

En català, el verb “curar” té a veure amb les cures, mentre que en castellà no existeixen les cures però sí los *cuidados*, que venen de cuidar. La “cura” prové del llatí, com a remei per a malalties físiques o espirituals, referint-se a medicaments o tractaments mèdics (Moulas, 2020). Per aquest motiu, molts professionals sanitaris de les cures pal·liatives, com Vanesa Aresté o Manuel Olivares, insisteix en que no sempre es pot curar, però sí cuidar.

Les persones que s'estan morint són de les més vulnerables i la qualitat de les cures que rebin ha de ser un indicador de la humanitat de tota la nostra societat. Perquè les cures pal·liatives tenen relació amb el patiment, la dignitat i les necessitats de cures i de qualitat de vida de les persones que estan en l'últim tram de la seva vida. I això també té relació amb les cures i el suport de les famílies i els amics.

Com representar les cures que requereixen el dol i l'últim tram de la vida, des de les arts visuals, des d'un espai comú i que ens afecti més enllà de la vivència individual? Com els creadors i les seves obres poden incidir, en un món dominat per les imatges com a garantia de veracitat unilateral, i a la vegada alienant, puguin les seves obres contribuir a oferir una visió que com diu Marina Garcés “permeti la vulnerabilitat i escapi de la immunitat que aïlla habitualment a l'espectador” (figura 6).



Figura 6. Lectura dramatitzada Només morim una vegada, reflexions (en companyia) sobre la mort i la vida.

Amadeu Bonet (artista i membre del grup de treball de La Bona Mort) reivindicant l'amor, l'empatia i la compassió ens dona la possible solució: "[...] com de diferent hauria estat la mort de tanta gent que ha patit la solitud en aquest darrer instant si hagués notat l'escalf de l'amor d'algú?" (figura 7).



Figura 7. POTRONY, A. (2021): La Bona Mort, Ed. Centre d'art la Panera, Lleida. Pàg. 21.

1.4 La metodologia

d. Incorporació a través d'una investigació col·lectiva, de les experiències de les persones malaltes, vivències en l'últim tram de la vida, el dol d'altres persones, en les seves creacions.

La metodologia de treball ha impulsat la creació de xarxa i els vasos comunicants entre disciplines, amb la voluntat d'esdevenir unes pràctiques artístiques col·laboratives que ens permetin obrir-nos cap a altres maneres de conèixer, imaginar, relacionar-nos i actuar per la transformació. Una metodologia de treball que troba coincidències amb l'anomenada Investigació Participativa (IP) o Investigació Acció Participativa (IAP), un enfocament de recerca en comunitats que emfatitza la participació i l'acció. Dins d'un procés de IAP, les comunitats d'investigació i acció evolucionen i aborden preguntes i qüestions que són importants per als que participen com a coinvestigadors. La IAP busca entendre el món amb objectius de canvi social. Una alternativa al positivisme en la ciència, que en definitiva es tracta d'una sociabilització

del saber i de l'acció a través de la involucració dels participants amb una significació dels problemes que es volen resoldre.¹⁶

El projecte vol investigar quins processos propis de les arts contemporànies poden ajudar a donar visibilitat i acompanyar en l'últim tram de la vida, com també democratitzar la creació de coneixement. Posant al centre els interessos dels ciutadans, perquè siguin investigadors i investigats d'allò que els afecta. Això entronca també amb els laboratoris ciutadans, o sigui, grups de persones units amb uns objectius comuns, que participen activament en la investigació, com a experts professionals en la matèria, o com experts en experiència, buscant noves formes de crear i visibilitzar coneixement.

La relació entre acció, coneixement, cos i malaltia, té com a exemples a seguir les lluites de col·lectius d'afectats que no volgueren ser minories passives sinó que es convertiren en productors de coneixement per millorar, visibilitzar i resituar la seva situació, com el grup ACT UP (*AIDS Coalition to Unleash Power*), per això donaren origen a una altra manera d'entendre la condició de pacient, per passar a ser actiu, lluitar de manera col·lectiva contra prejudicis morals, experiments científics i manipulacions polítiques, combinant activisme i investigació. Aquesta lluita esdevingué paradigmàtica per altres col·lectius en la defensa dels drets dels pacients defensant la unió de cos biològic i cos polític, aconseguint una revolució en la investigació científica, centrant la recollida de dades des dels propis afectats. (Lafuente, 2011).

Metodologia

Breu exposició del procés d'investigació, recollida i creació de continguts del projecte *La bona mort*:

S'organitza el curs *La Bona Mort, vida al final de la vida* amb l'objectiu de crear un grup de treball per a la creació d'estratègies envers la sensibilització al voltant de les cures pal·liatives i la dignificació de la mort. Durant les tres setmanes de duració del curs es recopila gran quantitat de material, i els membres del grup estableixen independentment converses al voltant de la

16. https://es.wikipedia.org/wiki/Investigaci%C3%B3n-Acci%C3%B3n_participativa

mort i les cures pal·liatives amb més de 60 persones, recopilant bibliografia, entrevistes, fotografies, o vídeos i explorant a través de performances i dinàmiques per tal d'implicar-se amb al temàtica (figura 8).

El següent pas d'aquet procés és organitzar i formalitzar tot el material recollit per tal de poder compartir amb la ciutadania. A partir dels diferents perfils professionals i experiencials dels membres del grup de treball (artista sonor, escènic, visual) es decidixen els formats que configuraran les produccions finals.

Amb aquesta intenció es crea *Només morim una vegada*, una lectura pública dramatitzada a partir d'un guió construït a partir dels materials generats amb el grup de treball. Les dues primeres lectures tenen lloc al teatre Municipal de l'Escoxador a Lleida amb cinc actors i cinc membres del grup de treball i amb participació de l'audiència (figura 6).

Com a element clau de difusió dels continguts generats per al grup de treball es produeix un llibre d'artista, *La Bona Mort*, inspirat pels *Ars Moriendi*, que ja hem comentat anteriorment. *La Bona Mort* és un recull mestís i polifònic on els diversos registres d'investigació (acadèmic, professional i d'experiència de vida) dialoguen en un mateix espai d'una forma horitzontal (figura 9).



Figura 8. Curs La Bona Mort, vida al final de la vida. Octubre 2020.

Cronograma.

2019 - Disseny projecte (Geografia i memòria) i obtenció finançament.
Gener 2020 - Inici projecte/reunions amb equip tècnic residència.
Març 2020 - Es paralitza el procés a causa de la COVID.
Maig 2020 - Àgora digital i redisseny del projecte (La Bona Mort).
Octubre-Desembre 2020 - Creació grup de treball i tallers/sessions.
Gener 2021 - Edició de la publicació (La Bona Mort) i creació del guió (Només morim una vegada).
Febrer 2021 - Representacions lectura pública dramatitzada i presentació de la publicació.

Conclusions

Albert Potrony es planteja que la seva pràctica artística tingui una connexió tangible amb la societat de la qual n'és part, amb el seu dia a dia, els seus problemes. Amb Roser Sanjuán, amb qui ha coordinat el projecte, han parlat sovint de la importància que qualsevol projecte artístic de caire social i participatiu tingui una *utilitat* per a les persones i els grups que hi participen, una utilitat que vagi més enllà de l'experiència de participar-hi i de la necessitat de deixar pòsit, per petit que sigui, com a referent per a aquells que no han format part de l'experiència.

Com una actualització del concepte de les *arts aplicades*, però aplicades, ara, a les necessitats i preocupacions dels nostres contemporanis, recollint experiències de creació de comunitat amb l'objectiu de la transformació social des de diferents àmbits que tenen com pal de paller la comunitat i la democratització dels sabers, més enllà del món acadèmic. Paulo Freire i el teatre de l'oprimit, l'educació expandida amb la propulsió de la difusió del coneixement a través de la xarxa i els codis oberts, els laboratoris ciutadans o les ciutats compassives, intercalant coneixement, cures i transformació social.

Després de la irrupció del COVID-19, veiem encara més necessari el reconeixement de la part més humana en la conscienciació social de la vulnerabilitat de la nostra condició, així com també la reivindicació social de la dignificació de l'últim tram de la vida i l'acceptació de la mort, i tot això

a través d'un projecte artístic participatiu que busca que aquesta sigui una experiència significativa per a tota la comunitat.

El llarg procés de calibratge i transformació del projecte inicial ha esdevingut una mena de viatge, on ens hem anat incorporant un seguit de persones d'entorns professionals molt diversos, però que comparteixen un tret comú: estar profundament implicades en la seva feina, alhora que obertes, des de la curiositat i la generositat, a compartir coneixements i experiències que ens ajudin a imaginar possibles col·laboracions interdisciplinàries per a un futur més integrat (Potrony, 2021 p. 3).

El projecte de La Bona Mort, amb el llibre d'artista (figura 9) i la lectura dramatitzada (figura 10), entronca, amb manifestacions tan antigues com la Dansa de la Mort o l'Ars Moriendi, manifestacions literàries, il·lustracions, danses i representacions, que ens ajuden a reflexionar sobre La Mort i com estar preparat per quan arribi, per en definitiva pensar i actuar per com tenir, la millor de les morts, la millor de les vides.



Figura 9. Pòsters, llibret i desplegable que conformen el llibre d'artista d'Albert Potrony.

Grup de treball LA BONA MORT:

Aida Lesan Griñó, Alba Monràs Alvarez, Aloma Charles, Albert Potrony, Amadeu Bonet i Boldú, Anna Maria Agustí, Anna Soldevila, David Martínez Sánchez, Eva Tresànceh i Monclús, Gemma Torrens i Vives, Íngrid Simó Cunillera, Jaume Ramon Torne Giralt, Khadija Bouiri, Laia Requesens Fernández, Mar Pérez Moreno, M^a Àngels Aixalà Calderó, M^a Carme Capdevila Peralta, Marta Bisbal Torres, Mikel R. Nieto, Nàdia Puig Asensio, Natàlia Ramos i Pla, Rosa Maria Gil Iranzo, Roser Sanjuan, Sílvia Barrachina Martorell, Vanesa Aresté.

Amb la col·laboració de Cia. La Nave Va, Laura Cera, Tui Higgins i Xavier Monge.

Fotografies: Jordi V. Pou.

Disseny de publicació: Àlex Gifreu.

Referències

Ariès, P. 1975. *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: El Acantilado.

Benito, E. 2016. "El acompañamiento espiritual en cuidados paliativos". a *Psicooncología*. Vol. 13, Núm. 2-3, pp. 367-384, recuperat a https://www.bioeticacs.org/iceb/seleccion_temas/espiritualidad/EL_ACOMPAÑAMIENTO_ESPIRITUAL_EN_CUIDADOS.pdf

Esquerda, M. 2020. "Entrevista con la pediatra Montserrat Esquerda: mirar cara a cara a la muerte para vivir mejor". *Elplural.com* (26 novembre 2020). [Entrevista de Patricio Rocco]

Garcés, M. 2013. *Un mundo común*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.

Lim, M.A . 2015. "Mortality in Photography: Examining the Death of Susan Sontag." *Treehouse*. Recuperat a <https://tembusu.nus.edu.sg/treehouse/2015/04/mortality-in-photography-examining-the-death-of-susan-sontag/>

Llistar, S. 2009. *L'atenció assistencial en el procés de morir: importància de les actituds per a una mort digna*. Universitat Ramon Llull. Recuperat a https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/9268/TESI_SALVADOR_LLISTAR.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Moulas, I. 2020. "Les cures i la cultura de la culpa." *NEXE*, no. 45, 60-63. https://etcs.coop/wp-content/uploads/2020/12/nexe_45.pdf



- Olivares, M.** “No siempre se cura; muchas veces cuida». *El Periódico* (27 febrer 2016). [Entrevista de Lluís Muñoz Pandiella] recuperat a <https://elgeniomaligno.eu/ante-el-dolor-de-los-demas-una-relectura-de-susan-sontag/>
- Potrony, A.** 2021. *La Bona Mort*, Ed. Centre d’art la Panera, Lleida. Recuperat a <http://www.lapanera.cat/fitxers/lilibretlbm.pdf>
- Potrony, A.** “La bona mort. Vida al final de la vida. Segre, DIS, núm. 59, p.3 març 2021. Recuperat a <http://www.lapanera.cat/fitxers/dispotrony.pdf>
- Pulido, L.** “Només morim una vegada” 7accents, març 2021. Recuperat a <https://www.7accents.cat/opinio/article/17121/nomes-morim-una-vegada>
- Rogoff, I.** 2008. Turning, *Journal #00, e-flux*, recuperat a <https://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/>
- Ruiz García, E.** 2011. “El Ars moriendi: una preparació para el tránsito”, pàg.318 dins de les IX Jornadas científicas sobre documentación: la muerte y sus testimonios escritos, Madrid, UCM 2011. Recuperat a https://www.ucm.es/data/cont/docs/446-2013-08-22-10_ruiz%20garcia.pdf
- Seale, C.; Geest, S. van der.** 2004. “Good and bad death: introduction”. *Social Science and Medicine*, 58 , p. 883-885.
- Pimlott, Seth.** *Social Practice and Social Distancing Art Monthly*; London Iss. 438, (Jul/Aug 2020): 39-41 recuperat a [https://www.proquest.com/pubidlinkhandler/sng/pubtitle/Art+Monthly/\\$N/106011/OpenView/2420173005/\\$B/4009F80C6A4B4F65PQ/1;jsessionid=-8D764ACDF29F81ED168527E4B2645EDC.i-025a7f2ee09fb918f](https://www.proquest.com/pubidlinkhandler/sng/pubtitle/Art+Monthly/$N/106011/OpenView/2420173005/$B/4009F80C6A4B4F65PQ/1;jsessionid=-8D764ACDF29F81ED168527E4B2645EDC.i-025a7f2ee09fb918f)
- Sontag, S.** 2004. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana Ediciones.
- Trill, M.** “La muerte es temida, pero necesaria para la vida”. *El Periódico* (27 febrer 2016).
- Valero, A.** 2018. Ante el dolor de los demás: una relectura de Susan Sontag, *El genio Maligno*, recuperat a <https://elgeniomaligno.eu/ante-el-dolor-de-los-demas-una-relectura-de-susan-sontag/>
- Wixom, D.** 2012. *Cultural Expressions of Grief Through Art*. Washington State University. Recuperat a <https://s3.wp.wsu.edu/uploads/sites/458/2013/03/DanicaThesis.pdf>.



BARCELONA DIBUIXA. PARTICIPACIÓ, CREATIVITAT I TERRITORI

Barcelona Dibuixa. Participation, creativity and territory

Anna Guarro Navarro

Cap de Programes Públics, Museu Picasso de Barcelona

aguarro@bcn.cat

<https://www.barcelona.cat/barcelonadibuixa>

RESUM: El festival Barcelona Dibuixa és una proposta del Museu Picasso de Barcelona i l'Institut de Cultura de Barcelona que té com a objectiu apropar el dibuix a la ciutadania mitjançant la participació activa. Els elements d'aquest projecte han estat promoure la creació de manera oberta però estructurada, de la mà de professionals que utilitzen el dibuix en la seva pràctica, de manera lúdica, col·lectiva i gratuïta. Indirectament, la proposta ha permès un treball en una altra dimensió: la d'estructurar recorreguts i relacions culturals als barris de Barcelona. En aquest article es presenta el context de la gènesi del projecte; es descriu el procés de disseny de la proposta; es fa una valoració de l'articulació territorial; s'avalua l'acollida i creixement; i es reflexiona sobre els reptes de futur en el context actual de pandèmia.

PARAULES CLAU: Dibuix, participació, Museu Picasso, Barcelona, territori, taller obert, creativitat, oci cultural.

ABSTRACT: The *Barcelona Dibuixa* (Barcelona Draws) festival is an event organised by the city's Picasso Museum and Institute of Culture that encourages citizens to engage with drawing through active participation. With the help of professionals who use drawing in their own work, the project promotes creativity in an open but structured way that is also enjoyable, collective and free. Indirectly, the project has opened up other activities by structuring cultural itineraries and relations among Barcelona's neighbourhoods. This article



recounts the context of the project's origins, describes the process of designing the proposal, evaluates the connections with the territory, assesses its reception and growth, and reflects on the challenges for the future in the present context of the pandemic.

KEYWORDS: Drawing, participation, Museu Picasso, Barcelona, territory, open workshop, creativity, cultural leisure.

RESUMEN: El festival Barcelona Dibuixa es una propuesta del Museo Picasso de Barcelona y el Institut de Cultura de Barcelona que tiene como objetivo acercar el dibujo a la ciudadanía mediante la participación activa. Los elementos de este proyecto han sido promover la creación de manera abierta pero estructurada, de la mano de profesionales que utilizan el dibujo en su práctica, de manera lúdica, colectiva y gratuita. Indirectamente, la propuesta ha permitido un trabajo en otra dimensión: la de estructurar recorridos y relaciones culturales en los barrios de Barcelona. En este artículo se presenta el contexto de la génesis del proyecto; se describe el proceso de diseño de la propuesta; se hace una valoración de la articulación territorial; se evalúa la acogida y crecimiento; y se reflexiona sobre los retos de futuro en el contexto actual de pandemia.

PALABRAS CLAVE: Dibujo, participación, Museo Picasso, Barcelona, territorio, taller abierto, creatividad, ocio cultural.

Una festa del Museu Picasso per a Barcelona

El *Barcelona Dibuixa* és una festa del dibuix que té lloc durant un dia, el diumenge d'octubre més proper a la data de naixement de Pablo Picasso, 25 d'octubre. Desenvolupada en els seus inicis pel Museu Picasso de Barcelona amb el nom de *Big Draw. La festa del dibuix*, des del 2018, és una coproducció del Museu Picasso i l'Institut de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona (ICUB), amb el nou nom de *Barcelona Dibuixa*. Consisteix en la celebració simultània i ininterrompuda de tallers de dibuix repartits per diversos barris de Barcelona. Tots els tallers són gratuïts, tenen un format "obert" específic per l'esdeveniment i estan liderats per professionals que usen el dibuix en la seva pràctica: artistes, il·lustradors, dissenyadors, arquitectes, etc.

El festival s'inicia al 2010, a partir de converses amb l'organització britànica *The Big Draw. The Campaign for Drawing*, que proposava una reflexió entorn el dibuix a partir de les seves possibilitats artístiques, educatives i comunicatives. *The Campaign for Drawing* generava un projecte paraigües (*The Big Draw*) al qual s'hi adherien una diversitat d'entitats culturals i socials amb la celebració d'un esdeveniment entorn al dibuix durant el mes d'octubre, que es convertia en el mes del dibuix.

El treball sobre les potencialitats del dibuix, i la proposta de generar esdeveniments amb aquesta tècnica com a centre, va oferir una resposta a la reflexió que el museu estava fent sobre com apropar a la ciutadania local la col·lecció del museu i l'entitat en si mateixa.

Gairebé engolit per un procés de desenvolupament turístic amb un creixement exponencial en molts pocs anys a la ciutat, el Museu Picasso corria el risc de ser identificat amb els defectes d'aquest creixement: massificació i distanciament dels valors culturals locals. Reaccionant més que no pas essent un agent actiu en la planificació turística de la ciutat, el museu assumia les demandes dels nous públics generats pel turisme, desenvolupant protocols de gestió de públics que permetessin acollir nombres de visitants en augment constant.

L'estructura arquitectònica del museu, pensada per uns volums de públic molt inferiors, determinava uns circuits interns que generaven cues a l'accés



pel carrer Montcada, un carrer d'origen medieval d'una gran bellesa arquitectònica però molt estret. Malgrat un treball de renovació de sistemes d'acollida que va eliminar les cues en pocs anys, la percepció local del Museu seguia essent la d'un espai on les cues per accedir-hi eren interminables.

El Museu volia, doncs, reforçar els seus valors ciutadans i la seva implicació amb el context cultural, oferint un projecte de valor al públic local de Barcelona. El dibuix permetia establir un vincle amb aquests ciutadans i la col·lecció del museu, on el dibuix té molt de protagonisme, ja que és la tècnica emprada en moltes de les obres per un nen i un jove artista anomenat Pablo Ruiz que creix dibuixant, dibuixant i dibuixant, i que més tard es convertiria en Pablo Picasso.

I en front la percepció de museu com a receptor passiu d'un visitant no vinculat a la ciutat, el Museu Picasso volia proposar a la ciutadania una participació activa en una proposta directament relacionada als seus continguts, de forma lúdica i comunitària. Els processos que demanessin una participació estaven relacionats també amb el desenvolupament estratègic que estava tenint en aquell moment també el Departament de Programes Públics, recentment creat, que aglutinava els departaments d'Educació i Activitats, i on es volia posar la participació activa en el procés d'aprenentatge al centre de la planificació estratègica.

En la línia dels postulats defensats per John Dewey en el seu llibre *Experience and Education*, on defensa com a idea fonamental en la seva filosofia educativa que tota educació veritable prové de l'experiència i dels problemes i preguntes que aquesta experiència genera (Dewey, p. 19, 1997), el nou departament proposava una revisió de les seves pràctiques educatives i de difusió de continguts (formals i no formals) a través d'una revisió dels formats que permetessin una participació activa dels públics.

Com a part d'un procés de revisió de les pràctiques del museu per fer-les més inclusives, es volia potenciar la generació de coneixement de forma col·lectiva i subvertir alguns dels postulats clàssics d'avantposar la teoria a la creació pràctica, tot convertint l'acció en generadora de pensament i de coneixement. La cultura s'entenia no com a producte, si no com "[...] a process, intersecting with daily work, play and sport, in social and natural

environments” (Murray, p. 34, 2005), que aporta activitats on l’emoció juga un paper important en l’aprenentatge (Guillén, 2017).

El Museu volia desenvolupar doncs una proposta amb els objectius d’oferir un projecte a la ciutat; revertir un estigma de falta de vinculació amb l’entorn; desdibuixar una percepció de museu inaccessible, “de cues”; potenciar la par-



Figura 1. Taller de Francesca Llopis, Museu Picasso, *Big Draw* 2017.

Font: Museu Picasso. Foto: Catherine Gómez.

Nou format de tallers per promoure la participació

El disseny d’un taller BD (tot utilitzant indistintament les inicials per referir-se als dos noms i etapes del projecte, *Big Draw* i *Barcelona Dibuixa*) demana d’una reflexió sobre un tema bàsic en el doble sentit de la paraula: “bàsic” com a essencial, ja sigui en la trajectòria conceptual o tècnica de l’artista, i “bàsic” en el sentit d’universal i compartit, essencial. En el disseny del taller, es treballa en que la seva execució estigui simplificada i racionalitzada, eliminant les passes innecessàries: i que es defineixi el desenvolupament de la proposta mitjançant el tema, el suport i els materials.

Els tallers no tenen ni principi ni fi, i no es requereix d'una explicació i un temps específic per entendre'ls i executar-los: veient com fan els altres, i amb els materials de què es disposa, els participants s'hi poden incorporar en qualsevol moment, realitzar-lo durant el temps que els sembli necessari i marxar quan donin la seva exploració per acabada. D'aquesta manera s'eviten cues (que era un tema important, per no incidir precisament en la imatge negativa del museu) i també el fet d'anar amb horaris marcats. El paper de la tallerista en aquest context és oferir recomanacions puntuals, respondre preguntes, assessorar i, si li ve de gust, realitzar el taller per oferir els resultats a títol d'exemple.

Pels creadors és una jornada molt intensa, ja que poques vegades rebran un *feedback* tan a fons com el que es rep en una jornada del *Barcelona Dibuixa*. Amb una mitja de 800 participacions a la zona Picasso, i de 400 a les altres zones, és un intercanvi de respostes a la proposta artística amb un volum i amb una immediatesa que no es dona sovint en la pràctica artística contemporània, que és més aviat una pràctica minoritària. Per tant, els tallers són una finalitat i alhora, són sovint un inici de noves propostes que sorgeixen d'aquesta interrelació massiva.



Figura 2. Taller de Seta, Museu Picasso, Big Draw 2017

Font: Museu Picasso. Foto: Catherine Gómez

El territori com a eix estructural

L'articulació territorial va estar també un dels objectius seminals en el disseny del *Big Draw*. Ubicat en el barri de La Ribera (conegut popularment com El Born), el Museu Picasso ha tingut i té un fort impacte en el territori. Com a un dels principals atractius turístics de la ciutat, la seva empremta modifica els circuits, els comerços i les relacions de l'entorn urbà immediat. I a mida que comerços i serveis, durant els anys 2000 i 2010 es van anar ajustant a les necessitats del turisme, el públic local va distanciar-se d'aquest barri.

Al 2010, quan es va dissenyar el projecte, es presentava doncs una altra oportunitat: la recuperació com a espai social d'una de les zones emblemàtiques de la ciutat. Com a barri històric, com a barri comercial i de restauració i com a barri artístic, La Ribera ha jugat tradicionalment un paper molt rellevant a la ciutat, però els usos com a espai d'oci per part dels locals s'havien reduït a mida que s'estenien, com un taca d'oli, els usos d'oci de visitants estrangers.

A l'hora de delimitar territorialment el projecte en els seus inicis, es va definir la zona entre Via Laietana i la Ciutadella, i entre el Passeig del Born i la Plaça de Sant Pere, englobant els barris veïns, Santa Caterina i Sant Pere. Tot i compartir gairebé el mateix espai urbà, aquests dos barris tenen la seva idiosincràsia i unes característiques particulars: una pressió turística una mica menor, uns nuclis generadors d'activitat econòmica diferenciats i una diversitat social i cultural que els confereix un caràcter propi.

Es va definir un pla d'actuació que incloïa la participació, amb una proposta entorn el dibuix, de entitats culturals i socials diverses, i alguns espais urbans que vertebrassin recorreguts entre aquestes seus dels tallers. El Museu Picasso generava, durant els primers anys, tots els tallers que es presentaven a la festa. A la tercera edició es va assolir una consolidació de model d'esdeveniment i de públics que va fer possible que cada entitat assumís la generació del seu propi taller.

Es va fer un acompanyament amb les entitats per tal que treballassin una proposta de taller que, mantenint els principis d'oci cultural, qualitat artística

i taller d'autor, reflexionés també sobre el paper del dibuix en el marc de la seva activitat específica, de manera que tingués un sentit presentar-la.

La presa de contacte amb les entitats veïnes va generar noves vies de comunicació entre les entitats del barri: una nova manera de relacionar-se que afavoria l'intercanvi entre entitats i un diàleg fluid.

Des de la seva primera edició, el *Big Draw* va tenir una molt bona acollida entre el públic local: el concepte de passejada pel barri, amb la participació als tallers sense la preocupació dels horaris, tot participant aquí i allà de tallers d'autor –alguns noms molt reconeguts, d'altres emergents– que reunien les característiques de ser atractius, sorprenents i de qualitat artística, va atraure a dibuixants de totes les edats, i va tenir un creixement continuat.

Així doncs, es va assolir un dels objectius principals de la proposta: la re-apropiació per part de la ciutadania de l'espai i les entitats públiques mitjançant la participació activa en processos creatius. Si en el seu llibre *Maestras contemporáneas*, Glòria Jové ens parla de “...objetivos, escuela, en definitiva, educación con, entre y para con todos...” (Jové, p. 28, 2017), aquí volem parlar de participació *con, entre y para con todos* com a eina de recuperació local d'un barri, i de la participació artística com a mesura de contrapès de la pressió turística, permetent una “quotidianització” dels usos de l'espai públic.



Figura 3. Taller de Quim Arnal, Museu Etnològic i de Cultures del Món, *Big Draw* 2016. Font: Museu Picasso. Foto: Jordi Mota.

Bona acollida del públic i creixement: un projecte de ciutat

La consolidació de la proposta va portar a un creixement molt ràpid en el número de participacions, de les 3.500 de la primera edició a les més de 12.000 a la quarta, amb una estabilització del creixement als 15.000 participants, un límit pel que feia també a la capacitat dels tallers.

Evolució de participants, nombre de tallers i d'entitats participants del *Barcelona Dibuixa*.

EDICIÓ	TALLERS	ESPAIS	PARTICIPANTS
BD 2010	13	7	3.500
BD 2011	19	13	6.500
BD 2012	19	12	9.500
BD 2013	25	14	9.500
BD 2014	24	14	10.500
BD 2015	22	15	13.000
BD 2016	20	14	16.000
BD 2017	23	15	12.320
BD 2018	41	25	22.700
BD 2019	48	38	18.882
BD 2020	37	29	2.592

Al 2018, l'Institut de Cultura de Barcelona va proposar al Museu Picasso fer créixer el projecte i ampliar-lo a altres barris, convertint-lo en un projecte de ciutat. El model de creixement que es va dissenyar va estar basat en la territorialitat com a eix: el format de “passeig” pel barri, creant uns circuits entre entitats properes, va adquirir un protagonisme en el seu creixement i va permetre estructurar-lo. Es van crear diverses zones a la ciutat, amb uns circuits entre les entitats socials i culturals on es proposaven també, a càrrec del festival, tallers de carrer en zones públiques, per tal d'articular els recorreguts.

Ja en la seva primera edició com a projecte de ciutat, es va plantejar la qüestió del nom. A Barcelona, el *Big Draw* havia adquirit una personalitat i un desenvolupament molt propis i personals i s'havia desvinculat plenament en format i continguts del projecte britànic original. També, es volia fugir dels

anglicismes i vincular plenament la proposta a la ciutat. Per tant, en aquesta primera edició del 2018 es va canviar el nom de *Big Draw. La festa del dibuix* per *Big Draw. Barcelona Dibuixa*, introduint un subtítol que a l'edició següent es va quedar ja com a protagonista.

L'evolució del *Barcelona Dibuixa* com a projecte de ciutat ha significat un replantejament a nivell d'estructura interna de projecte però també va estar un repte. El projecte s'ampliava a gairebé el doble de tallers, amb una multiplicat d'entitats que demanaven noves maneres d'interlocutar i de definir què era un "taller *Barcelona Dibuixa*" que tingués un sentit a la seva seu.



Figura 4. Taller de Jordi Colomer, Museu Picasso, *Barcelona Dibuixa* 2018.

Font: Museu Picasso. Foto: Catherine Gómez.

La voluntat de compartir els criteris de qualitat, originalitat i participació lliure que caracteritzava els tallers va comportar una tasca d'assessoria molt personalitzada a les entitats que hi participaven per primera vegada, amb més autonomia durant les següents. Vetllar per aquesta fidelitat a la proposta de taller d'autor amb el dibuix com a llenguatge universal essencial per a totes les edats va ser una prioritat.

El compromís de les entitats per tirar endavant el *Barcelona Dibuixa* ha estat càlid i compromès, tant amb els principis de qualitat com amb la voluntat d'aportar propostes de dibuix vinculades als seus continguts, per a tots els públics. L'organització per zones urbanes va resultar encertada, i l'edició del 2019 va significar un creixement d'entitats i tallers.

Des de la seva transformació a *Barcelona Dibuixa*, el festival s'ha enfrontat a condicions mediambientals adverses. El primer any, el 2018, les temperatures van caure sobtadament a 10° i va ploure intensament durant la major part de la jornada; el 2019, el festival va tenir lloc la setmana dels aldarulls i protestes per les sentències dels presos polítics catalans. En mig de la tensió existent, es va perdre al públic jove i adult, i les famílies van tenir una resposta més cauta.

Aquesta edició va fer palesa la tendència del festival cap a una majoria de públic infantil i familiar, reduint-se el públic jove i adult que el projecte havia tingut. Malgrat les dificultats, el *Barcelona Dibuixa* 2019 va ser guanyador d'un premi ACCA d'Educació, reconeixement que va ser una gran satisfacció.

Participació en temps de pandèmia i reptes de futur

L'edició del 2020 va ser una edició planificada durant el confinament, quan no se sabia si hi hauria la possibilitat de realitzar-la físicament. Es va preveure la possibilitat que fos només telemàtica, deixant sempre oberta la possibilitat de que fos també presencial.

Com a esdeveniment telemàtic, es va demanar als talleristes que proposessin un taller que utilitzés materials que fos fàcil tenir a casa; i que enregistrassin, amb els seus mòbils, un tutorial de pocs minuts, explicant la seva proposta i mostrant com fer-la. La pàgina web es va adequar per que els participants poguessin penjar els seus dibuixos en línia.

En paral·lel, es va anar treballant en la definició de les característiques d'un taller presencial, tenint en compte les normatives sociosanitàries vigents: amb el ferm propòsit de no posar en risc a ningú, es volia donar l'opció, si el moment de la pandèmia ho permetia, de recuperar una certa normalitat a través del benestar que la cultura i la creativitat ens aporten.



Així doncs, el seguiment de l'evolució i l'aplicació de les normatives i recomanacions sociosanitàries vigents es va convertir en una nova prioritat. Es va dissenyar un protocol comú, que servís com a guia d'actuació a totes les entitats i a l'hora de garantia per al públic. Les disposicions definides llavors són força familiars en aquest moment, però al setembre de 2020 eren inexistents. La majoria de museus no havien reprès la realització d'activitats culturals (que més tard es van prohibir explícitament) i per tant no se sabia quines accions s'havien d'emprendre.

Es va seguir el model proposat poc abans per les Festes de la Mercè, de reserva gratuïta prèvia en línia, per franges horàries i amb aportació d'informació sobre els assistents per tal de poder localitzar-los si hi havia un brot en aquella franja. Així doncs, es modificaven alguns dels principis bàsics dels tallers BD com la participació oberta, sense horaris, per tal d'adaptar-los a la nova situació i possibilitar la participació.

També, el projecte s'enfrontava a una forta retallada econòmica i es va haver de reduir personal, demanar la reutilització de tallers existents per tal de reduir despesa i ajustar molt la quantitat de materials. Aquí cal agrair la tasca portada a terme per l'equip del projecte, els talleristes implicats, el personal de totes les institucions i les empreses col·laboradores.

El *Barcelona Dibuixa 2020* va ser una jornada emocionant i molt difícil. Era una primera activitat cultural participativa després d'un període molt peculiar i molt complex, tant pels participants com per les entitats organitzadores. Es respirava agraïment i satisfacció per realitzar una activitat "normalitzadora", de participar del benestar que aporta la cultura i la creativitat, de recuperar el carrer i la possibilitat de passejar. Des de l'organització es vivia l'acollida dels assistents amb una barreja d'alegria però també de tensió, intentant evitar qualsevol situació que els posés en risc. L'esdeveniment va ser un èxit en el sentit també de que es va demostrar que la cultura és segura, i que fins i tot en les circumstàncies més complexes, hi ha mecanismes per tirar-la endavant.



**Figura 5. Taller de Berta Ayuso, La Farinera del Clot, *Barcelona Dibuixa* 2020.
Font: Museu Picasso. Foto: Catherine Gómez.**

Però també, aquell mateix matí, es reunia en sessió extraordinària el consell de ministres i decretaven l'estat d'alarma, toc de queda inclòs, a l'estat espanyol. Si normalment l'absentisme en activitats gratuïtes ja és alt, en aquelles circumstàncies excepcionals, encara ho va ser més, del 55% com a mitja per a tot l'esdeveniment.

En alguns punts on ja hi ha una llarga tradició de *Barcelona Dibuixa*, l'absentisme es va poder contrarestar amb visitants que, seguint l'experiència d'altres anys, venien als tallers. Malgrat tenir totes les places reservades al 100% amb antelació, en espais on no hi havia tanta tradició de participació al festival, els tallers es van ressentir per aquest elevat absentisme i van tenir una ocupació molt baixa. És a dir, de les poques places disponibles, encara se'n van ocupar menys.

Un altre aspecte positiu va ser veure que, en mig de la situació de pandèmia, el projecte podia créixer. El 2020 va presentar la novetat d'un programa d'apropament a les escoles, el *Barcelona Dibuixa.edu*: una proposta per fomentar el dibuix de manera transversal a l'escola, amb propostes de com

usar-lo per una diversitat d'aprenentatges, amb la celebració d'una setmana del *Barcelona Dibuixa* a les escoles i unes sessions de seminari formatives.

Actualment, el *Barcelona Dibuixa* s'enfronta a nous reptes; en una situació econòmica restringida, la propera edició 2021 presenta encara limitacions i incerteses. Les entitats estan definint si hi podran participar, cal determinar quins protocols de seguretat se seguiran, quins aforaments podem acollir i no se sap si es podrà recuperar el format de taller obert o caldrà mantenir les reserves prèvies.

I com a últim repte a destacar, el projecte necessita trobar fórmules per recuperar una diversitat de públics, tant a nivell demogràfic com d'inclusió cultural. En un treball de renovació del format, aquest any s'ha introduït un lema a seguir per a tots els tallers, un eix de continguts estructurador: "Menja't el món". El lema té la doble funció de vincular el *Barcelona Dibuixa* a un altre projecte de ciutat, la capitalitat de Barcelona en l'alimentació sostenible al 2021, i és també una veu d'ànims per recuperar una relació oberta amb el nostre entorn després dels temps de restriccions causades per la pandèmia.

En conclusió, podem afirmar que, malgrat la seva consolidació, el projecte està en evolució i revisió constant, amb la voluntat de fer-lo créixer per oferir experiències creatives de qualitat a tots els públics de la ciutat.



Figura 6. Equip *Barcelona Dibuixa* 2018, al taller de Jara Llagostera.

Font: Museu Picasso. Foto: Catherine Gómez.

Bibliografia

- Dewey, John. 1997. *Experience and Education*. New York: Simon & Schuster Touchstone. (Obra original publicada el 1938).
- Guillén, Jesús C. 2017. “¿Por qué el cerebro necesita emocionarse para aprender?” *Niuco*, 4 abril, 2017. <https://niuco.es/2017/04/04/por-que-el-cerebro-necesita-emocionarse-para-aprender/>
- Jové, Glòria. 2017. *Maestras contemporáneas*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- Murray, Catherine. 2005. “3. Cultural Participation. A Fuzzy Cultural Policy Paradigm”. *Accounting for Culture: Thinking Through Cultural Citizenship*. Les Presses de l'Université d'Ottawa | University of Ottawa Press. <http://books.openedition.org/uop/2397>.



Cómo citar este artículo / Com citar aquest article / Citation:

MITO Collective [Q. Bonastra, J. Deulofeu, A. M. Álvarez, E. Baeza] (2021). Irrealidad Aumentada: el mito, el arte político y el espectador. *Kult-ur*, 8(16). <https://doi.org/10.6035/kult-ur.5985>

IRREALIDAD AUMENTADA: EL MITO, EL ARTE POLÍTICO Y EL ESPECTADOR

Augmented reality: myth, political art and the spectator

MITO Collective

Colectivo artístico basado en Barcelona

info@mito.tv

Quim Bonastra

ORCID: 0000-0002-4717-8450

Joan Deulofeu

Ana María Álvarez

Enrique Baeza

RESUMEN: A partir del proyecto de arte colaborativo en el espacio público *Irrealidad aumentada* llevado a cabo por MITO Collective durante la pandemia de Covid-19, los miembros del colectivo artístico nos hacemos preguntas que nos ayudan a pensar de un modo teórico y especulativo sobre la noción de mito que está en el principio de nuestro proyecto. A través de las diferentes secciones del artículo hablaremos de una noción actualizada de mito y cómo esta noción, aplicada a la pandemia, es productiva en la definición de un arte político y una comunidad y un espectador que se erigen como sujeto político.

PALABRAS CLAVE: Pandemia, COVID-19, arte, público, creador, espectador, mito, política.

ABSTRACT: Based on the collaborative art project in the Augmented Reality public space, carried out by MITO Collective during the Covid-19 pandemic, as members of the artistic collective we ask ourselves questions that help us think theoretically and speculate about the notion of myth that lies in the origins of our project and how this notion, applied to the pandemic, is productive in defining a political art and a community and a spectator that emerge as a political subject.

KEYWORDS: Pandemic, COVID-19, art, public, creator, spectator, myth, politics.



RESUM: A partir del projecte d'art col·laboratiu en l'espai públic *Irrealitat augmentada* dut a terme per MITE Collective durant la pandèmia de Covid-19, els membres del col·lectiu artístic ens fem preguntes que ens ajuden a pensar d'una manera teòrica i especulativa sobre la noció de mite que està en el principi del nostre projecte. A través de les diferents seccions de l'article parlarem d'una noció actualitzada de mite i com aquesta noció, aplicada a la pandèmia, és productiva en la definició d'un art polític i una comunitat i un espectador que s'erigeixen com a subjecte polític.

PARAULES CLAU: Pandèmia, COVID-19, art, públic, creador, espectador, mite, política.

Introducción

Durante el confinamiento domiciliario exigido por las autoridades de casi todos los países del mundo a causa de la pandemia mundial de COVID-19, desde MITO Collective¹ pusimos en marcha el proyecto *Irrealidad Aumentada*, que mientras escribimos estas líneas todavía sigue en marcha.

Este proyecto nació del diálogo con la ciudadanía de Barcelona, a la que interpelamos para saber qué pensamientos, ideas o reflexiones nos podían aportar para entender mejor la pandemia. De la interacción con los ciudadanos surgieron los lemas como:

Irrealidad aumentada,
Imperio líquido,
Snacks & doctrina,
Hackers & cuerpos,
Espejismo lúcido,
Misterio Diáfano,
Vida Ficción o
Matrix Sostenible.

Lemas que reflejaban de un modo no taxativo, las angustias, inquietudes, impresiones y deseos de la ciudadanía y que, en su concreción, podían ser apropiados por la ciudadanía que se convertía en la protagonista del proceso artístico de acuerdo con nuestra idea de trabajar:

Ciudadanos como artistas y
artistas como ciudadanos.

Por esta razón contactamos con ciudadanos de los cinco continentes para que proyectaran estos lemas desde el encierro de sus casas hacia las fachadas de enfrente de sus casas, compartiéndolas con sus vecinos, y documentaran el acto.

1. MITO Collective es un colectivo artístico transdisciplinar formado por Quim Bonas-trà, Enrique Baeza, Ana María Álvarez y Joan Deulofeu que trabaja a partir de los mitos emergentes en nuestra contemporaneidad. <https://mito.tv/about/>.



Figura 1. El lema *Irrealidad aumentada* sobre la fachada del MACBA, Barcelona, España. Fuente: *Irrealidad Aumentada*. MITO Collective (2021).

En las próximas páginas veremos de qué estamos hablando desde MITO Collective cuando hablamos de mitos y cómo trabajar desde esta noción nos ayuda a pensar la complejidad del mundo y de lo que nos concierne, lo que Isabelle Stengers (2018) resume en su concepto de cosmopolítica:

What I call cosmopolitics is [...] a name calling for the invention of modes of gathering that complicate politics by introducing hesitation (249).

En su propuesta, Stengers habla de civilizar la ciencia haciéndola más democrática, abierta a la sociedad y responsable de sus actos y de las consecuencias de ellos, introduciendo la complejidad y la duda como partes inherentes del proceso y entendiendo la escucha y el prestar atención como herramientas esenciales. Algo parecido es lo que pretendemos desde MITO Collective, aplicándolo al campo del arte y de la mediación cultural.



Figura 2. El lema *Imperio Líquido* sobre una fachada en Lyon, Francia. Fuente: *Irrealidad Aumentada*. MITO Collective (2021).

I. Sobre la noción de mito

Mucho se ha escrito sobre la pandemia durante la pandemia; parecía que de un modo precipitado quisiéramos explicarnos en qué habíamos fallado, qué posibilidades había de enmienda, cómo todo ello debía utilizarse para sentar las bases de una nueva era que estaba por venir y que se vislumbraba cada vez más cerca y con más claridad. Pasada la primera ola pandémica —la que había supuesto la operación de encierro domiciliario más numerosa, con su escala planetaria, y dilatada de la historia de la humanidad— entramos en el bucle de un oleaje pandémico que hizo que nos diéramos cuenta de que, en general, nada o muy poco iba a cambiar.



Figura 3. El lema *Snacks & doctrina* sobre una fachada en Hannover, Alemania. **Fuente:** *Irrealidad Aumentada*. MITO Collective (2021).

En este marco, el análisis que de todo ello hizo Alessandro Baricco en *Lo que estábamos buscando* (2021) nos interesa por dos razones principales: en primer lugar por una razón obvia y cercana a la razón de ser de nuestro colectivo artístico, porque pone al día la noción de mito de un modo que, a grandes rasgos, coincide con nuestros postulados; en segundo lugar, porque trata la pandemia como una criatura mítica lo que, en cierto modo también coincide con alguna de las ideas de fondo de nuestro proyecto. A lo largo del texto abordaremos ambas temáticas en relación con nuestro proyecto.

Los proyectos que realizamos desde MITO Collective tienen como denominador común el hecho de que se intentan sumergir e indagar en los mitos, en las criaturas míticas, que los humanos construimos en la contemporaneidad con la colaboración de la ciudadanía.



Figura 4. El lema *Hackers & cuerpos* sobre la fachada del Complejo Cultural El Molino en Santa Rosa, Argentina.

Fuente: *Irrealidad Aumentada*. MITO Collective (2021).

Como explica Baricco,

las criaturas míticas son productos artificiales con los que los seres humanos se dicen a sí mismos algo urgente y vital. Son figuras en las que una comunidad de seres vivos organiza el material caótico de sus miedos, creencias, recuerdos o sueños. Estas criaturas habitan un espacio mental que llamamos mito (Baricco, 2021, p. 9).

Estas criaturas, que desde el racionalismo científico occidental creemos fruto de imaginaciones o de deformaciones de las narraciones hegemónicas derivadas de él, son, en realidad, maneras muy efectivas de lidiar con la realidad en la que vivimos y, en consecuencia, herramientas que configuran nuestras vidas y nuestras maneras de ver el mundo puesto que el mito “forma parte de nuestro sistema de realidad” (Baricco, 2021, p. 21).

En el mito, como parte de un sistema de realidad se ensamblan una gran cantidad de pequeños y grandes comportamientos prácticos aunque también participan de este ensamblaje objetos de muy distinta naturaleza: pangolines, murciélagos, mercados, aviones, políticas sanitarias, ministerios de sanidad,

cuarentenas, hospitales, laboratorios, mascarillas, EPI, gel hidroalcohólico, filas, bombonas de oxígeno, gráficos, PCR, vacunas, camas de UCI, noticiarios, memes, canciones, balcones, aplausos, lemas, etc.



Figura 5. El lema *Espejismo lúcido* sobre una fachada en San Francisco, EUA.
Fuente: *Irrealidad Aumentada*. MITO Collective (2021).

Así pues, a los mitos también hay que intentar entenderlos, ponerlos a prueba, regenerarlos, cuestionarlos y usarlos para generar nuevas realidades posibles. Hay que tener en cuenta el hecho de que los mitos no tienen una coherencia interna y operan en una red de potencialidades entre lo virtual (entendido como un problema a resolver y las múltiples capacidades para su resolución) y lo actual (entendido como todo lo que se nos aparece en una realidad espacio-temporal). En este espacio, el mito actúa como una máquina de actualización (es decir, una máquina que busca e implementa una solución a un problema, no necesariamente el único).

De este modo, entendemos que el mundo genera mitos y los mitos generan mundos...

II. El ciudadano como artista y el artista como ciudadano

Irrealidad aumentada es un proyecto sobre la percepción que tenemos las personas sobre la realidad en la que vivimos hoy en día. Una realidad en la que conviven los *Deep Fake* y los movimientos *#metoo*, el auge de la ultraderecha populista y las filtraciones como Wikileaks. Una realidad cada vez más extraña, menos clara y más llena de incertidumbres. Una realidad que transita entre un mundo que no termina y otro que no acaba de arrancar del todo. En este último sentido la Pandemia ha supuesto un “choque entre el viejo mundo y el nuevo que se había aplazado durante demasiado tiempo, con reglas para el enfrentamiento que impidieron que estallara de verdad” (Baricco, 2021: 78).

MITO Collective, en diálogo con sus conciudadanos sobre su percepción y vivencia de la realidad en esa época de confinamiento, generó unos lemas que difunde todavía hoy (hay que considerar que el proyecto sigue vivo) por todo el mundo a través de proyecciones lumínicas sobre fachadas de edificios hechas por los mismos espectadores de la obra. Una obra que consiste en su dimensión más visible en estas proyecciones y su documentación mediante fotografías, pero que también consta de correos electrónicos, llamadas de teléfono, conversaciones vía whatsapp, préstamos de proyectores...



Figura 6. El lema *Misterio diáfano* sobre una fachada en Rio de Janeiro, Brasil. Fuente: *Irrealidad Aumentada*. MITO Collective (2021).

Entendimos la explosión de la pandemia mundial de coronavirus y el encierro en el que derivó como detonante de un tiempo de suspenso —en el que todo el mundo se encontró encerrado en casa, sin poder salir, sin trabajo, sin relaciones sociales, sin espacios de ocio—. Un paréntesis temporal parecido al tiempo de un concierto, en el que el tiempo cronológico se suspende y rige el tiempo musical, que escapa a la dictadura del reloj (Hersch, 2013). De manera análoga al concierto, el tiempo todavía aparentemente ordenado por el antiguo *ora et labora* benedictino de la producción capitalista, pasaba, con el confinamiento domiciliario, a estar fundido en un amasijo de horas en las que trabajar, consumir y descansar estaban mezcladas y eran indistinguibles. Navegar entre las ofertas de Amazon a la vez que se atiende a

una videollamada de trabajo y se prepara la comida era una situación perfectamente imaginable en ese momento en que la subsistencia, la producción y el consumo se entrelazaban.

Pretendimos convertir esa suspensión, ese espacio en blanco, en un momento de reflexión, de crítica y de acción. Aprovechar para asestar una cuchillada más en el cuerpo maltrecho del paradigma cartesiano y capitalista y abrir todavía más el debate sobre la revolución epistemológica que reclama Preciado (2020). Todo ello para construir un mito que dotara de “un perfil legible a un puñado de hechos” traduciendo “lo indiferenciado que es propio de lo que sucede a la forma completa que es propia de lo que es real” (Baricco, 2021, p. 3). Es decir, un mito que abriera la posibilidad para una nueva epistemología, considerando que “una epistemología determina un orden de lo visible y lo invisible, por tanto una ontología y un orden de lo político; es decir, determina la diferencia entre lo que existe y lo que no existe, y establece una jerarquía” (Preciado, 2020, p. 60).

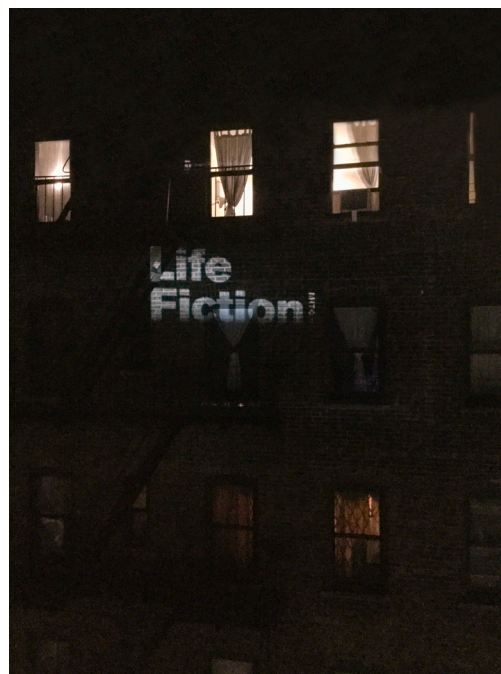


Figura 7. El lema *Vida ficción* sobre una fachada en Nueva York, EUA. Fuente: *Irrealidad Aumentada*. MITO Collective (2021).

Es evidente que, partiendo desde esta perspectiva de abrir el debate hacia un nuevo reparto de lo sensible, una nueva comprensión del mundo y, consecuentemente, una nueva realidad, es necesario cuestionar las estructuras asumidas por el arte y sus funciones. Quién es el artista, quién es el público, qué es la obra de arte e incluso sus canales de distribución, exhibición e incluso sus tiempos y su alcance geográfico y demográfico. Había que situar a todos los participantes en una posición de *mediador*, de acuerdo con el significado que Latour da a esta noción.

Para Latour (2008), en su visión performativa de lo social, las “fuerzas sociales”, es decir, los medios para producir lo social, pueden entenderse desde dos ópticas distintas, como intermediarios o como mediadores. Un intermediario es, para Latour, aquello “que transporta significado o fuerza sin transformación: definir sus datos de entrada basta para definir sus datos de salida”. Los mediadores, en cambio, “transforman, traducen, distorsionan y modifican el significado o los elementos que se supone que deben transportar”. “Sus datos de entrada nunca predicen bien los de salida; su especificidad debe tenerse en cuenta cada vez” (Latour, 2008, pp. 61-63). Había que empezar a *prestar atención* (Ingold, 2017) a esta realidad que queríamos analizar y sobre la que pretendíamos intervenir.



Figura 8. El lema *Matrix sostenible* sobre la fachada del pabellón Mies van der Rohe, Barcelona, España. Fuente: *Irrealidad Aumentada*. MITO Collective (2021).

Desde esta perspectiva, pues, las figuras de público y creador y el rol de las instituciones y la forma de la exposición dejan de tener el sentido tradicional. El público deja de ser un receptor de una creación hecha por un artista en el marco de un programa creado por una institución y que toma la forma de exposición. Si el artista y el público se colocan en un papel de lo que Latour llama mediación no cabe un público pasivo que transformar, cabe un público que medie y que transforme, un público que distorsione la salida, que actúe, que sea agente activo en la transformación. Entendiendo esta nueva posición, la exposición, la exhibición de la obra, deja de ser un lugar estático, un resultado, una narración cerrada, para ser un evento impredecible, un espacio-tiempo en el que la mediación ocurre y cuyas consecuencias se expanden más allá de los límites del evento y del arte.

Prestar atención, tal y como lo define Tim Ingold (2017), es un camino del medio que obliga a replantearse los métodos y los roles preestablecidos. No se trata de situarse en el paradigma extractivo de los datos de las *ciencias duras* ni tampoco en el extremo contextual y *soft* de las humanidades. Se trata de generar dinámicas de retroalimentación, de reconocer agencias y situaciones y de establecer un contacto respetuoso y transformador.

Es aquí donde *Toward a Lexicon of Usership* (Whright, 2013) y sus reflexiones pueden abrirnos caminos. En este texto, Stephen Wright, reflexiona en torno al concepto de usabilidad en el arte que pone en cuestión la cultura del experto, la figura del espectador y el régimen de propiedad. Sus aportaciones alrededor del concepto de *usabilidad* y sus repercusiones en el sistema arte y, en consecuencia, en el mundo.

En lo que aquí nos toca, el texto nos interesa porque las prácticas artísticas orientadas al usuario trabajan con lo cotidiano y lo cooperativo, llegando a desactivar en gran parte su función estética/artística, lo que significa que se trata de prácticas que pueden pasar desapercibidas como prácticas artísticas, pues pueden tomar la forma de encuentros, reuniones, asociaciones, formaciones, actos reivindicativos... Proyectar lemas sobre fachadas, dinámica en la que *Irrealidad aumentada* se formaliza, fue una vía que encontraron muchas reivindicaciones para tomar forma alrededor del mundo y que permitía que cualquiera con un proyector en casa pudiera transmitir mensajes a sus vecinos sin saltarse la prohibición de estar en la vía pública.



Figura 9. El lema *Irrealidad aumentada* sobre un edificio en Belem, Brasil. **Fuente:** *Irrealidad Aumentada*. MITO Collective (2021).

Se trata de prácticas que tienen lo que Wright (2013) llama una doble ontología. Este tipo de proyectos son, por un lado, lo que parece que son: intervenciones, prácticas, acciones que, a priori, no tienen ninguna función estética/artística o que, como mínimo, tienen esta función desactivada. Por otro lado, son proposiciones artísticas de lo que son. Tienen una voluntad de intervenir en el mundo, y en este sentido tienen potencial ontogenético, pero se piensan en tanto que obra de arte, re-activando en cierto modo esta función estética/artística que, en ocasiones puede servir como pasaporte a prácticas que, de no ser artísticas, no se permitirían (Fontdevila, 2018). Bajo el paradigma de la *usabilidad* de Wright (2013) y de la mediación de Latour (2008), *Irrealidad aumentada* se convierte en un mito, considerando que:

Las criaturas míticas no forman en sí mismas sistemas coherentes. El mito es una red rota. No genera orden, sino definición: nombra, pero no regula; marca, pero no armoniza; enumera, pero no calcula. El Mito restituye la sustancia irresoluble de los humanos. Es un libro de contabilidad donde el debe y el haber no producen un resultado final, sino muchos resultados posibles. (Baricco, 2021, p. 46)

Irrealidad aumentada teje redes, une puntos inconexos del mundo, pero no los resuelve en un intercambio de información, simplemente, los sitúa como espacios de intervención y reflexión.



Figura 10. El lema *Vida ficción* sobre el dintel de la entrada de una escuela en Takhli, Tailandia. Fuente: *Irrealidad Aumentada*. MITO Collective (2021).

En este sentido, entendemos esta relación entre el artista y el público como la relación que establece Rancière entre maestro y estudiante en *El maestro ignorante* (2003) o entre el público y el artista en *El espectador emancipado* (2008). Una relación en la que el estudiante/espectador aprende del maestro/artista, con el maestro/artista, algo que el maestro/artista ignora, en la que se abole una transmisión de saber, de significado del uno al otro puesto que no hay que salvar ninguna brecha entre unos y otros, entre los que ponen en marcha el proceso, los que cogen el testigo y deciden actuar y, finalmente, los que simplemente lo observan. Porque:

[...] en un teatro, ante una performance, igual que en un museo, una escuela o una calle, nunca hay más que individuos que trazan su propio camino en la selva de cosas, de actos y de signos que los encaran y los rodean. El poder común a los espectadores (...) es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su

manera lo que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los hace semejantes a cualquier otro en la medida en que dicha aventura no se parece a ninguna otra (Rancière, 2008, p. 22).

Aquí, el ciudadano ya no es solo un espectador emancipado y crítico, sino que interviene directamente en el reparto de lo sensible. Se apodera de los medios de producción de significado, interviene en ellos, es decisivo para que existan. Sin el espectador, ahora ya *ciudadano-artista*, que proyecta los lemas en las fachadas de sus vecinos para que sean leídos no hay obra, no hay arte, no hay conocimiento, no hay metáfora. Él es a la vez espectador, creador y dispositivo de exhibición. Él recoge aquello que el artista, MITO Collective, le hace llegar después de mediar con sus sensaciones, sentimientos y reflexiones con la realidad, y lo transforma tomando decisiones clave en la obra: su duración, su espacio de visibilidad, su momento de aparición, el registro de esta aparición. También, en consecuencia, lidia con las posibles consecuencias de su actuación, que entendemos también forman parte de la obra: desde críticas de los vecinos a aplausos, desde intentos de boicot de la proyección a interés porque vuelva a producirse; todo ello, traducciones y apropiaciones y mediaciones de y con la obra.



Figura 11. El lema *Espejismo lúcido* sobre en una calle de Luanda, Angola.
Fuente: *Irrealidad Aumentada*. MITO Collective (2021).

Digamos que, recuperando la definición de obra de arte que hizo Gell (1998), si la principal razón de existir de una obra de arte es afectar a la comunidad que alberga, recogiendo sus anhelos y los temores, las creencias y miedos, el artista es el que genera aquello que afecta y actúa generando la comunidad. Por su parte, la sociología de las asociaciones de Latour (2008) nos muestra que las asociaciones desaparecen cuando ya no son actuadas y, terminada la actuación, su permanencia solamente puede indicar que otros actores han tomado el relevo de los primeros. Consecuentemente, en *Irrealidad aumentada*, la figura de artista se disuelve entre los ciudadanos que pasan a desempeñar el papel de generar la comunidad y afectarla. Así pues, los ciudadanos devienen artistas y los artistas ciudadanos.

III. Un pueblo por venir

Si la razón de existir del arte, siguiendo a Gell (1998), es esta creación y afectación de la comunidad, es evidente que cualquier obra de arte es política, es decir, pretende mover la sociedad y definir, afianzar, cuestionar, criticar o replantear cómo nos constituimos como sociedad y qué nos define como tal, cuáles son nuestros límites y/o cuáles son los principios que nos rigen. *Irrealidad Aumentada*, como ya hemos explicado, pretende abrir la reflexión sobre el mundo en el que vivimos usando el poder de lo poético y la metáfora.

La metáfora, en el caso de *Irrealidad aumentada*, hay que entenderla a partir de la definición de Ortega y Gasset: “

la metáfora nos satisface precisamente porque en ella averiguamos una coincidencia entre dos cosas más honda y decisiva que cualesquiera semejanzas” (Ortega y Gasset, 2009, p. 165).



Figura 12. El lema *Matrix Sostenible* sobre la fachada del COAC, Barcelona, España. Fuente: *Irrealidad Aumentada*. MITO Collective (2021).

Para que ocurra este instante de averiguación de la coincidencia honda, sigue Ortega y Gasset,

necesitamos del parecido real, de cierta aproximación capaz de ser razonada entre dos elementos, más con un fin contrario al que suponemos. Adviértase que las semejanzas donde las metáforas se apoyan son siempre inesenciales desde el punto de vista real. En nuestro ejemplo [el ciprés llama] la identidad del esquema lineal entre un ciprés y una llama es de tal modo extrínseca, insignificante para cada uno de muchos elementos, que no vacilamos en considerarla como un pretexto. El mecanismo, pues, acaso sea el siguiente: se trata de formar un nuevo objeto que llamaremos el «ciprés bello», en oposición al ciprés real. Para alcanzarlo es preciso someter éste a dos operaciones: la primera consiste en libertarnos del ciprés como realidad visual y física, en aniquilar el ciprés real; la segunda consiste en dotarlo de esa nueva cualidad delicadísima que le presta carácter de belleza. (Ortega y Gasset, 2009, p. 166)

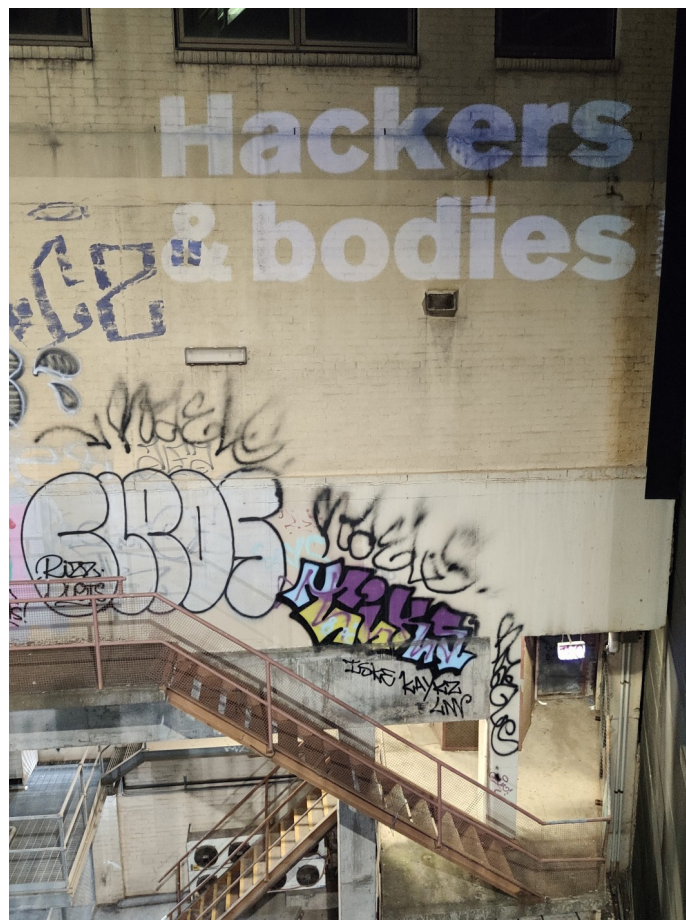


Figura 13. El lema *Hackers & cuerpos* sobre la un edificio en Sydney, Australia.
Fuente: *Irrealidad Aumentada*. MITO Collective (2021).



Los lemas que se proyectan en cada aparición de *Irrealidad aumentada*, unen, por un lado, el significado de dos palabras alejadas entre sí que se afectan mutuamente y, por otro, el resultado de esta operación con el contexto social, tecnológico, sanitario, político y económico de cada comunidad que lee y busca entender el significado de lo proyectado. Las infinitas posibilidades de cada lema se concretan en cada lector, en cada observador, en cada espectador, que se convierte en parte imprescindible de la obra ya que, tal y como Harman (2020) describe, es esencial para que la metáfora se performe y ésta devenga la herramienta más útil para intentar acceder a la realidad. En resumen, podríamos entender que no hay arte si no se toma partido, si no se decide una de entre una multiplicidad de opciones.

Así pues, MITO Collective genera lemas pretendidamente inconcretos y poco definidos en los que resuenan conceptos tecnológicos, de control, de la cultura pop, juegos de palabras, oxímoros... Brevedad y separación entre las palabras para que el antiguo espectador, ahora ciudadano-artista, rellene los huecos de significado y se movilice ante la necesidad del cambio epistemológico ya analizado.

Irrealidad aumentada.
Imperio líquido.
Snacks & doctrina.
Hackers & cuerpos.
Espejismo lúcido.
Misterio Diáfano.
Vida Ficción.
Matrix Sostenible.

Estos lemas en tiempo de pandemia y confinamiento domiciliario se sitúan como una herramienta para reforzar un pensamiento de lo impensable que ya es inherente en la propia situación. Este encierro forzado por un virus mortal,

durante un largo tiempo, suspende la secuencia lógica que hacía que cualquier mundo diferente a este pareciera imposible, produciendo una apnea en el sistema. Rompe las cadenas de lo inevitable y, al incluir experiencias inéditas, les devuelve a los humanos la capacidad de pensar lo impensable: no como un juego de la fantasía, sino como una técnica de construcción, como una forma de racionalidad. (Baricco, 2021, p. 76)



Figura 14. El lema *Snacks & doctrina* sobre un edificio en Cúcuta, Colombia. **Fuente:** *Irrealidad Aumentada*. MITO Collective (2021).

Irrealidad aumentada se puede entender, bajo esta perspectiva, como una herramienta para abrir la ventana de Overton (Lehman, 2010) hacia el espacio de la libertad, situando aquello impensable más cerca de la política, ya que los ciudadanos son invitados a reflexionar y tomar partido, a través de estos lemas, sobre la situación y el contexto en el que viven. Una herramienta que aspira no a quedarse en la metáfora poética sino en devenir *hiperstición*.

Una *hiperstición* es un lugar en el que “la realidad objetiva y la supersticiosa —la de las ideas y el hype— se fusionan en una nueva realidad reconstruida, es decir: las *hipersticiones* no solo ingresan a nuestra realidad sino que además la actualizan” (Sanchiz, 2019). Es, pues,

una suerte de ficción, pero que apunte a convertirse en verdad. Las hipersticiones funcionan catalizando un sentimiento disperso en una fuerza histórica que haga realidad el futuro. Tienen la forma temporal del «habrá sido». Tales hipersticiones del progreso conforman narrativas que orientan, con las cuales se puede navegar hacia delante y no son una propiedad establecida o necesaria del mundo. (Srnicek, 2018, p. 95)

Debemos entender que es voluntad del proyecto transformar la realidad y devenir agente del cambio, ser parte del corpus que genera el pensamiento antes impensable, abrir la ventana de Overton a aquello que está quedando fuera, ayudando a nuevas epistemologías a ser posibles, pensables y practicables.



Figura 15. El lema *Irrealidad aumentada* en las calles de Miami, EUA. Fuente: *Irrealidad Aumentada*. MITO Collective (2021).

Para Baricco (2021), la figura mítica de la Pandemia se mantiene unida gracias a la tensión de dos fuerzas enormes y contrarias. La primera de ellas es una fuerza que tiende a restaurar el status quo previo a la pandemia indemnizando incluso a los detentores del poder, restaurando aquello que podían haber perdido en los últimos tiempos, “la pandemia ha acabado por afilar las garras de un poder que estaba perdiendo su presa” (Baricco, 2021, p. 75). La segunda fuerza, en el sentido contrario “le quita, por así decirlo, un latido a las pulsaciones del poder” (Baricco, 2021, p. 75), lo que “coloca a los humanos frente a auténtica figura de la utopía” (Baricco, 2021, p. 76).

Nos queda por decidir sobre qué utopía estamos hablando y cuál es nuestra propuesta. Hardt y Negri en *Imperio* (2005, p. 89-111) explican dos momentos o movimientos de la Modernidad europea. En el primero, que asocian con la activación de un plano de inmanencia, se producen nuevas formas de vida relacionadas con el deseo y la asociación, el amor a la comunidad. El segundo es una reacción al primero, una captura de este por un aparato de control y clasificación, la instalación de un régimen de trascendencia.



Figura 16. El lema *Hackers & cuerpos* sobre un edificio de Castellón de la Plana, España. Fuente: *Irrealidad Aumentada*. MITO Collective (2021).

El arte políticamente comprometido suele entender la resistencia como secundaria (producida por un estado represivo), por lo que ataca al segundo



momento y olvida el primero. Se contenta con el rechazo y la disensión en una especie de crítica negativa que tiene que ver con un estilo de pensamiento en el que la resistencia se entiende como reacción a un estado autoritario y represivo. De este modo, el arte políticamente comprometido estará determinado por aquello contra lo que se posiciona, aquello contra lo que reacciona, que se convierte de nuevo en un aparato de captura que le impone sus límites. Si, por otra parte, vemos la resistencia como lo primario y el aparato como lo secundario (como capturando su vida), el arte políticamente comprometido tiene la capacidad de involucrarse, de apostar por la afirmación de este momento previo ontológico. Esta afirmación del primer momento de la Modernidad es, pues, una afirmación de la multitud, del “pueblo-que-está-por-venir” (O’Sullivan, 2006: 77).

Un pueblo que, desde la complejidad de la cosmopolítica (Stengers, 2018), ha construido y sigue construyendo un proyecto, *Irrealidad aumentada*, que afirma que estamos en un momento de cambio ontológico y epistemológico y que propone nuevas formas de colaborar, crear y generar una nueva realidad a través del arte y lo poético.

Referencias

- Baricco, Alessandro. 2021. Lo que estábamos buscando. De la pandemia como criatura mítica. Barcelona: Anagrama.
- Fontdevila, Oriol. 2018. El arte de la mediación. Bilbao: Consonni.
- Gell, Alfred. 1998. Art and Agency. Oxford: Clarendon Press.
- Hardt, Michael; Negri, Antonio. 2005. Imperio. Barcelona: Paidós.
- Harman, Graham. 2020. Art + Objects. Cambridge: Polity Press.
- Hersch, Jeanne. 2013. Tiempo y música. Barcelona: Acantilado.
- Ingold, Tim 2017. The art of paying attention. Keynote leída en Art of Research Conference 2017: Art as a catalyst!. Helsinki: Aalto University school of arts, design and architecture. [Disponible en <http://artofresearch2017.aalto.fi/keynotes.html>]
- Latour, Bruno. 2008. Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red. Buenos Aires: Manantial.
- Lehman, Joseph G. 2010. An introduction to the Overton window of political possibility. En Mackinac Center for Public Policy, publicado el 08/04/2010. [Disponible en <https://www.mackinac.org/12481>]



- Ortega y Gasset, José 2009 [1925]. Ensayo de estética a manera de prólogo. En *La deshumanización del arte* de José Ortega y Gasset. Madrid: Alianza Editorial. pp.152–174.
- O’Sullivan, Simon. 2006. *Art encounters Deleuze and Guattari. Though Beyond Representation*. New York: Plagrove Macmillan
- Preciado, Paul. 2020. *Yo soy el monstruo que os habla*. Barcelona: Anagrama.
- Rancière, Jacques. 2003. *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Barcelona: Laertes.
- Rancière, Jacques. 2008. *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones.
- Sanchiz, Ramiro. 2019. *Glosario hipersticional*. En Nick Land, *Flanged Noumena* vol. 1. Barcelona: Holobionte Ediciones.
- Srnicek, Nick; William, Alex. 2018. *Reinventar el futuro. Postcapitalismo y un mundo sin trabajo*. Barcelona: Malpaso.
- Stengers, Isabelle. 2018. *Another Science is possible. A manifesto for slow science*. Cambridge: Polity Press.
- Wright, Stephen. 2013. *Toward a lexicon of usership*. Eindhoven: Van Abbemuseum. [Disponible en <https://museumarteutil.net/wp-content/uploads/2013/12/Toward-a-lexicon-of-usership.pdf>]



Cómo citar este artículo / Com citar aquest article / Citation:

Williams, S. (2021). How might assemblages exist between school and community? *Kult-ur*, 8(16).

<https://doi.org/10.6035/kult-ur.6094>

HOW MIGHT ASSEMBLAGES EXIST BETWEEN SCHOOL AND COMMUNITY?

¿Qué relaciones podrían existir entre la escuela y la comunidad?

Simon Williams

Preeyachot School (Thailand)

simonlawrencewilliams@gmail.com

ABSTRACT: This research is framed within the context of sociocultural theories of learning, where understanding is a relationship between people and their environment. The paper examines how the researcher generated conditions which created connections between a school and its local community in rural Thailand. The research experiments with the philosophy of Deleuze and Guattari and an encounter with contemporary art to problematise existing thought and build connections and new relationships with place. The research takes a qualitative approach and the report, written in a narrative format, analyses and discusses the impact and value of critical events. Observation, and sensory and emotional data inform the narrative. The research demonstrates the deterritorialising power of an art encounter, which slowed down perception and created the need to invent new concepts. An assemblage of connections emerged resulting in a rhizocurriculum that moved beyond the walls of the classroom to create new dialogues between school and community. The research shows how the world of possibilities that emerges from art encounters are not easily manifested in practice and recommends continued experimentation with bodies that have the power to affect and be affected.

KEYWORDS: Assemblage, Learning, Contemporary Art, Community and school connections.

RESUMEN: Esta investigación está enmarcada en el contexto de las teorías socioculturales del aprendizaje poniendo énfasis en las relaciones que se establecen entre las personas y su entorno. El artículo muestra cómo el investigador creó condiciones que generaron relaciones y permitieron establecer conexiones entre la escuela y la comunidad local en la Tailandia rural. Algunos



conceptos filosóficos de Deleuze y Guattari y un encuentro con el arte contemporáneo permiten problematizar el pensamiento existente y construir conexiones y nuevas relaciones con el contexto. Se adopta un enfoque cualitativo y se construye un texto en formato narrativo con base en la observación y en la percepción sensorial, en el cual los eventos críticos se analizan y discuten por su impacto y valor. La investigación demuestra el poder desterritorializador de un encuentro artístico, ya que éste ralentizó la percepción y comprensión de lo que estaba aconteciendo, creando la necesidad de explorar nuevos conceptos. En el desarrollo del proceso se crearon un conjunto de conexiones que se pueden entender como un *rizocurrículo* que fue más allá de las paredes del aula creando nuevos diálogos entre la escuela y la comunidad. La investigación muestra cómo las posibilidades que emergen con los encuentros artísticos no es fácil que se manifiesten y concreten en las prácticas educativas y recomienda la experimentación continua con aquellos cuerpos que tienen el poder de afectar y ser afectados en los contextos de aprendizaje.

PALABRAS CLAVE: Ensamblaje, aprendizaje, Arte contemporáneo, relaciones entre escuela comunidad.

RESUM: Aquesta investigació està emmarcada en el context de les teories socioculturals de l'aprenentatge posant èmfasi en les relacions que s'estableixen entre les persones i el seu entorn. L'article mostra com l'investigador va crear condicions que van generar relacions i van permetre establir connexions entre l'escola i la comunitat local a la Tailàndia rural. Alguns conceptes filosòfics de Deleuze i Guattari i una trobada amb l'art contemporani permeten problematitzar el pensament existent i construir connexions i noves relacions amb el context. S'adoptava un enfocament qualitatiu i es construeix un text en format narratiu en funció de l'observació i de la percepció sensorial, en el qual els esdeveniments crítics s'analitzen i discuteixen pel seu impacte i valor. La investigació demostra el poder desterritorialitzador d'una trobada artística, ja que aquest va alentir la percepció i comprensió del que estava esdevenint, creant la necessitat d'explorar nous conceptes. En el desenvolupament del procés es van crear un conjunt de connexions que es poden entendre com un *rizocurrícul* que va anar més enllà de les parets de l'aula creant nous diàlegs entre l'escola i la comunitat. La investigació mostra com les possibilitats que emergeixen amb les trobades artístiques no és fàcil que es manifesten i con-

creten en les pràctiques educatives i recomana l'experimentació contínua amb aquells cossos que tenen el poder d'afectar i ser afectats en els contextos d'aprenentatge.

PARAULES CLAU: Assemblatge, aprenentatge, Art contemporani, relacions entre escola comunitat.

Introduction

This narrative-based research examines how I created conditions for learning that generated connections between school and community through contemporary art and the philosophy of Deleuze and Guattari. Deleuze and Guattari's writings are known to be difficult as they use newly created terminology or distort the way philosophical terms have typically been used in western thought (Fleming, 2020). However, as Deleuze and Guattari are experimental thinkers, their concepts carry the potential to transform and create new innovative practice for teachers (Waterhouse, 2020). This paper begins with an introduction to some of the key terms and relevant concepts that feature in this paper and shows how they relate to the methodological decision of a narrative report. The research was conducted in Thailand and interviews with local citizens give the reader a better understanding of this context. The research demonstrates how a contemporary art stimulus deterritorialised the pupils' existing understandings and generated more critical and reflective dialogues with place (Silva and Jove, 2019a). I conclude that the results cannot be generalised as the outcomes are emergent to the specific elements and interactions of each educational encounter (Waterhouse, 2020).

In-between Deleuze and Guattari and education

This research is framed with(in) the work of Deleuze and Guattari and I draw on their concepts to provide ways of thinking differently about teaching and learning (Bastien-Valenca, 2020). The first concept is heterogeneity, which involves accepting and facing the complex realities of learning



encounters (Roy, 2003). Ryan and Amorim (2005) argue that for teachers to create new and innovative practice, they need to demystify the totalising representations of existing ideas to see the heterogeneous elements and movements in a process of becoming multiple (Ryan and Amorim, 2005). One means may be through contemporary art as it is irreducible to signification; the heterogeneous nature of art means that any description or analysis always leaves something out (O'Sullivan, 2010). This implies that the potential for learning through art is not primarily in the concepts that the artist promotes but rather the multiplicity of connections that can be made in an encounter (Jove and Farrero, 2018).

To take advantage of this and make it a productive force for learning, teachers might promote the problematisation of existing concepts through processes of questioning, experimentation and creation (Roy, 2003). Problematisation guides learning as it invites pupils into an encounter with the new and different, generating conditions for rupturing existing structures and creating something new (Bastien-Valenca, 2020). Loponte (2013) finds contemporary visual arts to be the most productive for destabilising conventional notions of teaching practice and everyday life. Contemporary art can therefore serve as a tool in the process of problematisation to escape the hegemonic learning of schools, museums and galleries to occupy different spaces in society (Silva and Jove, 2019b). This suggests that one of the teacher's tasks is to emit heterogeneous signs through the introduction of problematic texts and explore difference together with the pupils (Waterhouse, 2020).

However, Deleuze argues that problematisation is not the application of existing thought to a situation, but rather that to think is to create (Bangou et al., 2020). Deleuze and Guattari (1987) propose that thought generates in the form of a rhizome, a network of perpetual growth, in contrast to the binary logic of the tree of knowledge. A rhizome is defined by its connectivity, non-linearity, and its capacity to rupture and transform continuously (Allan, 2008; Acaso, 2011). Problematisation might bring the diverse heterogeneous elements of teacher bodies, pupil bodies and text bodies together into inter-related overlapping connections, which can result in networks of rhizomatic growth (Ryan and Amorim, 2005; Jove and Farrero, 2018). The model of the rhizome might amplify possibilities in education as it has no beginning or



end, one can enter at any point, and ruptures create alternative paths and new ways to proceed (Acaso, 2011).

The Deleuzian-Guattarian notion of an assemblage is also adopted in this research, and can be described as a temporary grouping of relations (Bangou, 2020). An assemblage is dependent on the rhizomatic connections which emerge between expression and content and is qualitatively different to the sum of its parts (Allan, 2008; Waterhouse, 2020). As an educator this means recognising that in a learning encounter nothing is occurring in isolation, it is an emergent happening, a collective assemblage one inside the other within an immense outside that is a multiplicity (Sellers, 2010). Teachers might embrace the experimentation part of working in the rhizome by reading the assemblage and attending to the heterogeneity through novel connections (Bastien-Valenca, 2020). Indeed, if teachers can create encounters with the power to affect and rupture existing ideas, new assemblages can form towards unfamiliar but more productive ways of being (O'Sullivan, 2010).

The final two concepts I introduce concern how this rupturing movement might exist in the form of the triad of de/re/territorialisation, and becoming (Deleuze and Guattari, 1988). When teachers and pupils venture outside of what is familiar and comfortable, they must be active participants in the invention of new concepts for unknown lands, as they continuously escape the stable order (Allan, 2008). In education this process of deterritorialisation can disrupt existing structures and categories of being and understanding, and take lines of flight to new, more inclusive possibilities (Roy, 2003; Allan, 2008). This behaviour might be more common in the arts, where contemporary artists often rupture dominant regimes made of our daily habits and create new possibilities for life (O'Sullivan, 2010). This triad might be considered as a movement which produces change, and as exposure to the new occurs it is followed by stabilisation, after which the process may begin again (Bastien-Valenca, 2020).

For the individual person or entity, it is a process of becoming which embodies the dynamism of change, as they are in a continuous state of recreating what they can be (Sellers, 2010). Yet this practice is not exclusive to artists; anyone can break their habitual patterns, anyone can experiment with the available materials in the present and produce not only something new



in the world but themselves anew in that world (O'Sullivan, 2010). Perhaps for Deleuzian-inspired educators it means reframing themselves as processes, always becoming as they try to intensively read the assemblage and engage in a relentless problematisation of signs to prevent boundaries from forming (Roy, 2003; Jove, 2011).

A research of experimentation

This research is a reflection on the multiplicities that I connected and saw over the course of the academic year 2020–2021 (Ryan and Amorim, 2005). The research recognises the uncertainty of professional practice by recording what occurred in the classroom, without reducing the events to transcendental findings (Coles, 2002; Phelps and Graham, 2010). It combines data, findings and analysis as sense can emerge from the connections between heterogeneous elements at any moment (Clough, 2002; Bangou, 2020). Furthermore, it incorporates transgressive data, which is usually out of category for qualitative research, such as emotional data and response data in rhizoanalysis (Masny, 2013). What follows is a descriptive and analytical narrative of the elements and disruptions which occurred in the assemblage (Atkinson et al., 2007). The data included and reported on is not inclusive of all that happened; rather, moments were selected according to their power to affect (Bastien-Valenca, 2020). To maintain criticality the emergent happenings in the data are continuously compared to existing literature on the subjects (Bolivar, 2017; St. Pierre, 2018).

The research involved seventy-one participants. These were sixty-seven Thai children aged between 6 and 9 from grades 1 to 3, and three adults working in the location of the research who took part in recorded interviews about the local context. I include myself, an English researcher, as a participant as I was also becoming and transforming with other elements as part of the assemblage (Bastien-Valenca, 2020). The research was conducted in the English programme of a large semi-private school and occurred during a curriculum subject titled *English project*. This paper does not cover how the research facilitated the pupils' language development because it falls outside the scope of this article, although this was occurring simultaneously. It is



enough to say that children do much more than speak languages; they learn and become through them (Vygotsky, 1986; Piccardo et al., 2011). The study took an action-oriented approach which claims that authentic language use to complete real-life tasks facilitates language learning goals (Piccardo et al., 2019). The deconstructive narrative written below documents my experimentation in my attempt to create real-life tasks and action in relation with the spaces the participants inhabited (Goodson and Gill, 2016).

With(in) context

The research was conducted in Takhli, Nakhon Sawan Province, in the lower northern region of Thailand, 200km north of Bangkok. The school is located within the town area, which covers 16km² and has a population of 23,901 (National Statistical Office of Thailand, 2017). To describe the area, recorded interviews were conducted with three local citizens. I decided on this approach because as a foreign national my observations and language may have a European perspective which is not shared by the inhabitants of the place (Fielding, 2004; Waite, 2013). The participants, who chose their own pseudonyms, were Kan, a 26-year-old man working in advertising, Hermione, a 32-year-old doctor, and Sukdee, a 40-year-old director of a kindergarten school (Waterhouse, 2020).

In Interview 1 Sukdee's description focuses mostly on the people and their interactions, as shown in the transcribed excerpts. R: Researcher, S: Sukdee, H: Hermione, K: Kan.

R: Describe Takhli.

S: Takhli is small town, very very small town and small town but so many people in Takhli and Takhli is quite like peaceful and people in Takhli is so kind and simple life [....].

R: And if someone is coming to visit Takhli, let's imagine someone who is not even Thai, never been to Thailand, how would you describe Takhli to them.

S: Yeah, I would told, I will tell them about Takhli is a has so many culture. Chinese, quite Chinese and Thai together and Takhli has something like a, like a natural. And, so, um, how to explain, and, is different culture in Takhli



but it's like can live together. The people can support together everything. we kindness all the time.

R: Ok, ok staying with the idea of culture, if someone is visiting Takhli and this person is interested to learn about the history and culture of Takhli, where would you take them?

S: Um, I would, I would take them to the temple. Because its everything we will start at the temple, so many people go to the temple for, make a good [....].

In Interview 2 Hermione, who is from Nakhon Sawan city but lived and worked in Takhli hospital for two years, puts the physical size of the town in context to the rest of the province and expands on the occupations of the population.

H: [....] so I have to describe Takhli?

R: Yes, please.

H: [.....] it's the biggest, so it's the, the biggest district of Nakhon Sawan, except Nakhon Sawan, and, in, and the population too, and as I see, most of population work as, in the field as farmers, but Takhli still has industrial too, like the cement factory and sugar factory, and it has big school [.....],

Interview 3 is with Kan, who has lived in Takhli all his life. Although he mentions the district museum of history his account favours culture as stories and actions over place.

R: And can you describe Takhli, describe Takhli to me?

K: [....] ah Takhli, is how to call, like uh, mythology, you know mythology, about the name of Takhli, it's from Mythology of Thai, it's from about some sport, like a polo, in Thai we call Teeklee, and they change to Takhli, we have lot of alleys, of you call like a street, name of character in that mythology, like, Phra Sang, Rodchana, and a lot of from there [.....].

R: What about if they're interested in history and culture? Where would you take them?

K: History, I don't know if it's in Takhli, Chansen have museum of history of Thai people about, I don't know how to call it in English, สำริด age, stone age, then สำริด age (Bronze age) [.....] copper? [....] I forgot



your question.

R: Place of history and culture.

K: Culture we can obviously. That I can call, like see around, around Takhli because this is not a citizen's town it is a traditional culture in here, you can see the monk in every morning, how people get their daily life in the morning, everywhere in Takhli is culture [....].

The interviews show that for the local Thai citizens heritage and culture were less bound to tangible places and more embodied in the traditional way of life of the monks, farmers, and Thai-Chinese population and the mythological stories that they told (with the exception of one small out-of-town museum on local bronze age history). This prompted me to ask how the concept of place might be conceptualised differently so that it can produce new ways of interacting with(in) this particular environment (Silva and Jove, 2019a; Bastien-Valenca, 2020).

An encounter with contemporary art

In the first English project lesson of the semester a video artwork was projected in the classroom to arouse the desires necessary to move into situations of uncertainty and the vulnerable and creative process of transformation through learning (Jove, 2017; Fleming, 2020). The specific artwork was selected because the artist was exhibiting at the Bangkok Art Biennale in the same year, and it seemed important to select content relative to the space that the research inhabits (Waite, 2013). In addition, I hoped that the video game style would be aesthetically pleasing and at the same time rupture existing ideas on a form of representation familiar to the pupils (Williams and Burden, 1997; Eisner, 2005; O'Sullivan, 2010). This perhaps demonstrates a relational aesthetics approach to contemporary art, where works are more about use rather than contemplation (Bishop, 2004). Indeed, Bourriaud (2002) argues that a work of art should not be seen as complete within itself but as an encounter, and manifests from the relationship between the space, the intervention and the audience. In this case Lu Yang's contemporary art was being utilised for its power to affect and amplify curricular possibilities (O'Sullivan, 2010; Jove, 2017).

The artwork *Electromagnetic Brainology* (Fig. 1), while presented in a media style familiar to pupils, shows Tibetan Buddhist deities as virtual characters in the afterlife of a digital world. In this moment my role was not to present or teach these concepts but rather to introduce a contemporary artwork as a problematic text to invite difference and an awareness of the heterogeneity (Ryan and Amorim, 2005; Waterhouse, 2020). The research sought to investigate whether the projection of the artwork in the classroom facilitated new dialogue, where the pupils would ask how they relate to the space it defines and enter into divergent and unpredictable networks of growth (Bourriaud, 2002; Jove and Farrero, 2018). This required my intervention to consider how to mediate the art encounter so that it might rupture the pupils' unconscious ways of being, to open up new possibilities for more productive ways of interacting in daily life (O'Sullivan, 2010).



Figure 1. *Electromagnetic Brainology* by Lu Yang, video from MetaObjects (2018) <https://vimeo.com/273066578>.

After viewing the artwork, the pupils' task was to draw the experience (Fig. 2), to elicit their personal responses to the encounter so that the curriculum could build from the difference amongst them (Roy, 2003). Here my role was not to ask the pupils if they found what they were looking for but to ask what they had found, what the outcomes, perhaps unexpected, were and to follow the pupils on their own journey (Ranciere, 1991). The act of drawing allowed the pupils to embody creative representation to enhance thinking,

reflection and development (Trimis and Savva, 2009). Furthermore, drawing can provide a material reference between minds to verify the pupil's attention and vigilance in learning (Ranciere, 1991). Following the completion of the task and an analysis of the children's work, a discussion with the pupils as co-participants in the project determined the direction of the developing curriculum (Fielding, 2004).

Task:

1. Write your name on the paper
2. Draw and write about Lu Yang's art.
 - What can you see? -What do you like?
 - What do you think? -What do you feel?
 - *Use colours to make your picture the same as Lu Yang's art.
 - **Use the word list to help you with spelling.

Figure 2. PowerPoint slide of the lesson instructions created by the author and displayed to the children immediately after watching Lu Yang's art.

Assemblages in action

An apprenticeship through problems

The initial encounter with the twenty-four grade 2 pupils generated a situation of contention and antagonism in the space that the art had created (Bishop, 2004). Some children argued through their drawings that the art was about place, cities, planets and volcanoes, while others contended that it was about the giant anime style characters (Fig. 3). Trimis and Savva (2009) state that when engaged in artistic experimentation, learners naturally make connections between the art and elements of their reality. The children saw their personal interest in television series with(in) the art but did not agree if they were Japanese robots from mecha anime or titans similar to those in the series *Attack on Titan*. I did not intervene to solve this debate as the relentless problematisation of signs is one strategy to prevent boundaries of knowledge

from forming (Roy, 2003). In fact, this was precisely my aim as the emitter of signs to guide the pupils through an apprenticeship in the art of discovering problems (Waterhouse, 2020). I mediated a democratic vote as to what the primary expression of the art was, not to subsume difference to the majority but to hear the multiplicity of voices and seek a potential space to deterritorialise and take lines of flight (Roy, 2003; Fielding, 2004).



Figure 3. Collage of children's initial responses created by the author, 2020.

The resulting winner –Japanese anime robots– was not the answer to the problem but rather the start of the exploration; as Ranciere (1991) states, it is not helpful for learners to just give opinions: all statements should be evidenced within the material itself. I provided a framework for the pupils to generate their own concept of robots, drawing what they understood by the term and writing the qualities that their representation embodied in simple sentences (North and Piccardo, 2016). Importantly, the activity mediated the experience in the pupils' developmental zone, and as their concept of robot developed in light of the task and discussion, the children rejected their claim (Vygotsky, 1978). The pupils now appeared to be working within divergent networks of growth, as they quickly switched direction to the problem of titans (Jove and Farrero, 2018). This may not have been a demarked change in topic from the study of robots, but a line of flight as the pupils' concept development underwent qualitative transformations, as we compared everything we encountered to what we already knew (Vygotsky, 1986; Ranciere, 1991; Allan, 2008). This might be what Jove and Farrero (2018) refer to as rhizomatic wanderings, where pupils enter a journey through uncertainty

without any definite purpose, which has the potential to disrupt conventional knowledge and the way it is systemised.

The children knew the term titan from the anime series *Attack on Titan*, which features giant humanoids that attack the human race (Netflix, 2021). I respected the child-conceived notion of this term into the developing curriculum but also introduced the Greek titans side by side with the Japanese anime characters, to expand perception (Trimis and Savva, 2009; Sellers, 2010). Deleuze and Guattari suggest that we move beyond the acquisition of existing concepts towards inventing new ways of thinking (Bastien-Valenca, 2020). I therefore generated the conditions for pupils to create connections between the various titans (Greek and Japanese anime) and Lu Yang's artwork, to develop concepts to move our thinking forward, while always demanding evidence in the materials (Ranciere, 1991; Piccardo, 2020). This was achieved through the same task used previously to define robots, followed by the positioning of Lu Yang's characters beside the children's representations of titans (Fig. 4) and asking: what is the same and what is different? (Ranciere, 1991). In this instance the pupils concluded that their descriptive qualities to understand titans were also embodied by Lu Yang's characters in Electromagnetic Brainology.

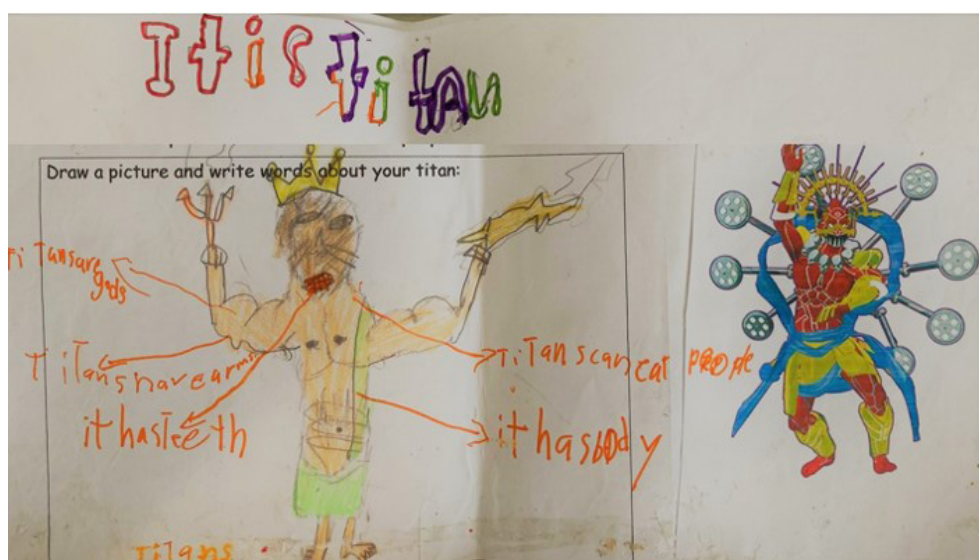


Figure 4. Children's work showing a comparison between their notion of titans and Lu Yang's characters, 2020.



This appeared to be a critical moment where sense emerged from the intermixing of heterogeneous elements (Bangou, 2020). I recognised the children's curricular performativity as their knowledge of the anime series they watched at home, their collective deliberation on the notion of titans and the art encounter came together to form an assemblage for our becoming-project (Sellers, 2010). Furthermore, my aims, the structured planning of the school and the identification of the pupils' language needs coincided to form additional connections manifesting uniquely in response to the children's desires (Bastien-Valenca, 2020). For example, while the pupils negotiated the nature of the characters within Lu Yang's artwork, the materials used to mediate their thinking were not random in content but contained language structures and vocabulary from the school prescribed textbook being studied simultaneously (ibid). We could not have predicted that the pupils would relate the art encounter to a specific anime series viewed at home, showing that the assemblages were dependent on the rhizomatic connections made with(in) the multiplicity of elements at play (Bangou, 2020).

An emerging rhizocurriculum

Bastien-Valenca (2020) presents the idea of rhizocurriculum, which recognises that learning encounters are not tied to teacher-pupil binaries, physical spaces or curriculum documents; rather a rhizocurriculum makes connections between multiplicities and permits the power of affect to disrupt and create new transformations and becomings. When the pupils' expressions on titans intermixed with the art content mediated through the teacher-researcher, the state standards and English textbooks, the resulting emergent assemblages might be considered a rhizocurriculum (Bangou, 2020). This is perhaps nothing new for the pupils as children's expression on content is often rhizomatic, yet as a teacher-researcher this meant allowing the structured planning to be affected and ruptured by the children's desires (Sellers, 2010). This created situations of uncertainty as where the intensity of affect is variable, potentially anything can happen, meaning that specific outcomes could not be predicted and the precise encounter could not be repeated (Bangou, 2020). As a result, I did not necessarily initiate a rhizocurriculum; rather it happened

in response to heterogeneous elements coming together in the context for learning (Waterhouse, 2020).

The pupils had made connections to their own reality and personal interests, yet this remained relative to a foreign (Japanese) anime series. As the researcher and expert apprentice with(in) the rhizocurriculum, I sought new content related to the pupils' expression to be problematised once more (Trimis and Savva, 2009; Waterhouse, 2020). In a visit to MOCA Bangkok, one of the largest contemporary art museums in Thailand, I observed how many of the works were representations of giant mythological characters from Thai literature and Buddhist creation stories (Willis, 2019). This led me to introduce the Thai literary characters into the project, with the aim of advancing learning in the pupils' development zone through the discovery of new problems connected to our art encounter and the culture we inhabit (Vygotsky, 1978; Waite, 2013).

The pupils were asked: Are there titans in Thailand? The children immediately responded that there were not; however, I treated this as a provisional answer, asking the children to provide evidence against both Lu Yang's artwork and their own working concept (Ranciere, 1991). Images of Thai literary characters such as Kroot, Hanuman, Thotsakan and Phra Narai, all of which the children instantly recognised, were intermixed with characters from *Attack on Titan* and Greek mythology. What occurred as a result of this mediated experience was a rupturing of the existing structures and categories that the children held, as the concepts of Thai literary characters and titans were deterritorialised (Fig. 5) (Roy, 2003). Lu Yang's contemporary art had caused us to slow down and become aware of the heterogeneity and in response, create a concept of titans to make sense of the form and content expressed by the work (O'Sullivan, 2010). Through planned interventions and spontaneous rhizomatic connections, the children now found that the characters in the traditional tales of their culture also embodied many of the same qualities as the artwork and thus the idea of becoming-Thai titans emerged (Sellers, 2010).



Expressive outcomes
-I started the class sitting and speaking in a low voice and the children responded well to this -we repeated the trajectory we have taken and the children repeated this -I asked what is a titan and children showed understanding of this. -I asked if there are titans in Thailand and they said no. -We watched the Thai animation which hooked them in and some agreed that some of the characters fitted the description of a titan -the children worked independently in groups to complete the hit and miss and it resulted in diverse answers which they then contested -In light of the input and the hit and miss activity the children changed their provisional claim and included several Thai characters as titans -The most common identified titan was colossal from attack of the titans which demonstrates the pupils understanding as this was the original reference. -the second most identified titan was Thotsakan who is a Thai character. After this Atlas, Kroot, Thor, Yak, Phra Narai were all voted as titans. -Kroot was voted the titan who was liked the most, after this Phra Narai and Atlas were also popular (Hanuman was also popular but not voted as a titan). Zeus, Thor and Thotsakan also got a like. -the children also showed application of their English language learning with many children using can in sentences and questions.
New Questions
-children questions included: - Can titans jump? 3 - Can Kroot fly into space? 2 - Do titans eat people? - What titan is the strongest? - What caused the titans to fight gods? - Are titans real? - Are giant animals' titans?

Figure 5. Final section of the lesson plan after recording events in the lesson on 27th August, 2020.

Connections between school and community

The pupils stated that the becoming-Thai titans could not be found in the countryside town of Takhli, and although I have lived in the town for over four years, I had no evidence to refute this claim. I then re-visited many well-known locations to see the potential for affect of various spaces, as understanding is created through action (Jove and Farrero, 2018; Bangou, 2020). This was an awakening of the infra-ordinary as it became immediately apparent that iconography representing the same characters the pupils were discussing in the classroom could be found in many locations near the school (Silva and Jove, 2019b). I selected the largest temple in town as a site to visit with the pupils, as it not only contained a range of representations connected

to our project but was also familiar to the children. Wat Sawang Wong (Fig. 6) is a central space in the Takhli community with large playing fields used daily for exercise, football training, festivals and fairs; it is also the starting point of the school sports day parade.



Figure 6. Wat Sawang Wong temple, Takhli, image from YouTube, 2020.

<https://youtu.be/CMVBaGnGTtM>.

I was aware that taking pupils to learn outside the classroom would not necessarily result in new relationships with place as often teachers continue conventional pedagogy in different spaces (Martinez, 2010). However, this visit was not a lesson to be experienced outside, but rather a deterritorialising movement out of the school as the children sought to verify concepts created through dialogues between art and culture, namely Lu Yang's work and Thai mythology (Silva and Jove, 2019a). I hoped that the pupils' desires could mediate the conditions where participants were vulnerable and receptive to, and passionate about, their surroundings (Larrosa, 2003; Ryan, 2012). This was evident in the children's behaviour when they excitedly pointed out examples of becoming-Thai titans from the bus before we even arrived at the temple. This observed passion perhaps demonstrates the affirmative action of becoming, as our understanding of people and the world begins by understanding ourselves relative to the places that we inhabit (Waite, 2013).

On our arrival a practising monk opened a variety of rooms within the temple grounds and left us free to explore the complex. This was not a heritage site with an education team working in partnership with the school, but rather an open space where assemblages between the social, affective, aesthetic and educational could be built (Silva and Jove, 2019a). The first room we visited was unfamiliar to the children, the school and myself, as it is not often opened up for general temple use (Fig. 7). Characters from Thai mythology were engraved and painted on the doors and walls, and the room contained cabinets filled with a variety of cultural artefacts which fascinated the children. The pupils demonstrated voluntary agency as they immediately asked me for their notebooks to quickly record what they saw in relation to their own personal goals (Ushioda, 2003; Van Lier, 2004). As we moved around the temple grounds, the children were invited to draw something that they found interesting as a means of validating their own experiences through interacting with materials and sign systems (Fig. 8) (Trimis and Savva, 2009).



Figure 7. A room of artefacts unfamiliar to the author at Wat Sawang Wong; photo by the author, 2020.



Figure 8. Shows the checklist for becoming-Thai titans and the children drawing evidence on location; photo by the author, 2020.

Prior to visiting the temple, each pupil wrote an observation checklist that contained nine examples of mythological characters which they considered becoming-Thai titans. To the children's surprise eight of the nine Thai titans were observed on the visit, and the majority of the children chose to draw an example of these in their notebook. This demonstrates how artists and artwork can raise awareness of the infra-ordinary, which might help pupils generate new relationships with place that are more critical and affective (Silva and Jove, 2019b). For example, this encounter produced new desires, as on return to school the children said that while the experience had shown their working concept of becoming-Thai titans in the immediate environment, the style of representation was old (O'Sullivan, 2010). This implies that places in education are not empty spaces or venues for interaction with content; instead, place might be considered an integral element that shapes the identities and the processes of learning through the expression of culture (Wattchow and Brown, 2011). A new assemblage was forming as the children were now in a dialogue with the culture of a local place, asking how they could represent the Thai iconography of the temple in a contemporary style (O'Sullivan, 2010; Waite, 2013).



I guided the pupils to compare and contrast by re-watching Electromagnetic Brainology as well as other examples of Lu Yang's work (Ranciere, 1991). As assemblages are emergent entities, it is not possible to make claims of direct causal relationships between elements and affect (Waterhouse, 2020). However, what is possible is a constant experimentation with the combination of elements introduced and observation of how powers of affect manifest together in the assemblage (Bangou, 2020). The re-viewing of Lu Yang's video game style art perhaps resonated with the pupils' desire for more contemporary representations and the children decided to create Thai titans in the style of their favourite computer game characters (Fig. 9). The dialogue between art and community appeared to support the pupils in the construction of personal knowledge from places, people and objects through interactions which allowed them to explore possibilities for invention and transformation within their environment (Trimis and Savva, 2009).

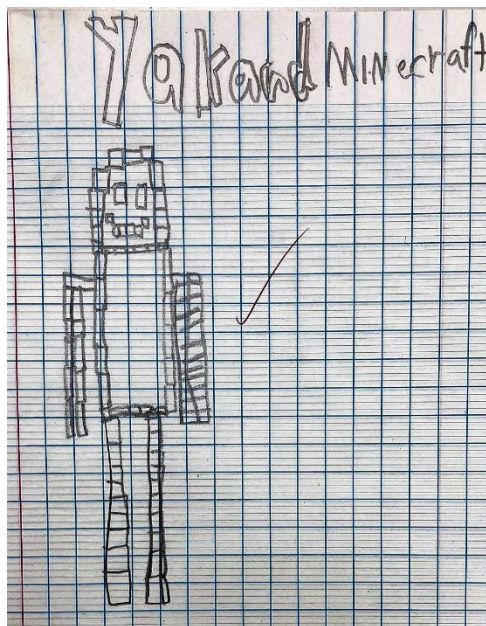


Figure 9. Pupil's notebook showing a proposal to create a Yak (Thai mythological giant) in the style of Minecraft, 2020.



This transformation was initiated at a conceptual level with the idea of titans in response to a work of contemporary art. Connections to Thai culture produced further deterritorialisations at the temple, where the pupils saw what they thought were only literary characters artistically represented in context as protectors of a local place in their daily lives (Pugh and Girod, 2007). This second art stimulus of the temple architecture and artefacts then appeared to generate additional ruptures as the children rejected the existing structures and representations of Thai mythology and took lines of flight to re-create the characters for the digital generation (Ryan and Amarin 2005; Jove and Farrero, 2008). In the classroom I guided problematisation towards artistic materials as the children engaged with the difficulty of representing their working concept becoming-digital Thai titans (Trimis and Savva, 2009). The children re-watched videos of their favourite games from the framework of an artist seeking references, and they worked together through a variety of mediums of their choice to present this idea, which formed the final part of the project (Fig. 10).



Figure 10. Creations by the pupils showing becoming-digital Thai titans with characters such as Kroot, Thotsakan and Singha mixed with Minecraft, Free Fire and Roblox; photo by the author, 2020.

From a contemporary art stimulus, I was attentive to the heterogeneity and connections that formed the assemblage which led us out of the school (Waterhouse, 2020). Through a sensitivity and responsiveness to place the research seemed to generate transformative experiences where learners produced new relationships with a local temple, potentially developing a deeper sense of belonging (Wattchow and Brown, 2011). Yet Bastien-Valenca (2020) suggests that researchers should not only reflect on the actual but also pay attention to the virtual, to understand the full complexity of learning encounters. This means asking what possibilities existed within the elements and connections

but did not manifest in these particular instances. For example, the pupils created computer game style Thai mythology hybrids as a way of representing old cultural ideas in relation to their contemporary reality. However, within this idea there is also the problem of identity and representation in the globalisation of online gaming. The children's work might also serve as representations of Thai identity for avatars in a digital world. This points to the potential possibilities existing with(in) rhizomatic networks that are generated through dialogues between art and community spaces (O'Sullivan, 2010; Silva and Jove, 2019a).

To other worlds of possibilities

Prior to this research, I wondered: How might the concept of place be conceptualised differently so that it can produce new ways of interacting with(in) this particular environment? (Silva and Jove, 2019a; Bastien-Valenca, 2020). In my mind, place was central in this inquiry and thus the questions and actions that it provoked started with place; What local places can be used to create meaningful learning? I travelled the area seeking locations to use and to find out whether such places existed in the vicinity of the school and what possible relations might be constructed. At the same time, the literature I read for this paper stated that from a Deleuzian perspective a problem cannot be solved, only new ways of being or thinking can be created in which the problem no longer exists (Bangou et al., 2020).

As this research experimented with the philosophy of Deleuze and Guattari the questions I asked above ceased to be relevant, as there was no need to determine what kind of place was productive for learning or how to mediate the connections. The pupils' becoming process was already generating desires which extended outside the limits of the school and I had to only follow the pupils on their learning journey as they sought to verify their understanding of the world in relation to their environment (Ranciere, 1991; Sellers, 2010). The pupils' interaction and response to the temple demonstrated rhizocurriculum that embodied critical, reflective and creative thinking (Jove, 2017; Bastien-Valenca, 2020).

Yet the philosophy of Deleuze and Guattari also states that such an assemblage is emergent and unique to the elements and connections made and therefore cannot be repeated (Waterhouse, 2020). Indeed, I projected the same artwork, in the same school, with the same drawing task in response, to grade 1 and grade 3 pupils separately. Neither class problematised the characters in *Electromagnetic Brainology* nor made connections to titans; rather, they constructed unique relations to their own interests (Ushioda, 2003; Trimis and Savva, 2009). The emergent assemblage in grade 3 led the pupils to some disused woodland behind the school, as a background for an augmented reality film after observing Lu Yang's use of technology (Fig. 11).



Figure 11. Lu Yang's work inspired the pupils to create augmented reality films with virtual dinosaurs; the image is a still from the children's film, 2020.

This unpredictable encounter slowed down time and perception for the children; as they waited for the camera in an unfamiliar space the pupils started to develop new relationships with the woodland (O'Sullivan, 2010; Canning, 2013). The children became attentive to the flora and fauna and started passionately documenting what they were observing. Similar to grade 2, the grade 3 pupils voluntarily decided to re-present their thinking, some through forest adventure games and others through art (Fig. 12). The same artwork by Lu Yang had generated different connections which resulted in the deterritorialisation of disused woodland, as a film set, and a museum of curi-

osities and source of aesthetic beauty and an adventure playground and so on (Sellers, 2010). This suggested that perhaps new conceptions of place were required, as I did not even consider this disused space a ‘place’; it was the empty space in between the school and the Chinese graveyard (Waite, 2013). Yet it featured as a critical element in the grade 3 pupils’ becoming-pluri-lingual in the environment of which they are a part (Wattchow and Brown, 2011; Piccardo et al., 2019).



Figure 12. Children voluntarily chose to work in photography and watercolour to show the flora in the disused space behind the school during the end of year open house exhibition.

(In)conclusion

Bangou (2020) suggests that we should evaluate elements within the assemblage for their power to affect or be affected. For example, woodland areas have a low cultural density as they do not come loaded with expectations for behaviour, which perhaps makes them open to forces of affect as grade 3’s continuous reconceptualisation of the place suggested (Waite, 2013). The



examples given in this research suggest that working through contemporary art and the philosophy of Deleuze and Guattari has the potential to create new dialogues with different kinds of places (Silva and Jove, 2019a). However, it is important to note that the same artwork and task was mediated in grade 1 and while connections were made, none led to relationships with places outside the school. Although I attempted to introduce new elements to generate these possibilities, I was incapable of making them manifest (Bangou, 2020). This critically demonstrates that this research is not a 'how to' guide for generating links between school and community (Waterhouse, 2020). The use of a contemporary art stimulus and attending to the assemblage both permitted these connections to happen (grade 2 and grade 3) and at the same time not happen (grade 1). I have no answer for this. (In)conclusion: I can only recommend a practice of experimentation, to show the affects the various bodies have upon an encounter and find out whether particular combinations with(in) the assemblage increase or limit the capacities for the different entities to transform or be transformed (Bangou, 2020).

References

- Acaso, M. (2011). Una educacion sin cuerpo y sin organos. In: M. Acaso, M, Belver, S, Nuere, M, Moreno, N, Antunez, & N, Avila, N (Eds.), *Didactica de las Artes y la Cultura Visual* (pp.35-54). Akal.
- Allan, J. (2008). *Rethinking Inclusive Education: The Philosophers of Difference in Practice*. Springer.
- Atkinson, P., Delamont, S. & Housley, W. (2007). *Contours of Culture*. Altamira press.
- Bangou, F. (2020). How Might Teacher Education in CALL Exist? Becomings and Experimentations. In F. Bangou, M. Waterhouse, & D. Fleming (Eds.), *Deterritorializing Language, Teaching, Learning, and Research: Deleuzo-Guattarian Perspectives on Second Language Education* (pp.175-198). Brill Sense.
- Bangou, F., Waterhouse, M., & Fleming, D. (2020). Intermezzo: Proliferating Becomings with/in Second Language Education. In F. Bangou, M. Waterhouse, & D. Fleming (Eds.), *Deterritorializing Language, Teaching, Learning, and Research: Deleuzo-Guattarian Perspec-*



- tives on Second Language Education* (pp.224-236). Brill Sense.
- Bastien-Valenca, M. (2020). Experimenting with Multiple Literacies in Family Literacy Intervention Programs: From Rhizocurriculum, Rhizo-Teaching to Language education. In F. Bangou, M. Waterhouse, & D. Fleming (Eds.), *Deterritorializing Language, Teaching, Learning, and Research: Deleuzo-Guattarian Perspectives on Second Language Education* (pp.153-171). Brill Sense.
- Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, 110(Fall), 51–79.
- Bolivar, A. (2017). Biographical and Narrative Research in Iberoamerica: Emergency, Development and State Fields. In: I, Goodson, A, Antikainen, P, Sikes, & M, Andrews (Eds.), *The Routledge International Handbook on Narrative and Life History*. Routledge.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Les Presses du Reel.
- Canning, N. (2013). ‘Where’s the bear? Over there!’ – creative thinking and imagination in den making. *Early Child Development and Care*, 183(8), 1042-1053.
- Clough, P. (2002). Narratives and fictions in educational research. Open University Press.
- Coles, C. (2002). Developing Professional Judgment. *The Journal of Continuing Education in the Health Professions*, 22, 3-10.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism & Schizophrenia*. University of Minnesota Press.
- Eisner, E. (2005). *Reimagining schools: the selected works of Elliot W. Eisner*. Routledge.
- Fielding, M. (2004). Transformative approaches to student voice: theoretical underpinnings, recalcitrant realities. *British Educational Research Journal*, 30(2), 295-311.
- Fleming, D. (2020). Rethinking the genders and becoming in second language education. In F. Bangou, M. Waterhouse, & D. Fleming (Eds.), *Deterritorializing Language, Teaching, Learning, and Research: Deleuzo-Guattarian Perspectives on Second Language Education* (pp.45-57). Brill Sense.
- Goodson, I., & Gill, S. (2016). *Critical Narrative as Pedagogy*. Bloomsbury.
- Jove, G. (2017). *Maestras Contemporaneas*. Edicions de la Universitat de Lleida.
- Jove, G., & Farrero, M. (2018). Rethinking Education through Contemporary Art. *The International Journal of Art & Design Education*, 333-345.



- Larrosa, J. (2003, November 28-29). *La experiencia y sus lenguajes* [Conference session]. Seminario Internacional “La Formación Docente entre el siglo XIX y el siglo XXI”, Ministerio de Educación Buenos Aires Argentina. <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL001417.pdf>
- Martinez, J. (2010). La Ciudad en el curriculum y el curriculum en la ciudad. In: J. Gimeno (ed.) *Saberes e Incertidumbres Sobre El Curriculum*. Morata.
- Masny, D. (2013). Rhizoanalytic pathways in qualitative research. *Qualitative Inquiry*, 19(5), 339-348.
- Metaobjects. (2018, June 2). *Lu Yang – Electromagnetic Brainology Live at Powerlong Art Centre* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/273066578>
- Netflix. (2021, July 29). *Attack on Titan 2013 | 16+ | 5 Seasons | Sci-Fi & Fantasy Anime*. Netflix website. Retrieved July 29, 2021, from <https://www.netflix.com/th-en/title/70299043>
- North, B., & Piccardo, E. (2016). *Developing illustrative descriptors of aspects of mediation for the CEFR*. <https://rm.coe.int/developing-illustrative-descriptors-of-aspects-of-mediation-for-the-co/1680713e2c>
- OfficialStatisticsRegistrationSystem.(2017).รายงานสถิติจำนวนประชากรและบ้านประจำปีพ.ศ.2560. <https://stat.bora.dopa.go.th/stat/statnew/statTDD/views/showZoneData.php?rcode=6097&statType=1&year=60>
- o’sullivan, S. (2010). From Aesthetics to the Abstract Machine: Deleuze, Guattari, and Contemporary Art Practice. In: S, O’Sullivan, & S, Zepke (Eds.), *Deleuze and Contemporary Art* (pp189-207). Edinburgh University Press.
- Phelps, R., & Graham, A. (2010). Exploring the complementarities between complexity and action research: The story of Technology Together. *Cambridge Journal of Education*, 40(2), 183–97.
- Piccardo, E. (2020). Rethinking Plurality in Our Liquid Societies. In F. Bangou, M. Waterhouse, & D. Fleming (Eds.), *Deterritorializing Language, Teaching, Learning, and Research: Deleuzo-Guattarian Perspectives on Second Language Education* (pp.58-86). Brill Sense.
- Piccardo, E., North, B., & Goodier, T. (2019). Broadening the Scope of Language Education: Mediation, Plurilingualism, and Collaborative Learning: the CEFR Companion Volume. *Journal of e-Learning and Knowledge Society*, 15(1), 17-36.

- Piccardo, E., Berchoud, M., Cignatta, A., Mentz, O., & Pamula, M. (2011). *Pathways through assessing, learning and teaching in the CEFR*. Council of Europe Publishing.
- Pugh, K., & Girod, M. (2007). Science, Art, and Experience: Constructing a Science Pedagogy from Dewey's Aesthetics. *Journal of Science Teacher Education*, 18, 9-27.
- Ranciere, J. (1991). *The Ignorant School Master*. Stanford university press.
- Roy, K. (2003). *Teachers in Nomadic Spaces: Deleuze and Curriculum*. Peter Lang.
- Ryan, C. (2012). Falando e escrevendo sobre a criação do currículo e a formação dos professores [Talking and writing teacher-curriculum-development]. *Leitura*, 59, 4-16.
- Ryan, C., & Amorim, A. (2005). Deleuze, action research and rhizomatic growth. *Educational Action Research*, 13(4), 581-593.
- Sellers, M. (2010). Re(con)ceiving young children's curricular performativity. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 23(5), 557-577.
- Silva, A., & Jove, G. (2019a). Conexoes entre arte, ciencias e educacao: experimentando o conceito de museu imaginario. *Palindromo*, 11(25), 13-32.
- Silva, A., & Jove, G. (2019b). Poéticas do infraordinário: encontros inter-fronteiriços entre arte, ciência e educação. *Revista Digital do LAV*, 12(2), 23 – 48. <http://dx.doi.org/10.5902/1983734837996>
- St. Pierre, E. A. (2018). Writing Post Qualitative Inquiry. *Qualitative Inquiry*, 24(9), 603–608.
- Trimis, E., & Savva, A. (2009). Young Children's Artistic Learning in the Context of Museum Environments and Other Cultural Settings. In: M. Narey (Ed.), *Making Meaning: Constructing Multimodal Perspectives of Language, Literacy, and Learning through Arts-based Early Childhood Education*. Springer.
- Ushioda, E. (2003). Motivation as a socially mediated process. In D. Little, J. Ridley, & E. Ushioda, (Eds.), *Learner Autonomy in the foreign language classroom: teacher, learner, curriculum and assessment*. Authentik Language Learning Resources.
- Van Lier, L. (2004). *The Ecology and Semiotics of Language Learning: A sociocultural perspective*. Kluwer Academic Publishers.
- Vygotsky, L.V. (1978). *Mind in Society: The development of higher psychological processes*. Harvard University press.



- Vygotsky, L.V. (1986). *Thought and Language*. Trans by A. Kozulin. MIT press.
- Waite, S. (2013). 'Knowing your place in the world': how place and culture support and obstruct educational aims, *Cambridge Journal of Education*, 43(4), 413-433.
- Waterhouse, M. (2020). Rhizocurriculum in ESL: Instances of a nomad-education. In F. Bangou, M. Waterhouse, & D. Fleming (Eds.), *De-territorializing Language, Teaching, Learning, and Research: Deleuzo-Guattarian Perspectives on Second Language Education* (pp.21-42). Brill Sense.
- Wattchow, B., & Brown, M. (2011). *A pedagogy of place: outdoor education for a changing world*. Monash University Publishing.
- Williams, M., & Burden, R. (1997). Motivation in language learning: a social constructivist approach. *Cahiers de l'APLIUT*, 16(3), 19-27.
- Willis, D. (2019). Dispatch From Thailand: Temporal Topographies at the MAIAM, Chiang Mai. *ArtWritingMFA*. <https://artwriting.sva.edu/journal/post/dispatch-from-thailand-temporal-topographies-at-the-maiiam-chiang-mai>
- มหานครอนทิวี่.(2020,October6).วัดสว่างพงษ์ตำบลตาคีอำเภอตาคีจังหวัดนครสวรรค์ BirdEyeViewThailandเที่ยวไทยในมุมสูง[Video].YouTube.<https://youtu.be/CMVBaGnGTtM>



Cómo citar este artículo / Com citar aquest article / Citation:

Moraes, I. & Gruppelli, L. (2021). Uma Bienal em tempos de pandemia e a centralidade da curadoria educativa. *Kult-ur*, 8(16). <https://doi.org/10.6035/kult-ur.6123>

UMA BIENAL EM TEMPOS DE PANDEMIA E A CENTRALIDADE DA CURADORIA EDUCATIVA

A Biennale in pandemic times and the centrality of educational curation

Igor Moraes Simões

UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
Doutor em Artes Visuais
igor-simoes@ufrgs.br
<https://orcid.org/0000-0001-7107-7951>

Luciana Gruppelli Loponte

UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
Doutora em Educação
luciana.loponte@ufrgs.br
<https://orcid.org/0000-0002-0552-0529>

RESUMO: Este artigo tem como principal objetivo apresentar o programa educativo da 12.^a Bienal de Artes Visuais do Mercosul, realizado em 2020, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil, com o tema *Feminino(S), Visualidades, ações e afetos*, sob a curadoria geral de Andrea Giunta e curadoria educativa de Igor Moraes Simões. A mostra foi prejudicada pela pandemia do novo coronavírus que mudou, de forma irremediável, o planejamento da Bienal e de nossa vida. Além de uma breve contextualização da Bienal do Mercosul, conhecida internacionalmente como “bienal pedagógica”, o texto evidencia o protagonismo da ação e da curadoria educativa durante a pandemia e a ausência de continuidade dessas ações por parte dos gestores da mostra.

PALAVRAS-CHAVE: Bienal do Mercosul, Brasil, Curadoria Educativa, Pandemia.

ABSTRACT: This article presents the educational program of the 12th Biennial of Mercosul Visual Arts, held in 2020, in Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brazil. The theme was Feminine(S), Visualities, Actions, and Affection, under the general curatorship of Andrea Giunta and educational curatorship of Igor Moraes Simões. The new coronavirus pandemic occurred in the middle of the exhibition, which changed both the plans for the Biennial and all our lives. In addition to providing a brief contextualization of the Mercosul Bien-



nial, internationally known as the “pedagogical biennial”, this text highlights the prominence of action and educational curation during the pandemic and the lack of continuity on the part of the exhibition managers.

KEYWORDS: Mercosul Biennial. Brazil. Educational Curatorship. Pandemic.

RESUMEN: Este artículo tiene como principal objetivo presentar el programa educativo de la 12ª Bienal de Artes Visuales del Mercosur, celebrada en 2020, en Porto Alegre, Rio Grande do Sul (Brasil), con el tema *Femenino(S), visibilidades, acciones y afectos*, con el comisariado de Andrea Giunta y comisariado educativo de Igor Moraes Simões. La exposición quedó afectada por la pandemia del coronavirus, que cambió irremediablemente el curso de la planificación de la Bienal y de nuestras vidas. Además de una breve contextualización de la Bienal del Mercosur, conocida internacionalmente como «bienal pedagógica», el texto demuestra el protagonismo de la acción y del comisariado educativo durante la pandemia y la ausencia de continuidad de dichas acciones por parte de los gestores de la exposición.

PALABRAS CLAVE: Bienal del Mercosur, Brasil, Comisariado educativo, pandemia.

RESUM: Aquest article té com a principal objectiu presentar el programa educatiu de la 12ª Biennal d'Arts Visuals del Mercosur, celebrada en 2020, a Porto Alegre, Rio Gran do Sul (Brasil), amb el tema *Femení(S), visualitats, accions i afectes*, amb el comissariat d'Andrea Giunta i comissariat educatiu d'Igor Moraes Simões. L'exposició va quedar afectada per la pandèmia del coronavirus, que va canviar irremeiablement el curs de la planificació de la Biennal i de les nostres vides. A més d'una breu contextualització de la Biennal del Mercosur, coneguda internacionalment com a «biennal pedagògica», el text demostra el protagonisme de l'acció i del comissariat educatiu durant la pandèmia i l'absència de continuïtat d'aquestes accions per part dels gestors de l'exposició.

PARAULES CLAU: Biennal del Mercosur, Brasil, Comissariat educatiu, pandèmia.

I. Uma bienal de artes visuais pedagógica no sul do Brasil

A imagem do Brasil para muitas pessoas na Europa está associada a praias tropicais ou futebol – é difícil escapar desses clichês. Além de rótulos, o Brasil apresenta muita diversidade de pessoas, culturas, climas, geografias e modos de viver. No sul do Brasil, distante dos holofotes da região sudeste e do eixo Rio-São Paulo, surgiu em 1997, na cidade de Porto Alegre, no estado do Rio Grande do Sul, a Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Ambiciosa, a primeira bienal teve como principal propósito fazer um exame do desenvolvimento histórico da arte do continente a partir de 800 obras de 200 artistas dos países do Mercosul – Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai, Uruguai e Venezuela. Desde então, em 12 edições de formatos e alcances diversos, a Bienal do Mercosul tem feito história não apenas no Brasil, mas no mundo.

Para este artigo, ressalta-se o marco da 6.^a edição da Bienal do Mercosul, em 2007. Esta edição intensificou sua internacionalização e teve mudanças profundas em seu programa pedagógico. Com curadoria geral de Gabriel Pérez-Barreiro, a mostra foi pensada a partir das proposições educativas de Luís Camnitzer, artista uruguaio que inaugurou a posição de curador pedagógico, que “atua como um embaixador do público e observa o evento com os olhos do visitante” (Camnitzer, 2009, p. 15). Esta edição teve sua ação pedagógica estendida, iniciada início meses antes da própria mostra e com um grande impacto no que se pensava sobre arte e educação na época, não apenas nessa edição específica da mostra, mas em várias outras exposições ao redor do mundo. Por muito tempo, o nome de “bienal pedagógica” tem sido associado a essa exposição. Ressalta-se também o nome da professora, pesquisadora e curadora Mônica Hoff, que fez parte da equipe da Bienal até a 9.^a edição, quando ocupou a posição de curadora de base e contribuiu, sobremaneira, para firmar o programa educativo, fazendo com que passasse a ser conhecido em todo o mundo.

Após esta breve contextualização da Bienal de Artes Visuais do Mercosul e de seu caráter marcadamente pedagógico, o principal objetivo deste artigo é apresentar o programa educativo da 12.^a Bienal de Artes Visuais do Mercosul, realizado em 2020, prejudicado pela pandemia do novo coronavírus e que mudou, de forma irremediável, o planejamento da Bienal e de nossa vida.



Nesse processo, algumas decisões importantes tiveram que ser tomadas em relação à produção de material educativo em meio à pandemia e a concretização de uma mostra de arte contemporânea de forma totalmente remota e online. Em termos de organização deste artigo, apresentamos em primeiro lugar o modo como a curadoria educativa foi pensada em uma mostra de arte contemporânea que tinha como foco a centralidade, os feminismos, raça e descolonização e, em segundo lugar, o que foi possível fazer com o advento da pandemia de Covid-19 e a transformação do evento em uma exposição online. Por fim, tecemos algumas considerações finais, em que afirmamos a insistência de se estar juntos e a centralidade necessária dos programas educativos em exposições de arte contemporânea.

1.1. Bienal 12: curadoria educativa, feminismos, raça, descolonização

A Bienal 12 se apresentava sob o título *Feminino(S), Visualidades, ações e afetos*, sob a curadoria geral da argentina Andrea Giunta. A curadora propôs completar o time de adjuntos da Bienal com a brasileira Fabiana Lopes, curadora negra que trabalha com a arte brasileira, a polonesa Dorota Biczek, especialista em arte na América Latina e Igor Simões, pesquisador negro como curador educativo da mostra.

Havia no escopo da exposição um olhar alargado de questões que foram tratadas na Mostra *Mulheres Radicais: arte latino-americana 1960-1985*¹ com curadoria de Andrea Giunta e Cecilia Fajardo-Hill. Ali, a presença de mulheres negras e não cisgêneras era marcada como uma ausência. As pesquisas que se iniciaram para mostra de Porto Alegre partiam, assim, da necessidade de que estas experiências fossem centrais nas articulações de todo o time curatorial.

A escolha, na Bienal 12, pelo uso do termo curadoria educativa foi uma estratégia política assumida pelo curador Igor Simões. Aqui, para além dos debates que cercam os termos que nomeiam a ação educativa, estava em jogo negociar com a instituição a centralidade do programa no pensamento curatorial. Usar o termo curadoria educativa, nesta edição, foi a forma de reforçar

1. Exposição realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2018. Ver mais em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/mulheres-radicais-arte-latino-americana-1960-1985/>



que o educativo não vem depois, mas está lado a lado, o que ajuda a forjar as áreas de trânsito ilimitado de uma mostra. Não cabe aqui dissimular o fato de que há uma questão sistêmica. Tratou-se de jogar com a hierarquização da posição curatorial para, a partir de tal, reivindicar posições que o educativo sem o termo curadoria parece nem sempre conseguir atingir. Se a curadoria recorrentemente é entendida como o lugar de criação das mostras, usar o termo curadoria educativa é situar o educativo a partir desse lugar e, consequentemente, lidar de forma direta com as expectativas e enquadramentos sistêmicos.

Também há de se considerar que a Bienal 12 acontece a partir de uma Fundação a qual, ao longo dos anos, demonstrou que uma das forças principais das suas Bienais estava na centralidade do programa educativo. Havia no uso do termo curadoria educativa um esforço para falar à memória dessa instituição que ajuda a forjar essa expressão, a partir do trabalho de Luis Camnitzer na 6.^a edição da Bienal, em 2007. O trabalho da professora, pesquisadora e curadora Monica Hoff, até a 9.^a edição foi, de maneira inconteste, uma contribuição para afirmar a importância do programa educativo. Vale ressaltar que o conceito de curadoria pedagógica foi criado no âmbito da 6.^a Bienal do Mercosul, realizada em 2007, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. Segundo Camnitzer (2009), o conceito e a criação do cargo partiram de uma decisão de Gabriel Pérez-Barreiro, curador-geral da mostra, sendo que o próprio artista Luís Camnitzer foi o primeiro a ocupar a função: “O curador pedagógico é alguém que não influi na seleção dos artistas. É alguém que atua como um embaixador do público e observa o evento com os olhos do visitante” (Camnitzer, 2009, p. 15)². Esta tomada de posição da curadoria em relação às ações educativas modificou substancialmente a mostra, deixando uma marca profunda na Bienal do Mercosul, o que fez com que a iniciativa tivesse reconhecimento internacional. Esta era a instituição, que tem este registro, a relembrar o lugar do educativo no caráter de construtor das suas mostras.

2. Cabe destacar que o termo “curadoria educativa” já havia sido utilizado antes por Luís Guilherme Vergara em texto originalmente publicado em 1996 (Vergara, 2018). A posição de curador pedagógico foi retomada em algumas outras edições da Bienal do Mercosul e na Bienal de São Paulo, entre outras mostras.



Outro fato relevante dessa etapa de nosso trabalho foi buscar pares constantes nas experiências educativas de instituições locais. Uma das primeiras ações ocorreu no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – MARGS, a partir de um encontro com os setores educativos dos museus e demais aparelhos culturais da cidade de Porto Alegre. Era preciso encontrar nossos pares. Não se tece um programa sozinho, principalmente quando se fala da experiência de uma Bienal que contribuiu, em grande parte, para as experiências de mediação e educação no cenário de origem da mostra, a capital gaúcha. Vale ressaltar novamente: criar um programa educativo significa, em larga medida, estar junto. Ainda nessa direção, era preciso que um dos principais públicos dos programas educativos estivesse representado. Como é possível pensar uma ação educativa que não esteja constantemente informada das vozes das professoras e professores? Outra estratégia adotada foi a chamada pública para docentes, estudantes de licenciaturas e mediadores que foram convidados para um debate público sobre as dimensões de um programa educativo e suas prioridades, quando pensados os protagonismos dos docentes de escolas e universidades, bem como dos educadores das instituições culturais. A partir de uma longa reunião, eles mesmos escolheram entre si os representantes que viriam a formar a Câmara de professores da Bienal 12. Um grupo de educadores acompanhou todas as ações que foram desenvolvidas pelo programa e participaram de reuniões nas atividades, garantido que sua voz fosse ouvida em todas as etapas do processo de trabalho. Mais uma vez, o sentido do programa esteve em estar junto com a maior quantidade possível de vozes em frentes amplas de diálogo e debate.

Talvez o elemento essencial para o programa educativo da Bienal 12 se explique pelo encontro entre a vontade de criar espaços onde o estar junto pudesse ser privilegiado e a necessidade de que esse estar junto estivesse baseado em decisões políticas que, necessariamente, enfrentariam as diferentes dimensões do feminino, profundamente, aliadas às noções de raça. Havia de se ouvir, mas as vozes privilegiadas deviam ser aquelas que, sendo nomeadas como silenciadas, produzem os mais importantes sons dos nossos tempos. Essa, foi desde sempre, a principal meta do programa educativo: estar junto, e juntos mirar no que importa para forjar um olhar sobreposto para analisar o mundo e suas assimetrias.

Havia, antes de tudo, um aprendizado que ecoa nas vozes de feministas negras. O feminismo negro tem sido um lugar de confluência de inúmeras pautas que exigem a constituição de olhares solidários com o outro, suas assimetrias e desvãos e sua capacidade de inventar outras possibilidades de mundos nos quais queremos existir.

O primeiro lugar que ecoa essas vozes veio da literatura. Já vem de longe o aprendizado do que a literatura nos informa.

A imagem catalisadora das ações do programa educativo é devedora das palavras da escritora brasileira Ana Maria Gonçalves e do seu incontornável romance *Um defeito de Cor* (Gonçalves, 2008) no qual aprendemos a pensar os Brasis e suas gentes a partir das estratégias de vida de Kehinde. Antes de tudo havia Kehinde. Em cada ação, em cada novo agrupamento, havia Kehinde. Kehinde diante do espelho descobrindo a si. Kehinde inventando vida. Kehinde.

No programa educativo, que construía seus primeiros caminhos, foi o romance histórico *Um Defeito de Cor* (2008) que serviu de principal referência, que acompanhou a trajetória da protagonista do romance, uma mulher negra escravizada, desde a África, sua chegada ao Brasil e como negociou com a escravização, a liberdade e as interdições à sua existência e afirmação. Há uma sobrevivência nos modos de pensar a presença dessas sujeitas na sociedade brasileira que é perceptível no constante relegar dessas mulheres às figuras fixas das trabalhadoras domésticas em lares da classe média ou no corpo sexualizado e disponível. Os deslocamentos sociais e territoriais e as afirmações de uma presença histórica dessas mulheres em espaços de poder eram assim reafirmadas a partir dessa figura que flerta com a ficção e com os fragmentos da história.

O Romance torna-se assim lugar conceitual para as ações do programa educativo da Bienal que estabelece vínculos de uma memória que se acreditava, durante muito tempo, estar perdida e que reaparece como relâmpago necessário na lacuna de um registro sobre onde viemos e de qual lugar surgem nossas raízes. A escravização no Brasil não pode ficar relegada à experiência do passado. Antes disso, ela é elemento que atravessa nossas maneiras de



pensar e de existir em uma sociedade assimétrica e, muitas vezes, desumanizadora. No entanto, a obra desenha, inscreve, rasga lugares para ver a existência negra no século XIX brasileiro. Há ali negros que leem e criam estratégias de aprendizado. Há o centro urbano tomado por homens e mulheres que se deslocam e negociam suas liberdades e aprisionamentos. Há a vida da Bahia, do Maranhão, do Rio de Janeiro, de São Paulo.

Há sobretudo uma mulher que acende a própria vida, ascende e atende sob o nome de Kehinde. A personagem empreende de Savalu até o Brasil, dos Brasis até as Áfricas e Europas. Inventa formas de vida, olhos de ver e ser vista, morre algumas vezes, vive muitas, aprende e ensina. Kehinde é a mulher negra com suas táticas de existir: a astúcia, a atenção, o olho atento ao afeto não distante da luta e dos saberes. É a capacidade de criar territórios a cada chegada. Em uma mostra, no Sul do mundo, como a Bienal 12, que toma como ponto de partida e de chegada os femininos e a arte em seus tensionamentos e possibilidades de invenção, tomar a figura de uma personagem que está entre a vida e a ficção – entre a memória e a escrita de passados necessários. E sobre a marca da mulher negra significa estabelecer que a mulher negra tem poder em diferentes sentidos de ser a imagem de um mundo já vivido e aquele desejado.

Sob o signo de Kehinde, o programa educativo foi desenhado por um conjunto de encontros que reuniram muitas mulheres e alguns homens em conversas que se pretenderam tramadas na horizontalidade com diferentes públicos e as convidadas. Era preciso que todes estivessem no mesmo espaço. Era preciso que se colocasse em xeque os próprios eixos e conceitos por onde se esboçava o programa educativo. Foram nove encontros debatendo raça e gênero como territórios da arte contemporânea, curadoria e femininos, a sala de aula como espaço de invenção e sabotagem, a proximidade entre as salas de exposições, as salas de aula e as salas de trabalho, femininos e culturas, os educativos e as instituições de arte, a presença das mulheres negras nas narrativas sobre arte, feminismos contemporâneos, imagens de controle, as proximidades e distanciamentos entre indígenas e negros a mediação e as urgências do contemporâneo.



Em cada um dos encontros, um conjunto de mulheres colocava em movimento suas ideias e trajetórias, e ruíam e reconstruíam conceitos que viriam a forjar o que imaginávamos que seria um programa educativo para essa edição da Bienal.

Assim, a primeira ação do programa educativo foi abrir espaço onde ideias e pensamentos criassem lugares mínimos o que estaria por vir, a partir das falas das convidadas do Território Kehinde. Um sem-número de contranarrativas que reúne os elos criados pela imagem, o corpo e a voz da atriz, pesquisadora e professora negra Celina Alcântara que, na primeira noite do Território, entoava a canção, cantada em uníssono, que afirmava: “*Quando eu venho de Luanda, eu não venho só*”.

Desde o princípio, a ideia é um conjunto de escolhas políticas do programa educativo: os rumos teriam como ponto de referência as vozes indispensáveis dessas mulheres e seus deslocamentos.

Um corpo negro não deve olhar o mundo a partir de uma mostra sem trazer consigo saberes, epistemologias que se confundem com suas estratégias de sobrevivência. Ele estava na posição de fazer escolhas e curar, a partir da arte, a história, a história da arte e a educação. Pela necessidade encontrar outras vozes, ele foi a fonte do programa público *Território Kehinde*.

O encontro entre a perspectiva Kehinde, que passou a ser conceito e seta, e a noção de dissenso do francês Jacques Rancière, deu origem aos *12 Exercícios Coletivos de Dissenso*. Foram 12 encontros nos quais as experiências sobre mediação precisavam transmitir os saberes e fazeres de mulheres de diferentes partes do país, convidadas para conduzir os exercícios. As perguntas que acompanhavam o processo de construção das propostas educativas da 12.^a Bienal do Mercosul versavam sobre o que acontece quando a mediação é entremeada por temas ligados às poéticas que discursam sobre formas não-binárias de femininos? Qual o impacto de mediar com ênfase os debates de mulheres na arena democrática? Pensamos “juntas”, mais uma vez.

Tornou-se necessário o debate sobre temas prementes, como as mulheres, seus agrupamentos e vida democrática, as violências cotidianas, o debate



legal e de direitos, as noções de arte entremeadas por debates feministas, as colonialidades e a descolonização na arte contemporânea, a acessibilidade de um espaço expositivo de artes visuais pensado para todes, incluindo os não videntes, as questões dos corpos negros e trans nas exposições como artistas e públicos.

Acima de tudo, era indispensável que essas discussões tivessem raízes profundas nas poéticas das mais de 70 artistas da Bienal 12. Os encontros reuniram feministas de diferentes vertentes teóricas, artistas, curadoras, educadoras, advogadas, antropólogas e historiadoras. Mais de 150 pessoas formaram grande fórum, compartilhando suas experiências pessoais que serviram de ponto de partida para lidar com as pautas da exposição e provocam uma agenda contemporânea comprometida com a apresentação de novas paisagens da vida no mundo e na arte.

O grupo não tinha hierarquia entre o mediador da exposição e o professor na sala de aula. Estas diferentes formas de pensar a arte contemporânea e suas confianças e desconfianças para com a educação criaram desenhos no espaço expositivo, que se tornaria uma grande arena de diferentes conceitos.

1.2. Uma bienal em meio à pandemia

A iminência de um país fechado pela Covid-19 representou o posicionamento tanto em relação ao papel do educativo como dos moldes da mostra no formato de bienal. A notícia de que a mostra física não se realizaria tomou de assalto a Fundação Bienal do Mercosul.

Durante algumas semanas todas as ações eram pensadas para uma futura abertura em data posterior. Nesse processo, o site³ passou a ser primeiramente um repositório das ações que já haviam sido desenvolvidas.

Uma das primeiras atitudes tomadas pelo grupo de curadores foi de buscar saber em que condições se encontravam as artistas ligadas à mostra. Cabe salientar que, algumas delas, que estavam em processo de construção de tra-

3. Site da Bienal do Mercosul: <https://www.bienalmercosul.art.br/online>



balhos processuais, que eram uma das principais direções da mostra, estavam na cidade ou então em vias de chegar a Porto Alegre.

A partir de então, a curadoria empregou ferramentas para ajudar as artistas que já consideravam sua participação com pequenos vídeos com declarações de mulheres de diferentes partes do mundo falando sobre suas condições de saúde e sobrevivência com a pandemia.

Estes vídeos foram colocados no site, dando acesso aos possíveis públicos da mostra. Aos poucos, a dimensão do Afeto que residia no título da edição 12, passou a ser protagonista.

O educativo, que estava em posição horizontal pela curadoria e por suas posições conceituais, passou a ser central.

Cabe aqui a pergunta: o que faz com que uma plataforma online ultrapasse sua dimensão de repositório ou um arquivo, sem prever os fluxos de pensamento decorrentes?

Essa decisão não partiu de forma orgânica por parte da Fundação Bienal do Mercosul. Uma das primeiras medidas foi a dispensa dos mediadores que haviam passado por etapas de estudo e preparação e estavam em vias de ser contratados. Em um primeiro momento, discutiu-se se aventou a redução do quadro já pequeno do setor educativo. No entanto, a existência do site deixou visível que o que o faria da mostra física uma mostra online não era apenas ser uma plataforma, mas se, a partir dela, produzir formas mínimas de vínculos e alianças.

Nesse instante, o programa educativo passou a ser central. Se, por um lado, ele já fazia parte da dimensão artística da mostra, por outro lado, essa centralidade se torna mais evidente ao se questionar o que molda uma exposição. A seleção, o estudo e a disposição dos trabalhos em um determinado espaço são fatores primordiais, mas o que está em jogo também é o universo conceitual, que se cria a partir dessas aproximações e distanciamento de propostas poéticas díspares, mas que convivem em um determinado período.



Por conseguinte, o intangível passou a ser o principal material de trabalho do programa educativo. A noção de que deveríamos insistir em formas de estar juntos passou a ser a seta de um conjunto de ações que tinha essa premissa.

“A insistência de estar juntos” acionou um conjunto de práticas que se iniciaram com a transformação de uma série de proposições voltadas para lidar com a proximidade em tempos de afirmação do isolamento.

A primeira ação foi adaptar um material que tinha sido pensado para provocar e incentivar deslocamentos imprevistos para os públicos no espaço expositivo. As 12 proposições para a Bienal 12 eram um conjunto de ações que provocavam trajetos que se davam por buscas do público a partir de alguns eixos possíveis, que foram centrais na ideia da mostra e que não necessariamente estavam dados pelo espaço. Convites para pensar práticas de mulheres cis e não cis, negras, indígenas, a insurgência da arte trans, o papel da colonização nas assimetrias da vida latino-americana estavam postos nessas atividades que agora eram provocadoras do público para deslocamentos no site. Elas estavam propondo que o público fizesse suas diferentes trajetórias num espaço que seria intangível.

A proposta foi complementada por *lives*, ou transmissões de vídeo ao vivo, que passaram a ser populares em função da necessidade de atividades remotas. A Bienal 12 não foi a única a adotá-las, elas estiveram presentes na programação de outras instituições.

Ainda alicerçados na noção de estar juntos, foram propostos encontros em cada uma das *lives* entre diferentes figuras, desde artistas, educadores, curadores reunidos para pensar não apenas o impensável futuro diante da crise, mas, antes de tudo, pautas que anteciparam esse estado de coisas e, acima de tudo, as formas de resistência e enfrentamento que partiam das perspectivas de um multiverso de sujeitos que foram, na constituição dos cânones ocidentais, relegados a nota de rodapé. Eram essas vozes que interessavam ao programa e, com isso, pautas como a presença das mulheres negras na arte brasileira, a emergência de curadorias de pesquisadores racializados, as perspectivas poéticas de artistas que interseccionam as questões indígenas e de gênero e o papel da educação na invenção de horizontes possíveis e com-

partilhados, foram os motivadores dos convites e das ações que ocorreram ao longo de 12 encontros.

Havia ainda uma questão que movia nossas dúvidas: o que significava pensar um material educativo em tempos pandêmicos? As escolas haviam migrado para atividades mediadas por telas, expondo as lacunas das já defasadas condições de trabalhos de professores por todo o continente, além da falsa crença de um acesso irrestrito aos meios digitais por parte da população de crianças e jovens em situação de aprendizado.

A dúvida e a insistência de estar juntos abriram o caminho para o programa intitulado: *Laboratório coletivo Bienal 12 - Material educativo em tempos pandêmicos*, que partiu de uma chamada aberta a professoras e educadores de instituições que quisessem, junto com artistas convidados, pensar o que pode ser um material de uso pedagógico num contexto de completa exceção.

Houve encontros que reuniram artistas da mostra e educadores para pensar dimensões, como a força dos coletivos e das associações de mulheres, tais como as práticas desenvolvidas pelo coletivo argentino *Nosotras proponemos*, que reúne a militância política e cidadã e os espaços da arte latino-americana. Com a artista trans Elle de Bernardini, professoras puderam pensar quais são as complexidades que envolvem a prática educativa baseada nesses temas em um momento de diminuição radical às liberdades em contextos de avanço de pautas conservadoras na sociedade brasileira. Com a artista negra brasileira Renata Felinto, o papel das mulheres negras na reconfiguração da arte latino-americana e afrodiaspórica foi o tema norteador. Feminicídios em países como a Argentina deram a direção do encontro com a artista portenha Fatima Pecci Carou. Em cada encontro, pelo menos duas propostas de abordagem eram desenvolvidas coletivamente e passariam a orientar o material educativo da mostra.

Ao fim do processo, a equipe do educativo deu corpo e forma às principais questões tratadas de forma coletiva e surgiu o material que recebeu o nome de “A insistência de estar juntos – material educativo Bienal 12” que se compõe de um conjunto de práticas e proposições educativas que privilegiam



o coletivo possível em tempos pandêmicos ao mesmo tempo que projetam movimentos que possam ser desenvolvidos em contextos após a pandemia.

Sobre a insistência de estar juntos: algumas considerações

Estabelecer um programa educativo, parece ser antes de tudo buscar construir formas politicamente situadas de escrita coletiva para a vida comum. Para além de uma presunção de um conjunto de proposições baseadas em saberes cristalizados, o que entra em jogo é a possibilidade de mover dúvidas, perguntas e estranhamentos em uma constelação de sentidos para a experiência de estar juntos. Essa foi a principal direção do programa educativo da Bienal 12.

Antes da proposição da plataforma curatorial, havia um histórico de ações que reservam um lugar caro para as noções relacionadas à educação na perspectiva da Bienal do Mercosul. Não há nenhuma dúvida na afirmação de que experiências como aquelas desencadeadas pelo professor e artista Luis Camnitzer foram o lastro para retomar inclusive a noção de curadoria educativa ou pedagógica. No entanto, o primeiro contato com a Fundação Bienal nos colocou diante de algumas dificuldades impostas pela frágil manutenção, por parte da Fundação, no que concerne à memória do seu próprio histórico com a dimensão pedagógica da mostra.

Entre outros elementos, é possível citar a ausência de continuidade de equipes do setor, na transição entre as edições da mostra. A experiência anterior, com as presenças consecutivas de nomes como o da curadora e pesquisadora Mônica Hoff até a nona edição da mostra, atestam que a perspectiva histórica serviria para manter um fio condutor na relação de uma Bienal ao sul do Brasil e ao sul do hemisfério sul, que se destacou no cenário internacional, especialmente a partir de seu comprometimento com a educação.

Nesse sentido, as perspectivas baseadas na poética e política de grupos apresentados como minorizados, o destaque a respeito do caráter de criação e constituição da Bienal a partir da proposta do educativo e demais proposições, não se assentam como garantia para ações futuras. De certa forma,



o que se percebe é uma dinâmica comumente encontrada nas instituições de arte que abrigam pautas que rompem paradigmas, mas que se projetam mais sobre o episódio lacunar da exposição do que sobre uma postura política de enfrentamento e questionamento das próprias bases hegemônicas que constituem a instituição.

Ainda assim, a experiência de privilegiar o coletivo conectado a um olhar atento sobre o que mulheres, negros, indígenas, trans e outros grupos propõem em termos das noções do que seja contemporâneo, e da arte que recebe esse complemento, ficam como uma seta para pensarmos o quanto o próprio campo da arte, caso esse termo ainda seja válido, está ou não disposto a se reconfigurar de acordo com o que vem sendo exigido pelos diferentes extratos da sociedade.

A Bienal 12 tomou a insistência de estar junto como plataforma acionadora dos saberes múltiplos a partir da pluralidade de vozes. Do coro, ao invés do solo. De fato, a imersão da vida diária em um contexto de completa exceção advindo da pandemia acentuou a centralidade que os educativos têm na implementação de ações e pensamentos para tempos dos mais tenebrosos até aqueles que buscamos inscrever como horizonte possível. Uma mostra vai além do que está exposto em seus displays. Ela se configura e se completa a partir dos olhares e das dúvidas.

Para além de uma conclusão, o que fica desse processo é a certeza de que o programa educativo pode ser o lugar que afirma de forma positiva a desconfiância. De que forma? Desconfiando de tudo que está posto. Do universo de verdades absolutas sobre as artes e as gentes, das configurações em bloco das proposições institucionais. De fato, nessa acepção é possível afirmarmos que o educativo, quando mostrado como seu devido protagonismo pode ser, por excelência, o espaço privilegiado de uma nova dimensão da crítica institucional. No entanto, para isso é necessário que a instituição reconheça e se coloque em estado de disponibilidade para o insondável que surge no tempo da troca, da coletividade e da dúvida.



Referências

- Camnitzer, Luís. 2009. Introdução. In: Pérez-Barreiro, Gabriel, Camnitzer, Luís (org.). *Educação para a arte, Arte para a educação*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul.
- Gonçalves, Ana Maria. 2008. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record.
- Helguera, Pablo, Hoff, Mônica (orgs.). 2011. *Pedagogia no campo expandido*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul.
- Vergara, Luiz Guilherme. 2018. Curadora educativa: percepção imaginativa/consciência do olhar. In: Cervetto, Renata; López, Miguel A. (orgs.). *Agite antes de usar*. Deslocamentos educativos, sociais e artísticos na América Latina. São Paulo: SESC São Paulo, 2018.

extramurs



Cómo citar este artículo / Com citar aquest article / Citation:

Safont Cruz, E. (2021). Patrimonio pedagógico del siglo XX, una herencia cultural a proteger: El Museu Pedagògic de Castelló (MPdC) y sus tareas de conservación y restauración. *Kult-ur*, 8(15). <https://doi.org/10.6035/kult-ur.6275>

PATRIMONIO PEDAGÓGICO DEL SIGLO XX, UNA HERENCIA CULTURAL A PROTEGER: EL MUSEU PEDAGÒGIC DE CASTELLÓ (MPdC) Y SUS TAREAS DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

Twentieth century pedagogical heritage, protecting a cultural inheritance: The Castelló Education Museum and its conservation and restoration work

Elvira Safont Cruz

Conservadora y Restauradora de Bienes Culturales *freelance*

esafontc@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5744-0996>

RESUMEN: En este artículo se dan a conocer los fondos del Museu Pedagògic de Castelló (MPdC) mediante la presentación de las labores en conservación y restauración que se realizan de los mismos. Se aborda desde el origen de este museo tal particular, así como las características de sus fondos, en qué estado de conservación se encuentran las piezas, y qué intervenciones son las más realizadas y su porqué. Los tratamientos generales de piezas como modelos anatómicos desmontables destinados a la enseñanza del cuerpo humano, mapas físicos y políticos escolares de papel, una serie de mapas negros pintados a mano que permiten ser escritos con tiza, modelos botánicos, modelos geográficos y maquetas de animales, son explicados para entender las labores de conservación en las que el museo se apoya para realizar una puesta en valor de todo su patrimonio. Finalmente, se hace una reflexión sobre las labores que realiza la entidad por y para sus fondos y los ciudadanos.

PALABRAS CLAVE: Patrimonio pedagógico, conservación, restauración, museo pedagógico.

ABSTRACT: This article brings to light the collections of the Castelló Education Museum (MPdC, its Spanish acronym) through its conservation and restoration work. It discusses the origins of this exceptional museum, the nature of its collections, the state of conservation of its pieces, and the most common



interventions and the reasons behind them. The museum's conservation work is explained through its restoration of pieces such as anatomical models used to teach the human body, physical and political geography maps for schools, a set of black, hand-painted maps that can be written on with chalk, botanic models, geographic models and models of animals, all of which underpin the value of its heritage. The article ends with a reflection on the work the museum carries out by and for its collections and the community.

KEYWORDS: Pedagogical heritage, conservation, restoration, education museum.

RESUM: En aquest article es donen a conèixer els fons del Museu Pedagògic de Castelló (MPdC) mitjançant la presentació de les labors en conservació i restauració que es realitzen d'aquests. S'aborda des de l'origen d'aquest museu tal particular, així com les característiques dels seus fons, en quin estat de conservació es troben les peces, i quines intervencions són les més realitzades i el seu perquè. Els tractaments generals de peces com a models anatòmics desmuntables destinats a l'ensenyament del cos humà, mapes físics i polítics escolars de paper, una sèrie de mapes negres pintats a mà que permeten ser escrits amb guix, models botànics, models geogràfics i maquetes d'animals, són explicats per a entendre les labors de conservació en les quals el museu se secunda per a realitzar una posada en valor de tot el seu patrimoni. Finalment, es fa una reflexió sobre les labors que realitza l'entitat pels seus fons —i per als seus fons— i els ciutadans.

PARAULES CLAU: Patrimoni pedagògic, conservació, restauració, museu pedagògic.

I. Introducción

La mesa del colegio, los antiguos mapas físicos y políticos, las viejas pizarras..., son objetos que forman parte de la identidad de nuestro sistema educativo. En su momento formaron parte de un obviado entorno académico, mientras que hoy en día son un valioso referente de cómo se vivió y erigió la escuela, y pertenecen al patrimonio cultural del siglo XX. En este artículo, se muestran los trabajos realizados en el Museo Pedagógico de Castellón (MPdC), destacando las intervenciones en conservación y restauración realizadas en sus fondos hasta el momento.

Los fondos antiguos de la colección se forman entre 1900 y 1960. Desde su inicio hasta 1992, el fondo es trasladado varias veces de edificio hasta que en 2002 se instala en la nueva Facultad de Ciencias Humanas y Sociales de la Universitat Jaume I, donde se encuentra hoy en día. La idea de construir un museo para los fondos nace de la celebración del primer centenario de los estudios de Magisterio en Castellón durante el curso 2000-2001, pero no será hasta el 2014 cuando comiencen las negociaciones para arrancar el museo como tal. Los cambios acaecidos en el equipo decanal de la Facultad de Ciencias Humanas y Sociales aceleran significativamente el avance de la negociación del museo por dos razones: la obtención de la primera financiación con fondos de la facultad y la entrada de colaboradores dentro de la organización, como la Fundación Soler i Godes y otras participaciones a nivel individual. La cesión del espacio de exposición en el edificio del Menador y las primeras exposiciones de los fondos durante el 2017 y el 2018, señalan el final del primer ciclo de la historia del Museo. Durante el 2019 se establece una nueva dinámica de trabajo con el proyecto que hoy en día está en vigor. El diseño actual del Museo Pedagógico de Castellón tiene como propósito continuar con los trabajos ya iniciados y avanzar hacia un proyecto heterogéneo que se constituya como impulsor de la innovación y el debate pedagógico en su territorio. Este proyecto no sería posible sin los diversos colectivos y profesionales de dentro y fuera de la universidad, habiéndose formado una comisión de trabajo para llevarlo a cabo. El MPdC pertenece, además, a la Red Mein-PHE de la Sociedad Española para el Estudio del Patrimonio Histórico-Educativo (SEPHE).



Una de las labores del proyecto impulsor del museo es la conservación y restauración de las piezas. Estas labores se realizan bajo las directrices del código ético de la profesión del conservador: el conservador-restaurador respeta la importancia estética, histórica, espiritual y la integridad física del patrimonio cultural confiado a su cuidado, teniendo en cuenta los requisitos de su uso social a la vez que preserva el patrimonio cultural (ACRE, 2003).

Durante las intervenciones realizadas en los fondos del MPdC, se han tenido en cuenta las características principales de los objetos. Al tratarse de piezas que en su origen fueron confeccionadas para su uso académico y no para su exposición en un museo, su estado de conservación se corresponde con dicha vida útil. Por ello, la misión principal ha sido en todo momento intervenir tan solo las piezas que lo necesitaban y bajo la premisa de respetar su apariencia estética e histórica original.

2. Características de los fondos intervenidos

El Museo Pedagógico de Castellón presenta, dado su origen y su función, un fondo muy heterogéneo. Estos fondos abarcan desde material escolar del siglo pasado hasta objetos tecnológicos que, en su momento, consiguieron hacernos la vida más fácil pero que hoy en día su tarea ya finalizó y han quedado obsoletos. Ahora quedan abrigados bajo esta institución con el fin de ser un vestigio original de un pasado no muy lejano que abarca un sector un tanto desconocido dentro del patrimonio contemporáneo del siglo XX. La procedencia de dichos fondos proviene del Fondo Antigua Escuela de Magisterio de Castellón, Fondo Fundación Cátedra Enric Soler i Godes y fondos propios del MPdC. Este abarca equipos (de electricidad, de óptica, de física, de química, etc.), colecciones (fósiles, mapas, maquetas, modelos anatómicos, pinturas, etc.), herramientas de marquetería, esculturas y fondo de archivo entre otros.

3. Estado de conservación de los fondos

La misma heterogeneidad que presentan los fondos en tipología se ve reflejada en la heterogeneidad del estado de conservación que presentan las

piezas, dependiendo de los materiales que las componen, del uso que se le dio a las mismas o de la forma de almacenaje en la que se encontraba.

Generalmente, el estado en el que se encuentran la mayoría de las piezas se rige por el uso que se les dio a las mismas, puesto que se trata de piezas que precisaban de ser tocadas, manipuladas, guardarlas, volver a usarlas, puesto que tenían una finalidad pedagógica.

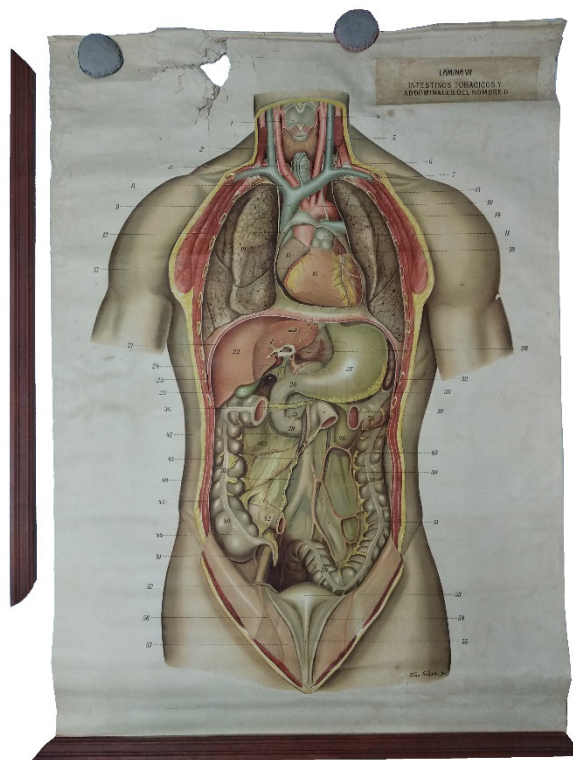


Figura 1. Lámina VII, intestinos torácicos y abdominales del hombre II. Antes de la intervención.



Figura 2. Puzzle de las provincias de España en su caja original. Antes de la intervención.

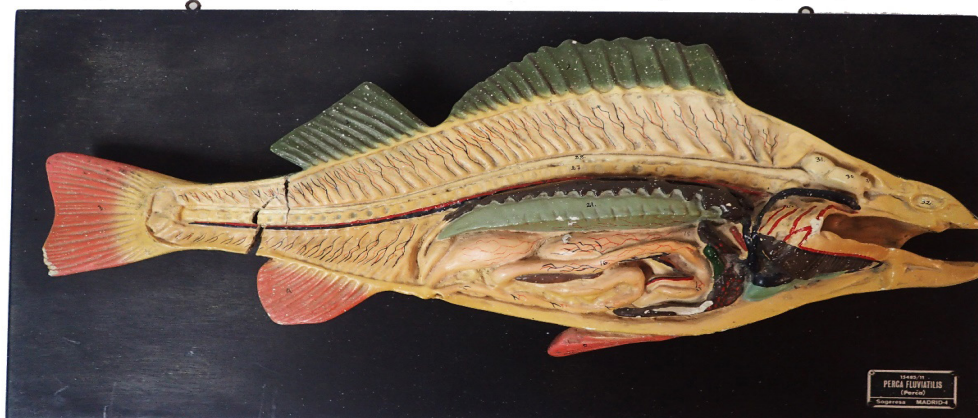


Figura 3. Maqueta de perca. Antes de la intervención.



4. Intervenciones realizadas según el estado de conservación

Tal y como se describe, una de las principales misiones del museo es conservar este fondo para su estudio y difusión y restaurar aquellos objetos que están en peligro de perder su integridad física, estética o histórica. Por este motivo, el museo se ha preocupado de tener sus fondos en constante recuperación, restaurando los objetos que necesitan ser intervenidos y estableciendo nuevos parámetros de conservación, formas de almacenamiento y catalogación. Dada la gran cantidad de objetos que forman la colección, el criterio dependerá del estado de conservación de las piezas, como de la propuesta de exposición e itinerancia de estas, situación que se ha dado en estos últimos meses. En este artículo se abarcan las diferentes intervenciones que han sido realizadas hasta el momento y los motivos por los cuales se han priorizado ciertas piezas a otras.

Algunos de los objetos restaurados hasta la fecha son un modelo anatómico desmontable destinado a la enseñanza del cuerpo humano, mapas físicos y políticos escolares de papel, una serie de mapas negros pintados a mano que permiten ser escritos con tiza, modelos botánicos, modelos geográficos, maquetas de animales, un puzle y cajas de almacenaje individualizadas de conservación para las obras más frágiles. Generalmente, todos estos objetos presentan un estado de conservación de acuerdo con la naturaleza de sus materiales y almacenamiento. Los daños más representativos han sido ocasionados por el uso que se les ha dado a las piezas para la enseñanza y en los años que han sido almacenadas, puesto que el problema principal de conservación de estos objetos es que, desde su creación, han sido concebidos para el uso y no para la exposición y la contemplación.



Figura 4. Mapa físico de Asia. Antes y después.

Los mapas escolares y láminas (ejemplo en figuras 4 y 5) restaurados son, en su mayoría exceptuando algún caso, de papel entelado y clavados a dos listones de madera que permitían su manipulación y ser colgados para

su estudio. El estado de conservación de estos era diverso. Generalmente, presentaban suciedad superficial (polvo, huevos de insectos, etc.), roturas del papel, pérdida de adhesión del papel respecto al empañado y desclavado los listones debido a la rotura del papel y la tela en contacto con los clavos.

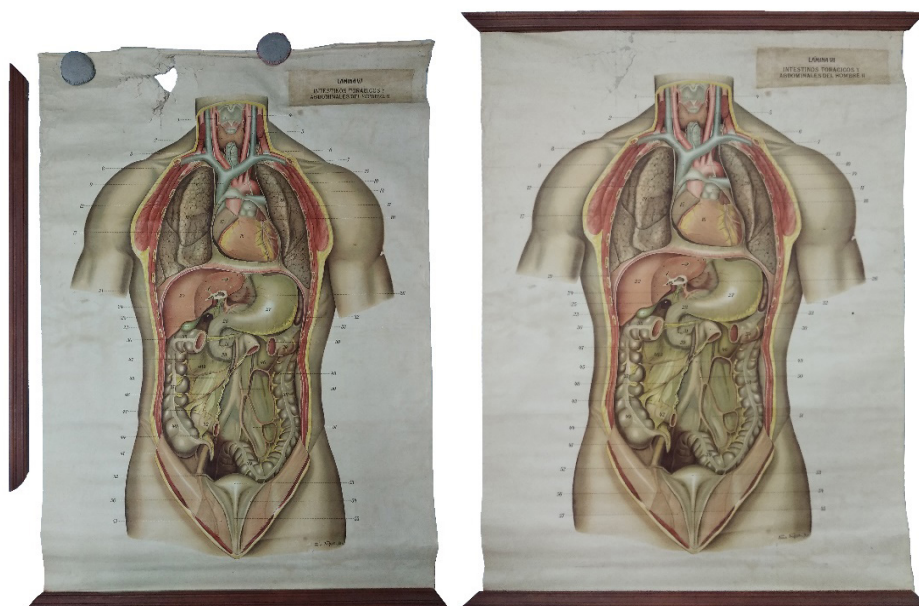


Figura 5. Lámina VII, intestinos torácicos y abdominales del hombre II. Antes y después.

Por otra parte, los **mapas negros** (figura 6) presentaban patologías diferentes, ya que están hechos de materiales diferentes a los anteriores. Estos están compuestos por dos listones de madera que sujetan mediante clavos una tela de arpillera o saco impregnada de un material negro tipo brea, a su vez pintado a mano. Este tipo de brea, al tratarse de un material con temperatura de transición vítrea baja, se encuentra ligeramente mordiente a temperatura ambiente. Esto ha generado que, como los mapas se encontraban almacenados unos sobre otros, se hayan quedado embebidos en este material trozos e hilos de la tela de arpillera de la trasera del resto. Las tareas principales de restauración han sido la limpieza superficial de los mapas y la propuesta de conservación preventiva adecuada para este tipo de obras.



Figura 6. Mapa negro de Oceanía. Antes y después.



El caso del modelo anatómico desmontable (figura 7) es muy diferente. Al tratarse de un objeto tridimensional, presenta otro tipo de problemas. En este caso, el modelo presentaba gran cantidad de suciedad superficial, restos de cinta adhesiva y golpes, puesto que hasta el momento había sufrido un almacenamiento deficiente, lo que provocó en una ocasión su caída. Esta caída

frontal contra el suelo tuvo como consecuencia su rotura por los tobillos, tórax y rostro. Dada la naturaleza de la obra y su función, la restauración de esta escultura abarcó principalmente el montaje y recuperación de las partes rotas y perdidas para que pudiera volver a estar de pie en posición vertical sobre su pedestal, soportándose por sí misma.

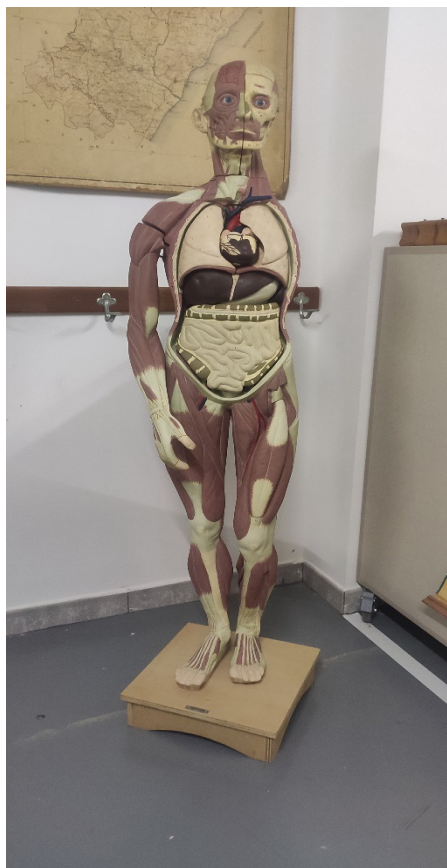


Figura 7. Modelo anatómico desmontable. Antes y después.

En cuanto a las maquetas o modelos de tipo geográfico (figura 8), botánico o de animales, se puede afirmar de forma general que todos presentaban suciedad superficial ocasionada por la acumulación de polvo ambiental. Los daños físicos se descubrieron eran a causa del uso que implicaba su desmontaje y posterior montaje y los métodos de almacenamiento utilizados hasta el momento. Los tratamientos realizados en estas piezas comenzaron por una limpieza mecánica de la suciedad superficial seguida de una limpieza

química (figura 9). Por último, se reintegraron volumétricamente y cromáticamente dichos faltantes (figura 10).

Todos los tratamientos de conservación y restauración realizados cumplen con los principios de conservación y restauración, como la mínima intervención y la reversibilidad y *discernibilidad* los tratamientos y materiales añadidos. Las intervenciones han sido realizadas siempre desde el punto de vista de la conservación de los objetos a largo plazo, tanto y almacenes como en exposiciones, ya que muchas son prestadas temporalmente a otras entidades para su exposición museística.

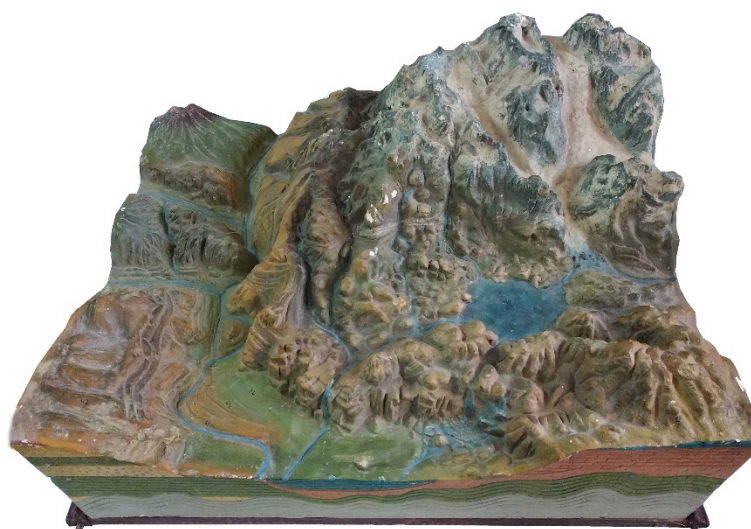


Figura 8. Modelo geográfico. Antes y después.

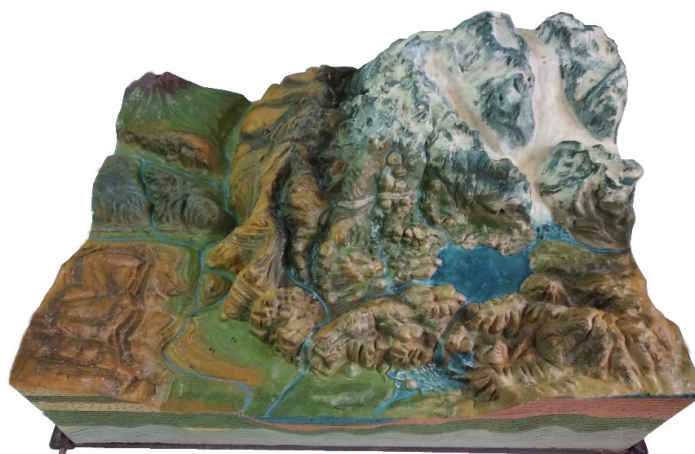




Figura 9. Limpieza química de la suciedad superficial de una maqueta de animal.



Figura 10. Reintegración cromática de un faltante reintegrado volumétricamente de una maqueta de animal.



5. Conclusiones

De acuerdo con el ICOM (Consejo Internacional de Museos), el museo “es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo” (ICOM, 2007). El MPdC es una institución con estructura formal que vela por cubrir las funciones básicas de un museo: investigación, conservación del patrimonio, educación, difusión y, finalmente, exposición. Prueba de ello son las intervenciones anteriormente explicadas, así como las numerosas exposiciones que organizan y las cesiones temporales de obras a otras entidades. Se trata pues de una institución en auge que trabaja por y para los ciudadanos.

- Se trata de una colección de piezas muy variadas procedentes de diferentes disciplinas de la educación, siendo pues un fondo cuya heterogeneidad lo hace rico y único, a la vez que complejo en labores generales de conservación.
- Debido a la complejidad de intervención algunas piezas por falta de antecedentes conocidos en el campo de la conservación, se está sentando precedente en algunas de las intervenciones directas de los objetos. Un ejemplo del caso anterior son los modelos anatómicos desmontables. Lo más habitual es encontrarlos realizados en cera (Del Moral Azanza, 2016) (Sánchez Ortiz, 2015) o papel maché (Martín Villa y Piñar Gallardo, 2013) y no de yeso hueco colado como los modelos anatómicos del fondo del MPdC (existen referencias bibliográficas a esculturas de yeso y escayola para la enseñanza de dibujo y pintura en facultades de Bellas Artes, pero no son la misma tipología de objeto que nos ocupa) (Gasca Miramón, 2019) (Grafiá Sales et al., 2011 y 2012). Este hecho hace que estas piezas sean peculiares y le aporten valor a la colección.
- Por el contrario, sí que existen referencias bibliográficas sobre la conservación y restauración de cartografía didáctica que ayudaron a establecer los criterios de actuación para este tipo de piezas del fondo del MPdC (Martínez Sánchez, 2016) (Ziaurriz, 2017).

- A medida que se van ampliando los trabajos en materia de conservación y restauración, se van descubriendo nuevas necesidades y se van realizando mejoras que van aportándole más valor al conjunto. Por tanto, puede afirmarse que se trata de un museo vivo implicado con sus labores por y para el patrimonio.

6. Bibliografía y referencias

- ACRE, El Código Ético del Conservador-Restaurador (Confederación Europea de Organizaciones de Conservadores-Restauradores, 2003, disponible en: [<https://asociacion-acre.org/el-conservador-restaurador/codigo-etico-del-conservador-restaurador/>]).
- Fermina Valeria Ziaurriz, Proceso de estabilización de obra plana entelada de gran formato: Toma de decisiones, gestión de recursos y técnicas aplicadas (Buenos Aires: Presentación, IV Encuentro nacional de instituciones con fondos antiguos y raros, Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2017).
- ICOM, Definición de Museo [Estatutos del ICOM, 2007, disponible en: [<https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>]].
- Isabel Martínez Sánchez, La restauración y salvaguarda de cartografía didáctica de gran formato (Pátina, nº 19, 2016), 125-141.
- José Vicente Grafiá Sales, José Manuel Simón Cortés, M^a Victoria Vivancos Ramón, Carmen Duréndez Hernández y M^a Ángeles Máñez Cardo, Proceso de intervención en la restauración de los modelos académicos de la Facultad de Bellas Artes (Valencia: Arché, Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de Valencia, nº 6 y 7, 2011 y 2012), 151-156.
- Judit María Gasca Miramón, Conservación y restauración de esculturas en yeso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, Escultura, 2019).
- María Alicia Sánchez Ortiz, Restauración de modelos anatómicos en cera: Colección del Real Colegio de Cirugía de San Carlos (Ge-conservación, nº 7, 2015), 37-49.



Nerea del Moral Azanza, Cirugía restauradora: restauración estructural de modelos anatómicos en cera. (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, Pintura y Restauración, 2016).

Rafael Martín Villa e Isabel Piñar Gallardo, Investigación y restauración de modelos didácticos del gabinete de historia natural del IES San Isidro (Burgos: VII Jornadas de Institutos Históricos de España, 2013).



Cómo citar este artículo / Com citar aquest article / Citation:

Rodríguez Suárez, M.A. (2021). Hincche: territorio de paz, centro de saberes campesinos. Caminando la utopía. *Kult-ur*, 8(15). <https://doi.org/10.6035/kult-ur.6310>

HINCHE: TERRITORIO DE PAZ, CENTRO DE SABERES CAMPESINOS. CAMINANDO LA UTOPIA

Twentieth century pedagogical heritage, protecting a cultural inheritance: The Castelló Education Museum and its conservation and restoration work

Miguel Antonio Rodríguez Suárez

Fundación Universitaria Monserrate, Bogotá (Colombia)

miguelrodriguezsuares08@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9115-7155>

RESUMEN: El artículo realiza, desde el paradigma crítico social y desde el tipo de investigación de sistematización de experiencias, una contextualización sociogeográfica de Colombia en donde también aparecen algunos aspectos sociohistóricos que permiten poner en el centro de la discusión la importancia de la tenencia de la tierra que ha generado diversas disputas en donde se han identificado intereses externos e internos al país.

Este punto se convierte en el eje de inflexión, en donde a pesar de las diferentes fuerzas en tensión, se recupera y visibiliza la experiencia de un grupo de mujeres campesinas que forjan paz en, desde, por y para su territorio, donde han logrado, a través de sus propios saberes, la reconstrucción del tejido social y la recuperación de los espacios comunitarios que fueron en su momento arrebatados por los diferentes grupos armados en medio del colapso parcial del Estado. Una experiencia de paz positiva, que según De Roux (2018) es “al mismo tiempo limitada, vulnerable, criticable. Apoyarla es un acto de audacia, no de temeridad; es un acto moral, porque el país vive momentos de incertidumbre” (11).

PALABRAS CLAVE: Saberes campesinos, memoria colectiva, colapso parcial del Estado, Paz.

ABSTRACT: This paper takes a socio-critical perspective to offer a socio-geographical contextualization of Colombia. The research is based on a systematization of experiences and reveals some socio-historical aspects that point to the importance of placing land tenure at the heart of the debate, a topic that



has generated disputes where external as well as domestic interests have been identified.

This issue has become the turning point where, despite a climate of tension among various forces, the experience of a group of peasant women working together for peace (in, from, by, and for their territory) is recovered and made visible. Through their own knowledge, they have reconstructed the social fabric and the recovery of community spaces that had been taken away by different armed groups during the partial collapse of the State. This is a positive peace experience that, according to De Roux (2018) is “at the same time limited, vulnerable, open to criticism. Supporting it is an act of audacity, not recklessness; it is a moral act because the country is living moments of uncertainty” (11).

KEYWORDS: Peasant knowledge, collective memory, partial collapse of the State, Peace.

—

RESUM: L'article realitza, des del paradigma crític social i des del tipus d'investigació de sistematització d'experiències, una contextualització sociogeogràfica de Colòmbia on també apareixen alguns aspectes sociohistòrics que permeten posar en el centre de la discussió la importància de la tinença de la terra que ha generat diverses disputes on s'han identificat interessos externs i interns al país. Aquest punt es converteix en l'eix d'inflexió, on malgrat les diferents forces en tensió, es recupera i visibilitza l'experiència d'un grup de dones llauradores que forgen pau en, des de, per i per al seu territori, on han aconseguit, a través dels seus propis sabers, la reconstrucció del teixit social i la recuperació dels espais comunitaris que van ser en el seu moment arrabassats pels diferents grups armats enmig del col·lapse parcial de l'Estat. Una experiència de pau positiva, que segons De Roux (2018) és “al mateix temps limitada, vulnerable, criticable. Secundar-la és un acte d'audàcia, no de temeritat; és un acte moral, perquè el país viu moments d'incertesa” (11).

PARAULES CLAU: Sabers llauradors, memòria col·lectiva, col·lapse parcial de l'Estat, Pau.

Paz positiva en medio de la guerra en Colombia

En el marco de la guerra en Colombia, el cual ha estado caracterizado por espirales de violencia que se han registrado de manera histórica desde el siglo XV hasta la actualidad, han sido diversas las afectaciones en las dimensiones: sociales, económicas, políticas, culturales y ambientales, comprendiendo de esta manera, que más que un conflicto interno colombiano como se le ha querido denominar, la situación de guerra en Colombia es el resultado de intereses tanto externos por parte de diferentes países como por situaciones internas del país como lo son “las relaciones entre narcotráfico, actores armados organizados no estatales y estatales, e impactos humanitarios, que han sido marcadas desde finales de los 70 hasta el presente” (Defensoría del Pueblo, 2018, 30), que confluyen en un territorio en permanente disputa y que parecieran configurar una economía de guerra según lo sugerido por Gooldhand (2003).

Este artículo, surge como resultado de la sistematización de experiencias de la tesis denominada: “Saberes campesinos que forjan territorios de paz en medio del colapso parcial del Estado en Colombia. Memoria colectiva en las veredas Hinche Alto e Hinche Bajo del Municipio de La Palma–Cundinamarca a través de las voces de campesinas y campesinos que tejen paz”; la cual tiene como objetivo sistematizar los saberes campesinos que perviven en las Veredas Hinche Alto e Hinche Bajo del Municipio de La Palma–Cundinamarca por medio de un proceso de memoria colectiva para la construcción de territorios de paz en Colombia en medio del colapso parcial del Estado,

en el sentido que mientras algunos aparatos estatales (por ejemplo, la burocracia, la tecnocracia, la administración y los órganos de representación política) mantienen cierta coherencia y capacidad de acción, otros cruciales aparatos del Estado se han vuelto incapaces de cumplir sus funciones y prestar los servicios para los que han sido diseñados (entre ellos, los casos más notables son la seguridad y la justicia), o se han desfigurado totalmente con respecto a sus funciones constitucionales (por ejemplo, las Fuerzas Armadas). (Bejarano y Pizarro, 2010, 388)



El proceso de sistematización tiene como antecedente el año 2017, cuando por un convenio entre el Consejo Nacional para la Educación en Trabajo Social (CONETS) y la Unidad de Atención y Reparación Integral a las Víctimas (UARIV), se define acompañar a 10 poblaciones víctimas de la guerra que han sido reconocidas por medio de la Ley 1448 de 2011 como Sujetos de Reparación Colectiva, entre el que se encuentra el Sujeto de La Palma–Cundinamarca. Este proceso fue denominado: Sujetos de Reparación Colectiva y Construcción de Territorios de Paz en el marco de la Ley 1448 de 2011 y tuvo como eje de sistematización el analizar la implementación de la estrategia entrelazando que se contempla dentro de las medidas de reparación colectiva.

El acompañamiento desde el año 2017 a la comunidad de las veredas Hinche Alto e Hinche Bajo del municipio de La Palma–Cundinamarca inició con esta primera pesquisa en relación a la estrategia entrelazando, que con el trasegar de la experiencia, fue permitiendo develar un nuevo eje de sistematización en torno a los saberes campesinos que tejen paz en medio del colapso parcial del Estado, pues “las preguntas o ejes temáticos iniciales planteados en el taller de diseño de la sistematización, se ratifican o modifican a lo largo del proceso de reconstrucción de la experiencia; lo que implica una sensibilidad para identificar” (Barragán y Torres, 2017, 91).

Así, la sistematización es entendida como una metodología:

participativa de investigación sobre prácticas significativas de transformación social o educativa, que, a partir de su reconstrucción narrativa e interpretación crítica de las lógicas y los sentidos que la constituyen, busca potenciarlas y producir saberes que aportan a las resistencias y re-existencias frente al modelo hegemónico. (Barragán y Torres, 2017, 49)

Desde esta perspectiva, las campesinas y los campesinos de las veredas Hinche Alto e Hinche Bajo hacen parte del proceso investigativo de manera dialógica como “concepción que parte de las actuaciones contextualizadas de los diferentes actores sociales y de las interacciones que se producen, entendidas como generadoras de conocimiento” (Elboj y Gómez, 2001, 77). Así, se conforma el colectivo sistematizador, el cual consiste en “delegar a algunas personas de la organización para que hagan parte [...], definir espacios de



encuentro para acordar los sentidos de la sistematización y decidir un cronograma en el que además de los delegados del equipo sistematizador, participen distintos actores” (Barragán y Torres, 2017, 88), en donde se debate a través de consensos y disensos con las participantes, aquello que emerge de las memorias colectivas en lo correspondiente a la vivencia de la guerra y sus apuestas en torno a la paz.

Dicho proceso de recuperación de la memoria colectiva en la población campesina con la que se realiza esta sistematización de experiencias ha sido posible a través de encuentros grupales con técnicas como lo son: la cartografía social que consiste en plasmar en mapas los lugares comunitarios que fueron afectados por la guerra siendo recuperados y transformados por la comunidad; de igual manera, a través de la técnica, sabores y saberes en donde se prepara la comida tradicional de la región y a la vez se recuperan aquellos recuerdos históricos que perviven de manera colectiva en la población en perspectiva de construcción de paz.

De esta manera, las memorias colectivas surgen tal como sostiene Halbwachs (citado en Méndez, 2008), de “cualquier recuerdo, que aunque sea muy personal, existe en relación con un conjunto de nociones que nos dominan más que otras, con personas, grupos, lugares, fechas, palabras y formas de lenguaje incluso con razonamientos e ideas, es decir, con la vida material y moral de las sociedades que hemos formado parte” (38), que en este caso en particular, se vincula desde las subjetividades de un grupo de mujeres campesinas que tejen vida en medio de los avatares de la guerra vivida en las veredas Hinche Alto e Hinche Bajo del municipio de La Palma en el departamento de Cundinamarca, donde es posible:

[...] amar, vivir, sonreír, compartir; donde los vínculos, son cómplices de cada uno de estos sentimientos propios de las relaciones humanas, ya que fortalecen la unión entre individuos y forjan lazos de empatía; los cuales, son transmitidos desde diferentes tipos de lenguajes y/o acciones de expresión. (Arévalo, Bernal, Quiñones, Rodríguez y Tarazona, 2018, 19)

A partir de estos logros y de este grito de esperanza en medio del caos y la confusión, es que en el último apartado, se comparte la utopía que se camina en la actualidad en esta zona campesina de Colombia. Un caminar la utopía a partir de lo que Eduardo Galeano periodista y escritor uruguayo expresa de



la siguiente manera: “la utopía está en el horizonte. Camino dos pasos, ella se aleja dos pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. Entonces, para qué sirve la utopía? Para eso, sirve para caminar”.

Contextualización sociogeográfica

En Colombia, el abordar el tema de la guerra y de la paz ha ido tejiendo un vínculo estrecho con lo que implica la tierra así como su tenencia; es por ello, que en el proceso investigativo el diálogo entre elementos geográficos y sociales ha recobrado una relevancia significativa, considerando necesaria una contextualización partiendo de lo general a lo particular, para referenciar lo que en Colombia significa lo rural, que se configura en los espacios campesinos que se circunscriben al interior de los departamentos que son entidades territoriales

de primer nivel de la división político-administrativa del Estado que agrupa municipios y áreas no municipalizadas. Goza de autonomía para la administración de los asuntos seccionales y la planificación y promoción del desarrollo económico y social dentro de su territorio en los términos establecidos por la Constitución y las leyes.” (Departamento Administrativo de Estadística, 2018, 11).

Estos departamentos se componen de municipios que son una “entidad territorial fundamental de la división político-administrativa del Estado, con autonomía política, fiscal y administrativa dentro de los límites que le señalen la Constitución y las leyes de la República” (Departamento Administrativo Nacional de Estadística, 2018, 12). A su vez, los municipios se configuran por dos denominaciones territoriales, las cabeceras municipales que son una “delimitación geográfica definida por el DANE para fines estadísticos, alusiva al área geográfica delimitada por el perímetro censal. A su interior se localiza la sede administrativa del municipio, es decir, la alcaldía” (Departamento Administrativo Nacional de Estadística, 2018, 11); y las veredas, que se conciben como una “división territorial de carácter administrativo en el área rural de los municipios, establecida mediante acuerdo municipal. Se concibe como una agrupación comunitaria de base territorial y principal espacio de sociabilidad, caracterizada por el predominio de las relaciones vecinales”. (Departamento Administrativo Nacional de Estadística, 2018, 13).

El país se encuentra ubicado en el continente americano, el cual está en el hemisferio occidental del globo terráqueo, caracterizándose por ser el segundo continente más grande del planeta después de Asia “debido a su gran tamaño y sus características geográficas [...], según las características culturales se distingue América Anglosajona, el Caribe no latino y América Latina. Se utiliza también el término las Américas para referirse a la totalidad de las subregiones”. (Benseny, 2020, 1)

Así, dentro de las Américas, se podría decir que Colombia por cercanía lingüística y cultural se relaciona intrínsecamente con dos de ellas; por un lado en lo que se ha referenciado como América Latina o Latinoamérica (20 naciones), que la vincula con los diferentes países de la región que tienen un idioma que deriva del latín y que principalmente cubre desde la zona norte con los Estados Unidos Mexicanos hasta el extremo sur del continente con la República de Argentina, agremiando tanto los países que se encuentran en la plataforma continental, como aquellos que se ubican en islas del caribe que en medio de su pluriversidad y complejidad, refleja un contexto convulso como lo plantea Cepeda:

[...] es válido hacerse preguntas sobre el rumbo de los procesos de integración y la democratización de los Estados latinoamericanos. Si bien los procesos de regionalismo abierto intentaron fomentar la democracia, no es muy claro qué tipo de democracia es la que algunos Estados suramericanos buscarían fomentar a partir de procesos como PROSUR (Cepeda, 2019, 364)

Por otro lado, pertenece a América del Sur conformada por 13 países que comprende desde la República de Colombia en la parte norte hasta la República de Argentina en la zona sur, caracterizada por su diversidad en flora y fauna, pues posee “ las formaciones geológicas más antiguas del planeta; a su estructura hidrográfica, en ella se encuentra el río más caudaloso del mundo y el manto freático más grande del planeta [...] varios países tienen los ecosistemas más biodiversos y extensos de la tierra” (UNISDR, 2015, 2). En contraste con la riqueza de flora y fauna que se circunscribe en América del Sur, se presentan diferentes problemáticas como lo expondría en su momento Eduardo Galeano en su libro *Las Venas Abiertas de América Latina* (1971) en dimensiones: demográficas, ambientales, políticas, entre otras, debido:



[...] a sus grandes ciudades, es la región con más alto índice de urbanización del mundo y de alta densidad poblacional; y en especial a su vulnerabilidad, presenta elevados niveles de inequidad y pobreza; estas condiciones tipifican a América del Sur como una de las regiones del mundo con un gran potencial de desarrollo y a la vez donde se configuran condiciones de exposición y vulnerabilidad [...]. Los niveles de pobreza y pobreza extrema, la inequidad de acceso a oportunidades y recursos en la región implican que estas amenazas afecten de manera diferenciada a ciertos segmentos de la población. Las presiones sobre la agricultura, ganadería y recursos naturales han llevado además a procesos migratorios rurales-urbanos y niveles de crecimiento y expansión urbana no adecuadamente planificada o con asentamientos precarios. (UNISDR, 2015, 2)

Y es precisamente en este entorno con características sociogeográficas expuestas con anterioridad, donde se configura la experiencia de campesinas y campesinos de Colombia que tejen paz a la luz de diversas luchas inscritas en América Latina referidas por Blanca Rubio entre las que se encuentran: las Ligas Camponesas en Brasil, la Unión de Ligas Campesinas Fomoseñas en Argentina, el movimiento dirigido por Hugo Blanco en Perú, la Federación Campesina en Venezuela, el movimiento de José Rojas en Bolivia, la defensa de la economía campesina en Colombia; entre otras, que históricamente han develado que:

La resistencia campesina e indígena de la región ha subido de tono. A los ancestrales agravios enfrentados por la población rural del continente, se han sumado la codicia y la rapiña sobre los recursos naturales asentados en las comunidades, al fragor de la crisis de fase del capital que ha engendrado nuevos monstruos. (Rubio, 2017, 15)

En medio del contexto social referido con anterioridad, geográficamente el país limita de manera terrestre al norte con el Mar Caribe y Panamá, al oriente con Brasil y Venezuela, al occidente con el Océano Pacífico, al sur con Ecuador y Perú. También posee fronteras marítimas por el pacífico con: Ecuador, Costa Rica y Panamá; y por el Caribe, con Costa Rica, Haití, Honduras, Jamaica, Nicaragua, Panamá, República Dominicana y Venezuela (ver figura1), tal como lo refiere la Oficina de Información Diplomática (2021):

Colombia se ubica en el extremo noroccidental de América del Sur, con una superficie de 1.141.748 Km², tiene costas en el Pacífico y en el Atlántico. Atravesada de Sur a Norte por los Andes que, cerca de la frontera meridional se dividen en tres ramales: cordilleras Occidental, Central y Oriental. Al Este de la cordillera Oriental se encuentra la Orinoquía o los Llanos, y la Amazonía colombiana. Aparte de los Andes: Serranía del Baudó y Sierra Nevada de Santa Marta. (2)



Figura 1. Mapa Político de América y ubicación de Colombia

Recuperado de: http://solar.physics.montana.edu/munoz/AboutMe/ColombianMusic/Intro/Espanol_Donde.html.

Recuperando lo expuesto por la Oficina de Información Diplomática, la República de Colombia se encuentra dividida políticamente en 32 departamentos (ver figura 2) y 5 distritos que se ubican en las ciudades de: Bogotá (Distrito Capital), Cartagena (Distrito Turístico y Cultural), Barranquilla (Distrito Especial), Santa Marta (Distrito Turístico, Cultural e Histórico) y Buenaventura (Distrito Especial, Industrial Portuario, Biodiverso y Ecoturístico). Como se había mencionado anteriormente, los departamentos están constituidos por municipios que suman a nivel nacional un total de 1123, dentro de los que se encuentra el municipio de La Palma en el departamento de Cundinamarca.

La población proyectada en el país para el 2021 por el DANE es de 51.049.498 habitantes, de los cuales 7.834.167 que equivale al 15,34% de la población total, se encuentra en la capital del país: Bogotá, sin contar con



municipios que se encuentran aledaños a la ciudad, como es el caso de Soacha donde según la proyección del DANE para el 2020 cuenta con 753.548 habitantes con un alto porcentaje de población desplazada y afectada por la guerra. En el global de lo que se denominan cabeceras habitan 38.897.845 personas que representan al 76,19% del total de la población, ocupando el 0,3% del territorio nacional.

En centro poblado y rural disperso el cual es “una concentración mínima de veinte viviendas contiguas, vecinas o adosadas entre sí, ubicada en el área resto municipal o en un área no municipalizada (corregimiento departamental)” (DANE, 2018, 11), habitan 12.151.653 personas lo que equivale al 23,8% de la población total del país distribuida en el 99,6% del territorio, como lo afirma el Instituto Geográfico Agustín Codazzi (citado en Rodríguez, Albarracín, Jiménez y Vargas, 2021): “tan solo el 0,3 por ciento de todo el territorio colombiano es área urbana; el 99,6 por ciento restante está “pintado de verde”, ya que está conformado por zonas rurales” (82-83), configurando así una concentración demográfica en las zonas urbanas quedando deshabitadas las rurales (ver figura 3), trayendo consigo el progresivo abandono del trabajo de la tierra, siendo la principal fuente del país al considerarse una nación donde su economía procede principalmente de lo agrario:

Colombia posee ventajas estratégicas para el comercio, el turismo y la habitabilidad, por encontrarse en una zona intertropical relativamente estable y tener una ubicación geoestratégica con costas en dos océanos, todos los pisos térmicos, gran biodiversidad y variedad de población. Sin embargo, esto se relativiza con los problemas estratégicos del paso de fenómenos naturales y socioculturales, eventos geológicos y ambientales y diferendos económicos y políticos que le afectan. (Barrero, 2017, 24)

Esta concentración de población en las cabeceras, se ha dado a causas de múltiples factores, rescatando en esta oportunidad como el más relevante, la guerra histórica que ha vivido el país; y de la cual según la Unidad de Atención y Reparación Integral a las Víctimas (UARIV), se han registrado 9.189.498 personas como víctimas, sin dejar de mencionar el proceso migratorio de población hermana de Venezuela, que según datos de Migración Colombia para enero de 2021 podría ser de 1.742.000.



Figura 2. Mapa político de Colombia.

Recuperado de: Instituto Geográfico Agustín Codazzi (2021). <https://geoportal.igac.gov.co/sites/geoportal.igac.gov.co/files/geoportal/politicoseg.pdf>

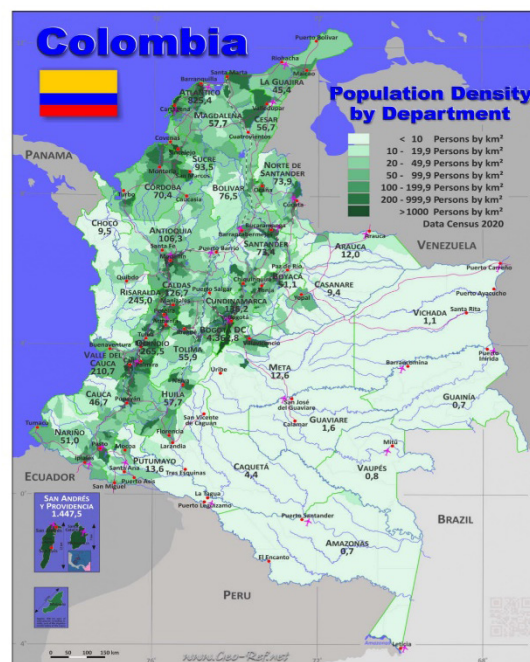


Figura 3. Densidad de Población.

Recuperado de: <http://www.geo-ref.net/sp/col.htm>

Tal como se refiere en la figura anterior, el municipio de La Palma, se encuentra hacia el extremo noroccidental en el departamento de Cundinamarca el cual se ubica en el centro del país y cuenta con 116 municipios. Estos 116 municipios están repartidos en 15 provincias (ver figura 4), las cuales son “relevantes para el estudio de los patrones de ruralidad, ya que impulsan una concepción territorial por encima de la administración y provisión de los servicios públicos y más hacia la provisión de herramientas y modos de generación de ingreso, conocimiento” (Ramírez y De Aguas, 2016, 11). La región de Rionegro se encuentra a 150 Kilómetros con Bogotá D.C.:

[...] un punto estratégico de la geografía colombiana, debido a que esta zona se convirtió en un territorio propicio para la instalación de la guerra a consecuencia del derrumbe parcial del estado, las dificultades en el acceso terrestre desde la capital del país, la cercanía al poliducto Puerto Salgar-Mancilla y las rutas de salida hacia otros departamentos posibilitando la movilidad de las diferentes fuerzas en disputa, factores que propiciaron que grupos armados como las FARC-EP, los Paramilitares y el Ejército Nacional convirtieran el territorio en un centro de acciones de violencia sistemática. (Fajardo, Liberato y Rodríguez, 2021, 197)

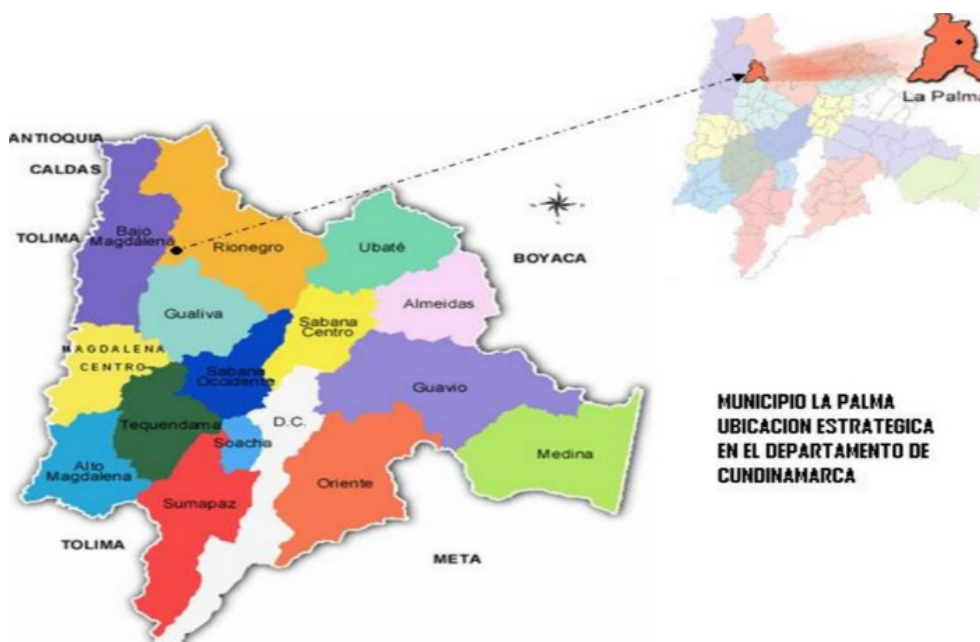


Figura 4. Mapa político de Cundinamarca. Retomado de: <http://www.lapal-ma-cundinamarca.gov.co/municipio/nuestro-municipio>.

En la actualidad, según las proyecciones demográficas del DANE para el 2021, La Palma cuenta con 10.200 habitantes. Estos habitantes se encuentran tanto en la cabecera municipal como en las veredas repartidas en una “extensión de 19.067,34 (Ha), donde 19.001,08 (Ha) son zona rural y 66.26 (Ha) son zona urbana” (Alcaldía Municipal La Palma, 2018).

Esta referencia geográfica de La Palma, y su proximidad con la capital del país, permite evidenciar que la guerra en Colombia no sólo se ha dado en lugares distantes del centro o en zonas selváticas, sino que ha perpetrado diversos lugares del territorio nacional. Por otro lado, permite visibilizar y problematizar el lugar de las víctimas que se encuentran próximas a Bogotá, debido a que en diferentes procesos de cooperación internacional y/o nacional que focalizan como población beneficiaria a víctimas, priorizan comunidades que se encuentran en lugares distantes al centro; con lo anterior, se reafirma la importancia de la comprensión sociogeográfica de los territorios y su relevancia en los procesos de paz, pues “si fueran audaces para reconocer la dignidad en todas las personas y tuvieran la grandeza moral para mostrar que todos debemos cambiar para que todos seamos posibles, sería posible la paz” (De Roux, 2018, 89-90).

Como se ha expuesto hasta este momento, el estudio se focaliza en las Veredas Hinche Alto e Hinche Bajo, que distan a 12 kilómetros de la cabecera del municipio de La Palma, donde residen 300 personas pertenecientes a 85 familias aproximadamente, “contando con una economía agropecuaria basada principalmente en cultivos de plantas como café, cacao, cítricos, plátano, maíz. Su temperatura media es de 21° C que la ubica en un clima tropical seco, lo que facilita la producción de los mismos” (Fajardo, Liberato y Rodríguez, 2021, 197).

Como se ha mencionado anteriormente, la población actual que habita este territorio, está constituida principalmente por personas que se reconocen como campesinas y campesinos que dedican su vida a labrar la tierra en cultivos propicios para este territorio como lo son: el café de variedad Castillo de Santa Bárbara, la nacuma y el uso que le dan a la Palma de Iraca, que son correspondientes a la ubicación y a las condiciones geográficas del piso térmico en el cual se ubican, denominado como tropical seco; de allí, obtienen los recursos para su subsistencia. Así pues, “La mayoría de las comunidades campesinas



de la región tienen una agricultura del pancoger; es decir, que ellos no son grandes empresarios, ni grandes productores, sino que son personas que cultivan para el diario vivir” (entrevista a profesional de la Unidad de Atención y Reparación Integral a las Víctimas, 06 de octubre de 2016).

Contextualización de la guerra en las Veredas Hinche Alto e Hinche Bajo del municipio de La Palma. Entre el miedo y la usurpación de la tierra

Así como se indicó en el apartado anterior, Colombia ha vivido diferentes tensiones en torno a la propiedad y el uso de la tierra influenciada por intereses internos y externos al país que desde el Siglo XV hasta la actualidad han afectado el proyecto de nación, ya que según refieren Meertens y Sánchez (1983), “sin diferir de otros países latinoamericanos colonizados y saqueados al largo de su historia, siempre fue marcada por el problema de la concentración de la propiedad y del acceso a tierras” (73).

El suceso histórico actual más relevante, ha estado afincado en la guerra que, desde principios del siglo XX, ha detonado la disputa entre movimientos paramilitares, guerrilleros, narcotraficantes y del Estado¹:

[...] generada por diversos actores, tales como: el terrorismo de estado orquestado por injerencias de orden político, del personal de las diferentes vertientes de las fuerzas militares, el narcoterrorismo, los grupos paramilitares y guerrilleros de diferentes corrientes ideológicas, ubicados en diferentes latitudes del país; afectando de manera directa e indiscriminada, los territorios rurales, generando daños a las comunidades campesinas. (Rodríguez, Albarracín, Jiménez y Vargas, 2021, 82)

Esta instalación de la guerra se da con mayor intensidad en territorios rurales debido a las características sociogeográficas, así como por los recursos

1. Se comprende por *Estado* al organismo social y político que comparte un territorio. En el caso de Colombia y según lo que se sostiene en la Constitución Política de 1991, es un Estado Social de Derecho que en su artículo 1 afirma: “Colombia es un Estado social de derecho, organizado en forma de República unitaria, descentralizada, con autonomía de sus entidades territoriales, democrática, participativa y pluralista, fundada en el respeto de la dignidad humana, en el trabajo y la solidaridad de las personas que la integran y en la prevalencia del interés general”.



naturales con los que cuentan; los cuales, se convierten en escenarios de fuego cruzado permanente entre los diferentes actores en disputa por injerencias internas y externas al país a través de estrategias tales como:

La expansión de megaproyectos, generalmente de inversión extranjera, que se ha impulsado bajo la consigna de “generar el desarrollo”, provocando también el rechazo de la población campesina e indígena que ha enfrentado la transformación de su entorno, su vida y sus costumbres, sin ninguna consideración humanitaria. (Rubio, 2017, 16)

Estas características de los territorios rurales en Colombia, hacen que surjan intereses políticos y económicos desde diferentes vertientes, pues el agro “fue ‘clave’ en la definición de las estrategias políticas de desarrollo de la economía nacional y, por ende, los conflictos armados en el campo y la violencia siempre fueron elementos presentes en la historia reciente del país” (Meertens y Sánchez, 1983, 73) que ponen en riesgo la vida rural; sin embargo, en el caso de las veredas Hinche Alto e Hinche Bajo, la identidad campesina se consolida a través de los saberes y prácticas en la tierra, lo que genera un vínculo estrecho con el agro desde las economías campesinas en perspectiva de posdesarrollo, aspecto que Arturo Escobar (2007) profundiza en su libro denominado: “la invención del tercer mundo”. Economías que junto con la identidad campesina, han sido amenazadas históricamente por el colapso parcial del Estado al haberse perpetrado en dicho territorio diferentes hechos victimizantes.

En este marco y para el caso específico de Hinche Alto e Hinche Bajo, las acciones de hostigamiento a la población campesina, fueron perpetradas por las diferentes fuerzas en tensión que alteraron la vida social de las personas que habitaban en el territorio. Retomando lo expuesto por Rodríguez, Fajardo, Liberato y Carrera (2021), “entre estas acciones se encuentran: la instalación y enfrentamiento de grupos armados al margen de la ley – despojo de propiedades (década de los 80 hasta 1999), restricción al ejercicio de la democracia (2000)”;

intensificándose la violencia durante la primera década del siglo XXI a través de hechos victimizantes registrados en la resolución N° 2014-421756 de 21 de julio de 2014 de la Unidad de Atención y Reparación Integral para las Víctimas donde se refiere que en este territorio se



presentaron: enfrentamientos armados, ocupación y destrucción de los bienes públicos (ambulancias, puesto de salud, afectación de puentes y quema de volquetas), estigmatización a la población Hinchana por parte de habitantes de otros municipios, homicidios selectivos, actos de tortura y humillación, vinculación de niñas, niños, jóvenes y adolescentes a grupos armados, campos minados y desplazamiento masivo; dicho desplazamiento, generó que las familias buscaran refugio en lo que se consideran espacios seguros como lo son las ciudades capitales de departamento. En este caso en particular, la ciudad más próxima que es Bogotá, lugar al que algunas personas de la población campesina decidieron desplazarse.

La violencia contra la población civil, según lo que se ha identificado en el territorio ha provenido de diferentes fuerzas legítimas (fuerzas militares) y/o ilegítimas (guerrillas, paramilitarismo, narcotráfico), de diferentes corrientes ideológicas validadas (en el caso de las guerrillas influenciadas por corrientes ideológicas como lo son: el comunismo, el socialismo, entre otras; y, el paramilitarismo influenciada por corrientes conservadoras anticomunistas y antisocialistas), apoyadas y/o subsidiadas según sea el caso, por fuentes nacionales y/o internacionales; entre ellas se encuentran: los paramilitares que surgen de lo que históricamente se conoció como los chulavitas y los pájaros de corriente principalmente conservadora de la cual también emergen las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC); por otro lado, se evidencia también injerencia de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo reconocidas a nivel internacional como las FARC – EP, específicamente con el frente 22 de ideologías de izquierda; y por último pero no por ello con menor afectación a la población campesina, el Ejército Nacional de Colombia permeado por la ideología del gobierno de turno.

Parte de lo expuesto se evidencia en lo que sostienen Fajardo, Liberato y Rodríguez (2021) en relación a lo sucedido en las Veredas Hinche Alto e Hinche Bajo.

Fue durante la década de los 80' del Siglo XX, cuando el Frente 11 de las FARC-EP pasa a ser el Frente 22, tomando el control de la parte norte del departamento, incluyendo el municipio de La Palma, ejerciendo acciones extorsivas, secuestros y despojos. Así mismo, Gonzalo Rodríguez Gacha comandante militar del Cartel de Medellín, lidera grupos paramilitares en la zona y promueve el cultivo de coca y rutas de tráfico, es así, como los narcoparamilitares y la nar-

coguerrilla disputan el control territorial de la zona involucrando y violentando a la población civil.

En los años 90' aumenta el reclutamiento forzado de niños y el confinamiento colectivo por parte de las FARC-EP. En 1995 ocurre una masacre en el municipio de La Palma, donde según datos reportados por el Observatorio del Programa Presidencial de Derechos Humanos 14 personas fueron asesinadas. (198).

El recrudecimiento de la guerra en esta tierra del departamento de Cundinamarca, se ve afianzada durante el inicio de la primer década del siglo XXI cuando se generan desplazamientos masivos a la población campesina a través de comunicados que generan miedo y zozobra entre los habitantes, quienes deciden huir al ver en riesgo su integridad física así como su vida, generando “afectaciones en su relación con el territorio que se ven reflejadas en el abandono del campo, la percepción de peligro relacionada con ir a trabajar ‘al monte’, afectando la actividad productiva y por consiguiente sus ingresos y sostenibilidad” (Jiménez y Montero, 2019, 14).

La consolidación de la guerra, trajo consigo hechos perpetrados desde diferentes frentes, en donde campesinos y campesinas quedaron en medio del fuego cruzado generando afectaciones de diferente índole, situación que se vivió durante décadas partiendo de principios del Siglo XX; y, que fue afianzada entre los años 80's y 90's de dicho siglo e inicios del Siglo XXI, años en los que la guerra se recrudeció (en el caso de los sujetos de reparación colectiva participantes en este proceso investigativo, se evidenció que la guerra se afianzó en la primer década del siglo XXI, bajo el gobierno del ex presidente Álvaro Uribe Vélez⁸). (Rodríguez, Albarracín, Jiménez y Vargas, 2021, 90)

En este punto, se desea hacer énfasis en aquellos espacios del territorio que eran lugares de encuentro comunitario y que fueron usurpados por las diferentes fuerzas en tensión alterando el uso de la tierra e incrementando el miedo en la población. Lo sucedido fue registrado en la resolución N° 2014-421756 de 21 de Julio de 2014 por medio de la cual la Unidad de Atención y Reparación Integral a las Víctimas (UARIV), admite a la población de las Veredas Hinche Alto e Hinche Bajo del municipio de La Palma-Cundina-



marca en el Registro Único de Víctimas a la luz de lo sugerido por la Ley 1448 de 2011, la cual establece:

[...] un conjunto de medidas judiciales, administrativas, sociales y económicas, individuales y colectivas, en beneficio de las víctimas de las violaciones contempladas en el artículo 3º de la presente ley, dentro de un marco de justicia transicional, que posibiliten hacer efectivo el goce de sus derechos a la verdad, la justicia y la reparación con garantía de no repetición, de modo que se reconozca su condición de víctimas y se dignifique a través de la materialización de sus derechos constitucionales. (Art. 1)

Así, en la Resolución N° 2014-421756 de 21 de Julio de 2014 amparada por la Ley 1448 de 2011, se expresan los derechos colectivos que fueron violados por las diferentes fuerzas en disputa en el territorio, haciendo énfasis en este escrito en el que hace referencia a la vulneración por parte de actores armados a bienes públicos protegidos, en donde se sostiene que:

Durante los años en que se recrudeció el conflicto, los grupos armados al margen de la ley utilizaron las ambulancias, el puesto de salud, la escuela y la volqueta, para sus operaciones. La utilización de las escuelas es una práctica común por parte de los grupos armados al margen de la ley, convirtiéndolas en cuarteles, centros de detención, campos de entrenamiento, depósitos de armas y bases para operaciones militares. A menudo, ocupan sólo una parte del colegio, poniendo en grave peligro a los estudiantes que intentan continuar sus estudios. (Resolución N° 2014-421756, 2014, 3)

De esta manera, la UARIV² confirma la situación vivenciada por la población campesina que habita esta región, en donde fueron apropiados estos bienes por las fuerzas en disputa: las dos sedes de las escuelas³, las cuales según lo referencia la comunidad estuvieron por más de 10 años invadidas por los grupos armados. Adicional a estas dos sedes, fue afectado el Alto de la Virgen, el puesto de salud y el polideportivo.

2. Sigla que hace referencia como se había mencionado anteriormente a la Unidad de Atención y Reparación Integral a las Víctimas.

3. En el entorno rural, los colegios son referidos más como escuelas.

Antes, caminábamos de noche por los caminos sin miedo, con linterna con o sin luna había entre 800 y 600 personas, había de a 30 niños por escuela ahora solo hay 18 en toda la vereda estaban expuestos al reclutamiento forzado, hacían bazares, paseos de ollas comunitarias había mucha y mucha gente para recoger la cosecha en cultivos grandes, habían personas que siempre contrataban a la comunidad para las siembras de cosechas, hoy solo hay cultivos de pan coger y la cosecha de café se perdió. Muchas fincas cambiaron a pastos. (Entrevista a mujer campesina registrada en la Resolución N° 2014-421756, 2014, 3)

De lo expuesto con anterioridad, es de donde emerge la necesidad de realizar un proceso de memoria colectiva que se representa “en el interior de esas sociedades [...] y que mantienen por algún tiempo el recuerdo de acontecimientos que sólo tienen importancia para ellas, pero que interesan tanto más a sus miembros cuanto menos numerosos son” (Halbwachs, traducido en Lasén, 1995, 12). Así, la memoria colectiva se recupera a través de un proceso de sistematización a través de diferentes estrategias grupales y comunitarias. En esta ocasión se socializa lo evidenciado a través de la técnica de la cartografía social (ver figura 5), la cual se concibe como:

[...] un lenguaje de representación del espacio geográfico, una forma de abstracción de la realidad; este lenguaje se transmite a través de una forma particular de comunicación iconográfica, el mapa, lo que nos lleva a situarlo dentro de un proceso comunicativo; así como en el discurso hablado prima la voz de la palabra, en el mapa priman las imágenes, los signos y los símbolos se realiza una evaluación del estado actual de estos espacios comunitarios. (Barragán, 2019, p. 142)



Figura 5. Sistematización a través de la cartografía social.
Fuente: Autoría Propia.



Esta cartografía social permitió hacer un balance de la experiencia a partir de la evaluación del estado actual de bienes públicos, que en su momento fueron afectados por la guerra y registrados en la Resolución N° 2014-421756 de 21 de Julio de 2014. Estos espacios en el territorio y su recuperación recobran gran relevancia debido a que son los lugares donde la comunidad converge para realizar distintas actividades en correspondencia con su cultura y como escenario de transformación social de los lugares que fueron afectados por la guerra. Ejemplo de ello es el polideportivo, en donde la comunidad desea:

[...] hacer un mural ahí en la casona pero entonces vamos a esperar a ver qué, qué se puede recuperar primero y ahí sí que hagan el mural después, que esté un poquito techado y va a venir también el profesor de deportes a dar deportes a los niños, van a empezar con volleyball y fútbol sala y otros, o sea la idea que se tiene es crear el centro recreocultural de Hinche, o sea como el espacio de cultura, de deporte para que pues todos tengan acceso porque igual no es limitado pa los jóvenes no más sino para todos y buscar la forma de, de qué?, de gestionar un punto de vive digital para que le sirva ahí a toda la comunidad, porque igual si se lleva a la escuela de arriba o a la escuela de abajo los otros no van a tener. (Entrevista a mujeres campesinas, 19 de Junio de 2021).

Caminando la utopía

El proceso de sistematización de experiencias ha seguido la ruta planteada por Disney Barragán y Alfonso Torres (2017) en su libro: *La sistematización como investigación interpretativa crítica*, que implica pensar en qué momento es pertinente sistematizar una experiencia, definir unas condiciones iniciales para sistematizarla, conformar el colectivo sistematizador, definir unas preguntas o ejes de sistematización, elaborar el plan de trabajo, reconstruir la narrativa de la experiencia, interpretar críticamente la práctica re-construida, realizar la síntesis y escritura de informes finales, realizar la socializa-acción de resultados y hacer un balance de la experiencia.

En la filosofía de este tipo de investigación, las y los diferentes referentes que la argumentan sostienen que el proceso se desarrolla de manera participativa, donde investigador y población establecen una relación empática, de proximidad, horizontalidad y diálogo permanente. También se menciona



que el proceso no se desarrolla de manera lineal, sino en espiral: por lo cual, los momentos referenciados con anterioridad pueden darse aleatoriamente a partir del sentir y pensar la experiencia siguiendo los postulados de Fals Borda (1979).

De esta manera, se han generado encuentros grupales a través de técnicas como lo son: la cartografía social en la que se hace énfasis en este escrito; y otras, tales como saberes y sabores, en donde por medio de prácticas de cocina tradicional de la región, se ha recuperado y documentado la Memoria Colectiva, así como por medio de teatro-foro, en espacios de danza contemporánea y en actividades propias de las veredas posibilitando la recuperación de los recuerdos contextualizados en torno al camino de la paz que han recorrido, tal como lo afirman Rodríguez, Albarracín, Jiménez y Vargas (2020):

[...] las acciones populares campesinas [...] trajeron consigo la recuperación y visibilización de los conocimientos situados, de los conocimientos propios de la ruralidad, arraigados a la tierra, que han contribuido a la reinención de las consecuencias de la guerra. Uno de estos aspectos, está relacionado con tejer vida a partir de la unión y el diálogo vecinal - rural, lo que restaura la confianza en los vínculos entre la población y la recuperación del tejido social generando espacios de sociabilidad y de acción social. (16)

Lo anterior es reafirmado por las mujeres campesinas, quienes sostienen que:

Hemos tejido vida con la unión, con el diálogo, todas las personas, así como ve nos reunimos, hacen una reunión, allá vamos todos. Nos hacen un taller con mucho gusto lo hacemos, nos brindan una ayuda con mucho gusto la recibimos y tenemos cumplir con lo que nos dan. No esperar a que todo nos llueva del cielo, trabajar, a seguir adelante y trabajar porque si nos estamos así (manos cruzadas) todos los días toca es trabajar. (Entrevista Grupal a mujeres campesinas, junio 01 de 2018)

Estas reflexiones, han sido recuperadas por el colectivo sistematizador, el cual está conformado por tres mujeres habitantes de las veredas Hinche Alto e Hinche Bajo; dos de ellas, personas en edad adulta con bachillerato incompleto y una joven que se encuentra cursando estudios universitarios en



modalidad a distancia. El colectivo sistematizador lo complementa el autor del presente escrito quien se encuentra en formación doctoral. Al interior del grupo, se han generado los espacios de debate para la focalización del proceso en donde “los ejes en torno a los cuales se focaliza la reconstrucción del pasado son los desafíos que el colectivo define frente a su práctica desde su presente y frente a sus visiones de futuro (utopías viables)” (Barragán y Torres, 2017, 90).

A partir de este proceso, y teniendo presente lo mencionado con anterioridad, el balance de la experiencia en torno a la situación actual de los bienes públicos a través de la cartografía social permite identificar tal como se evidencia en la figura 6, que han sido recuperadas las dos sedes de la escuela en donde a partir de procesos de gestión por parte del grupo de mujeres tejedoras, se han logrado mejoras en la planta física y equipamiento con material pedagógico. Por otra parte, se ha recuperado el Alto de la Virgen, lugar de encuentro para actividades religiosas y que recobra una gran importancia para la comunidad debido a que la mayoría de la población se reconoce como católica. Al lado de la Virgen y con acompañamiento de la Unidad de Atención y Reparación Integral a las Víctimas (UARIV), se logró construir el jardín de la memoria:

[...] se evidenció la creación y reinvención por parte de las lideresas, de espacios micro políticos, a través de la recuperación de los lugares de encuentro vecinal y de vida rural, entre las que se encuentran: constitución de juntas de acción comunal, grupos culturales, recuperación de conmemoraciones en torno a las creencias y costumbres de la población y el territorio; han gestionado la reconstrucción de escuelas para niños y niñas, canchas de fútbol, iglesias y puntos de congregación; en donde en algunos casos, se han erigido jardines de la memoria, visibilizando mujeres resistentes. (Rodríguez, Albarracín, Jiménez y Vargas, 2020, 18).



Figura 6. Cartografía social. Lugares recuperados en color verde.
Fuente: Autoría Propia.

Cabe exaltar en este punto, la capacidad de agenciamiento de las mujeres campesinas de las veredas Hinche Alto e Hinche Bajo, quienes, a partir de su deseo de forjar paz en el territorio, regresaron al mismo sin respaldo estatal y existiendo aún presencia de las diferentes fuerzas armadas en disputa, progresivamente, se involucraron en procesos de capacitación y gestión que han permitido ir transformando los espacios comunes:

[...] participo de muchos talleres que logra la Sra. M, ella es la que, como es del comité, es la que va a Bogotá, va a sus reuniones, ella pide y lo que le aprueban llega a la gente le colabora, todo eso viene en nombre de lo que ella solicita para la comunidad, entonces nos están dando todos estos programas como están ustedes y otros programas. (Entrevista Grupal a mujeres campesinas, 01 de junio de 2018)

En contraste con los bienes comunitarios recuperados, se encuentran los que aún se encuentran sin recuperar y que en la figura 7 se identifican en color rojo; ellos son: el centro de salud, el cual se encuentra en condiciones muy precarias unido a que se encuentra en un terreno con falla geológica; y, a lo que la comunidad llama polideportivo, bien público en el cual en este momento se han enfocado los esfuerzos para su recuperación, que consisten en: la clarificación de la titulación del predio – gestión que se adelanta en conversaciones con el alcalde del municipio, la gestión de recursos a través de presentar proyectos de cooperación internacional, así como por aportes de la comunidad tanto con recursos económicos como humanos.



Figura 7. Cartografía social. Bienes públicos por recuperar. En color rojo.
Elaboración: Autoría propia.

El polideportivo se concibe por parte del equipo sistematizador como el espacio de mayor necesidad por recuperar, debido a que en la sistematización de la experiencia de saberes campesinos a través de un proceso de memoria colectiva emergió una nueva situación que se vincula a que la memoria se ha ido reconstruyendo pero no hay relevo generacional en el territorio debido a que las y los jóvenes huyendo de la guerra han migrado a Bogotá para salvaguardar su vida y/o para encontrar oportunidades de formación universitaria-laboral de la que carecen en el territorio; por ende, no hay a quién transmitir la memoria, pues la mayoría de las personas que habitan las veredas son

personas mayores y hay un vacío en el ciclo vital de jóvenes, debido a que la mayoría de ellas y ellos fueron desplazados cuando niños a la ciudad y ya no regresaron; y los que están —en su mayoría— desean migrar a la capital por falta de oportunidades de formación técnico-profesional y laboral, tal como lo afirman personas de la comunidad.

Los jóvenes son muy pocos y los niños también es un rango muy pequeño, porque la violencia lo que hizo es que todos los jóvenes se quedaran en las ciudades” (entrevista a mujer campesina, 01 de junio de 2018); y segundo, por la falta de oportunidades laborales y/o educativas, “de trabajo, los jóvenes no quieren volver porque no tienen oportunidades de trabajo. (Entrevista a mujeres campesinas, 26 de octubre de 2016)

Acá en La Palma podemos decir que tenemos un 80% de población de adultos mayores. (Entrevista a mujer campesina, 01 de junio de 2018)

Hacen falta muchas cosas porque como tú ves el territorio es muy extenso, las necesidades de cada una de las personas son diferentes, hay población que en este momento ya están saliendo de bachillerato pero no hay alternativas para que ellos se queden acá, el problema nuestro es que no tenemos fuentes de empleo para que los jóvenes sigan haciendo ese relevo generacional y se queden en el campo, la mayoría de jóvenes terminan su bachillerato y se van a la ciudades, estamos perdiendo ese relevo generacional. (Trabajo de campo, 2018)

De esta manera, la recuperación del polideportivo (ver figura 8) se convierte en la visión de futuro (la utopía posible) de la que se habla en la sistematización de experiencias y que las mujeres han decidido denominar: “Hinche territorio de paz, centro de saberes campesinos”. Un espacio que a partir de la cooperación nacional e internacional, pretende convertirse en un proyecto autosostenible en donde se puedan desarrollar procesos: de formación técnico-profesional relacionados con saberes del campo (universidad campesina), de emprendimiento a partir de procesos de economía circular y soberana (alternativas laborales), de actividades deportivas y culturales (campeonatos y proyectos artísticos), así como la creación del primer centro de memoria de la región en correspondencia con las expectativas y los deseos que residen en las vidas de la población, especialmente en las y los jóvenes.

Figura 8. Estado actual del polideportivo. La utopía. Fuente: Autoría propia.

A partir de lo expuesto, el proceso de sistematización de experiencias ha permitido recuperar a través de las voces de las mujeres campesinas la his-



toria que se ha circunscrito en las Veredas Hinche Alto e Hinche Bajo del municipio de La Palma-Cundinamarca en Colombia, territorio que desde la década de los 80 hasta la primera década del siglo XXI, experimentó diferentes hechos victimizantes.

Ha sido a través del agenciamiento de las mujeres, al resistir desde el momento en que decidieron regresar sin respaldo estatal y aún con la presencia de las fuerzas en disputa, que han logrado recuperar la tierra y los lugares de encuentro comunitario a partir de la unión, el diálogo, la participación y la gestión, así como del trabajo en el campo a partir de la siembra de café, de procesos de panadería, de artesanía y del uso versátil de los frutos que se circunscriben en un clima de trópico seco que en este territorio de manera particular son la Palma de Iraca y la Nacuma. A partir de estos saberes y prácticas es desde donde estas mujeres desean consolidar el proyecto denominado: Hinche Territorio de Paz, Centro de Saberes Campesinos, como experiencia de construcción de paz y reconstrucción de tejido social, resignificando los lugares de la guerra por territorios de paz.

Referencias:

- Alcaldía Municipal La Palma Cundinamarca. 2018. *Mapa distribución política de Cundinamarca [Imagen]*. Tomada de: <http://www.lapalma-cundinamarca.gov.co/municipio/nuestro-municipio>
- Alcaldía Municipal La Palma. 2018. *Nuestro municipio*. Recuperado de: <http://www.lapalma-cundinamarca.gov.co/municipio/nuestro-municipio>
- Arévalo Robero, Melissa, Diana Bernal Chala, Lucy Quiñones Caicedo, Miguel Rodríguez Suárez i Michel Tarazona García. 2018. *Cuerpo presente: una comprensión desde la danza contemporánea y el Trabajo Social*. Cartilla pedagógica.
- Barragán Cordero, Disney i Alfonso Torres Carrillo. 2017. *La sistematización como investigación interpretativa crítica*. Bogotá: Editorial El Buho.
- Barragán León. Andrea. 2019. *Cartografía Social: lenguaje creativo para la investigación cualitativa*. Sociedad y Economía (36).
- Barrero Zabaleta, Juan. 2017. *Geografía Física de Colombia*. Bogotá: Fundación Universitaria del Área Andina.
- Bejarano, Ana i Eduardo Pizarro. 2010. *Colombia: el colapso parcial del Estado y la emergencia de los "protoestados*. En L. Orjuela (Ed.), *El estado en Colombia* (pp. 384 – 412). Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Benseny, Graciela. 2020. *Visión Geográfica del Continente Americano*. Mar del Plata: Universidad de Mar del Plata.
- Cepeda, Carolina. 2019. *Colombia, América del Sur y el Nuevo Panorama Político Electoral*. Buenos Aires: Pensamiento Propio.
- CONETS. (2016). *Sujetos de Reparación Colectiva y construcción de territorios de paz en el marco de la Ley 1448 del 2011*. (Proyecto de Investigación). Entrevista Grupal 2 [En Persona]. (2017). La Palma, Cundinamarca.
- CONETS. (2016). *Sujetos de Reparación Colectiva y construcción de territorios de paz en el marco de la Ley 1448 del 2011*. (Proyecto de Investigación). Entrevista Grupal 3 [En Persona]. (2018). La Palma, Cundinamarca.
- CONETS. (2016). *Sujetos de Reparación Colectiva y construcción de territorios de paz en el marco de la Ley 1448 del 2011*. (Proyecto de Investigación). Entrevista Grupal 9 [En Persona]. (2016). La Palma, Cundinamarca.



- Defensoría del Pueblo Colombia. 2018. *Informe especial: economías ilegales, actores armados y nuevos escenarios de riesgo en el posacuerdo*. Bogotá: Icolgraf Impresores S.AS.
- Departamento Administrativo Nacional de Estadística – DANE. 2018. *Resultados Censo Nacional de Población y Vivienda 2018*. Recuperado de: <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/demografia-y-poblacion/censo-nacional-de-poblacion-y-vivienda-2018>.
- De Roux, Francisco. 2018. *La Paz Imperfecta*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, S.A.
- Elboj Saso, Carmen i Jesús Gómez Alonso. 2001. *El giro dialógico de las Ciencias Sociales: hacia la comprensión de una metodología dialógica*. Revista de Gestión Pública y Privada No. 8 (2003).
- Jiménez Ahumada, Rosa i Amaury Monterio Ramírez. 2019. *Aportes de la Estrategia Entrelazando en la reconstrucción del tejido social en el sujeto de reparación colectiva Zipacoa*. En: R. Salamanca, (Ed.), Sujetos de Reparación Colectiva y Construcción de Territorios de Paz. Libro 1: Comunidades campesinas en Colombia: contextos de guerra y sujetos de reparación colectiva (pp. 325 – 352). Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Lásen Díaz, Amparo. 1995. Halbwachs La mémoire collective, París, PUF, 1968. Traducción.
- Ley No. 1448. Bogotá, Colombia, 10 de junio de 2011.
- Liberato Ángela, Laura Fajardo y Miguel Rodríguez. 2021. “Tensiones en la implementación de la Estrategia Entrelazando en el Sujeto de Reparación Colectiva de las veredas Hinche Alto e Hinche Bajo en el municipio de La Palma - Cundinamarca en el marco de la Ley 1448 del 2011”. Trabajo Social 23 (2): 193-217. Bogotá: Departamento de Trabajo Social, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia. doi: 10.15446/ts.v23n2.90283
- Meertens, Donny i Gonzalo Sánchez. 1983. *Bandoleros, Gamonales y Campesinos. El caso de la violencia en Colombia*. Bogotá: El Ancora Editores.
- Mellizo, Wilson i Alba Lucía Cruz. 2019. *El Dorado (Meta), lógicas de la guerra y reparación colectiva en el piedemonte llanero* (pp. 58 – 107). En: R. Salamanca, (Ed.), Sujetos de Reparación Colectiva y Construcción de Territorios de Paz. Libro 1: Comunidades campesinas en Colombia: contextos de guerra y sujetos de reparación colectiva (pp. 31 – 85). Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Méndez Reyes, Johan. 2008. *Memoria individual y Memoria colectiva: Paul Ricoeur*. Trujillo: Ágora.

- Oficina de Información Diplomática. 2021. *Colombia. República de Colombia*. Retomado de: http://www.exteriores.gob.es/documents/fichaspais/colombia_ficha%20pais.pdf. Consultado el 10 de Noviembre de 2021.
- Ramírez, Juan i De Aguas, Johan. 2016. *Configuración territorial de las provincias de Colombia. Ruralidad y Redes*. Naciones Unidas.
- Rodríguez Suárez, Miguel, Anderson Esteban Albarracín-Castañeda, Lina Mayerly Jiménez-Rodríguez i Giselle Natalia Vargas-Páez. *Agenciamiento de comunidades campesinas en Colombia*. En: César Carrera e Isabel Zolysko, (Eds.), *Sujetos de Reparación Colectiva y Construcción de Territorios de Paz. Libro 1*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Rodríguez Suárez, Miguel, Laura Fajardo Ramírez, Ángela Liberato López i Patricia Carrera Díaz. 2021. *Veredas Hinche Alto e Hinche Bajo: sinergias y tensiones en los caminos trazados para forjar territorio de paz. El poder de un pueblo que teje vida*. En W. Mellizo y M. Rojas (Eds.), *Sujetos de Reparación Colectiva y Construcción de Territorios de Paz. Libro II*. (pp. 128-199). Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Rodríguez Suárez, Miguel, Anderson Esteban Albarracín-Castañeda, Lina Mayerly Jiménez-Rodríguez i Giselle Natalia Vargas-Páez. 2021. *Capacidad de creación y reinención de las comunidades campesinas en medio del colapso parcial del Estado. La experiencia de los sujetos de reparación colectiva en Colombia*. Revista Eleuthera, 23(2), 15-37. <http://doi.org/10.17151/eleu.2021.23.2.2>.
- Rodríguez Suárez, Miguel. 2021. *SABERES CAMPESINOS QUE FORJAN TERRITORIOS DE PAZ EN MEDIO DEL COLAPSO PARCIAL DEL ESTADO EN COLOMBIA. Memoria colectiva en las Veredas Hinche Alto e Hinche Bajo del Municipio de La Palma – Cundinamarca a través de las voces de campesinas y campesinos que tejen paz* (Tesis Doctoral). Entrevista Grupal 2 [En Persona]. (2021). La Palma, Cundinamarca.
- Rubio Vega, Blanca. 2017. *El movimiento campesino en América Latina durante la transición capitalista, 2008 – 2016*. Revista de Ciencias Sociales No. 31.
- Unidad para la Atención y Reparación Integral de las Víctimas. Resolución N° 2014-421756. 2014. Colombia.
- UNISDR. 2015. *América del Sur. Enfoque para la gestión del riesgo de desastres*.

stoa

EN PROFUNDIDAD



EGOLACTANTE, TODO TANTO.

JAVIER PEÑAFIEL

Con motivo de la muestra Materia Prima en Fabra i Coats, en 2015, respondí a Laura Anglès:

Laura:

En 1997 creabas un personaje que te acompañará a lo largo de tu trayectoria como artista, el Egolactante. Se trata de un sujeto en el que opera de manera mimética un proceso contemporáneo de inversión: el infante pierde prematuramente su condición de niño, mientras que el adulto consume **ávidamente** roles y objetos infantiles. ¿Qué aspectos conserva el adulto que lo trasladan a ese mundo infantil? Alternativamente, ¿qué condiciones arrastran al niño a la edad adulta?

Javier:

Las neuronas espejo nos confirman que cognitivos, lo somos, pero no por placer, sino por mimetismos. Creo que el patriarcado se funda al destruir a la madre,



y lo hace a través de la insatisfacción absoluta del hijo. Quizá porque este es trágicamente mimético y desea dejar de ser lo pero no tiene éxito; en una sociedad tan monótona como la del sujeto consumidor, no es nada fácil. El problema ya no es el narcisismo sino un selfismo dotado de una ansiedad institucionalizada. ¿Se puede ser algo más que ansioso y mimético con un teléfono móvil desde los once años? Solo si se dibuja el mismo tiempo que se permanece frente a las pantallas. Eso sí, con goma de borrar. En ese sentido, Egolactante anticipaba muchas cosas del selfismo actual en 1997 y ahora queda mascota cruel, cien por cien hijez. Es realmente ese adulto infantilizado el que alimenta a Egolactante de contenidos reversibles. Parece que el dibujo se anima con tanto selfismo parasitario. Lo imaginaba, pero no imaginaba hasta qué punto sería desesperado Egolactante a día de hoy.

Laura:

Después de veinte años, en los que Egolactante ha ido evolucionando y adaptándose a distintos formatos - desde la escultura hasta la web [egolactante.com](http://www.egolactante.com), vinilos, una pieza radiofónica y muñecos-, ¿cómo podemos reinterpretarlo?

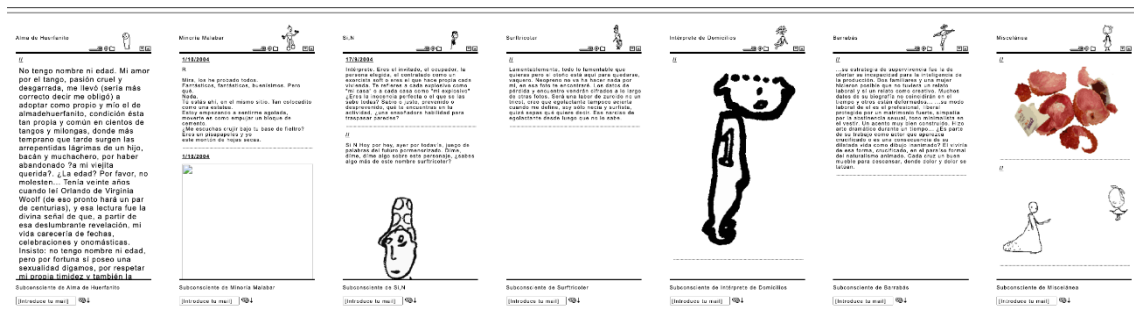
Javier:

Egolactante ahora es una mascota. Se convirtió en animal doméstico. Tiene una columna demasiado pesada para su altura y problemas digestivos, como tantas otras mascotas.

Este año de pandemia volví a buscar la web de egolactante que hiciéramos en 2004 y, con su diseñador Rubén Cárdenas, encontramos estos rastros de ella en web archive.

<http://web.archive.org/web/20071003060540/http://www.egolactante.com/>

<http://web.archive.org/web/20071004102758/http://www.egolactante.com:80/>



Y retomamos la conversación

Javier:

Desde que diseñaste el proyecto egolactante.com en 2003-4 han pasado muchas cosas, entre ellas la expansión totalitaria de las redes sociales y el dominio del ocio zombie, nuestro planteamiento era entonces una vivencia paródica del selfismo, pero parece que nos anticipamos. ¿Cual fue tu experiencia dentro de esa microrred?

Rubén:

Egolactante.com y el personaje que me prestaste para que le pusiera voz fueron una forma de desahogo y de sinceridad codificada. Y menos mal que soy bastante críptico y experimental con el lenguaje, porque releyendo los textos me sonrojo. En general creo que el experimento fue un desastre porque solo 5 o 6 personas interactuamos y alimentamos con nuestro ego la web, solo unos pocos teníamos experiencia con el medio y pasabamos tanto tiempo en el ciberespacio como para prestarle atención al proyecto. Tal vez es presuntuoso decirlo, pero Egolactante.com fue una de las primeras redes sociales tipo Facebook y la creamos entre 3 personas (Marian Ballarín, tu y yo), casi al mismo tiempo que Facebook lo hiciera en los USA el 4 de febrero de 2004, accesible a todo el mundo en 2006 y popular mundialmente en 2010.

Javier:

¿qué distancias ves entre ese momento y el ahora?



Rubén:

Una distancia tecnológica enorme. En el año 2000 solo había 1 millón de usuarios de Internet en España. No había Smartphones. No había monitores planos a precios de ganga. El ADSL y la Fibra óptica se estaban comenzando a implantar en España. Egolactante solo se podía ver desde un ordenador de sobremesa. No fue hasta noviembre de 2007 que los móviles se convirtieron en ordenadores portátiles geolocalizados con capacidad de hacer llamadas de video y voz.

Javier:

Estos días leo un libro de Terry Eagleton sobre el humor en el que desmonta la teoría de superioridad del humor con una cita chocante, "no nos partimos de risa porque los bebés no puedan comprender la teoría de conjuntos ni porque a las serpientes les cueste poner el lavavajillas"

Egolactante siempre a utilizado la ironía como auto-crítica cautelar, le ves sentido dentro del ejercicio del odio que hoy configura la mayoría de las comunicaciones?

Sobre el ejercicio de odio en las comunicaciones, me parece que primero habría que definir el objeto o el sujeto del odio. Antes era de la creencia de que odiar no te hace un ser un "mal humano", que se puede odiar y ser una buena persona, 20 años después matizaría que odiar con conocimiento no te hace un mal humano, pero odiar gratuitamente, sin conocer lo que odias, si.



[Introduce tu mail] 
Suscripción a mi subconsciente

TRANSEÚNTE



La vuelta a casa ha sido como un viaje en funicular. Colgado de un hilo de extraños materiales. He tardado en comprender a donde me dirigía.
Puedo decir que he tenido una depresión y sus motivos no han sido el peso del mundo, ni mis 34 años y sí lo han sido la mentira del WTCny, el hueco pornográfico del terror, mi pueril espera de una bailarina de Saloon ...
Parece que este año pasado ha sido como la patética frase viril: acábate este trago y disfruta de la nueva oportunidad.?
?Por decirlo de otra forma: los bloques de psicología en hielo han conseguido el equilibrio en la nevera. Un Efecto Pascal.?
Pareciera perdido en una tierra loca, dentro de un western. ?
?No so much in one?s sufferings as in the inability to be responsible for them?
Pasear a contracorriente por las aceras del desierto del agua y del buen gusto, 292 veces.



Un par de años después de lanzar la web, alrededor de 2006, escribí este texto.

Egolactante es un muñeco equilibrado como nadie, a pesar de asuntos propios y ajenos, básicamente un empedernido vividor de la penapresente compartida. Por eso ideé una Web que era algo así como un blog de blogs donde se alojaban un montón de personajes del mundo de egolactante y que serían alimentados, anónimamente, por personas de mi mundo más inmediato, egolactante.com ¿Es importante la convivencia con el exceso de vida? egolactante diría que sí lo es.

Para egolactante resulta definitivo hasta qué punto nuestra teatralidad es liberadora o no, es decir hasta que punto, nuestra pasión está fuera de la pulsión fantásmica reservada a lo privado. Egolactante está teñido de una suave intención melancólica y de una delicada artificialidad.



Dentro de ese aparato que va desde la negociación contractual a la broma pesada de la permanencia de la obra, el artista intentará evitar en clave de honestidad y conciencia de culpa tanto el naturalismo sumergido, algo todavía peor la posibilidad de que ese etnólogo presentado como novedad en la institución arte, cuando es inoperante en el campo de la antropología, acabe siendo un naturalista animado.

EN REFLEXIÓN

LA UTILIDAD DE LO RUINOSO

ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA

LA UTILIDAD DE LO RUINOSO

1

Una cierta oficialización de lo artístico (que no quiere decir una generalización del arte) llevó en los años setenta y ochenta a una avalancha, por no decir epidemia, de las instituciones dedicadas a la exhibición de obras más o menos clasificadas como artísticas, con frecuencia respaldadas sea con el reconocimiento administrativo, sea con fondos oficiales.

Según la consulta efectuada por quien esto escribe a un perfecto conocedor de la materia, se puede decir que una cuarentena de centros, museos, salas o establecimientos del género se abrieron en España, unos por readaptación, otros por simple nueva construcción, Buena parte de ellos, como era lógico, lo fueron en ciudades o capitales de importancia administrativa o poblacional; pero no hay que desconocer que algunos vinieron a caer en poblaciones de menor nivel en estos dos aspectos citados.

Se daba, además, la circunstancia de que aquellos centros culturales, montados sobre la urgencia, engendraban o estimulaban la profusión de autores y promotores de un material expositivo que no pasaba de ser material de consumo (en el mal sentido que esta palabra ha ido adquiriendo en nuestra ciudadanía, tan urbana ella). Es lo mismo que decir que aquella febril fabricación llevaba en sí misma su propia consumición; algo así como recordar que en el pecado iba la penitencia.

Entre aquellos llamativos nuevos organismos o instituciones casi siempre oficiales, es lo cierto que bastantes de ellos lo fueron en construcciones de nueva planta, aunque no sería posible desconocer que un notable número fueron desapareciendo en su función o uso, algunos de forma casi inmediata. Se estaba tratando de una suerte de infección cultural, en el menos sano de los sentidos, ya que, en el fondo, contribuía a confundir a su pretendida clientela.

Fueron varias las voces de los que, estando plenamente interesados en la difusión y, a ser posible, generalización de lo creativo, no podíamos callar la alarma que este remedio generaba y advertíamos sobre la falta de autenticidad de lo que se estaba organizando.

Y, según era nuestra obligación, también nos pusimos a trabajar con el ánimo de primero advertir y aclarar la maquinación oportunista, después prevenir de la probable contaminación y luego intentar la fabricación de remedios que paliaran el supuesto mal, pero sobre todo que dejaran al descubierto la tergiversación de tan insólita profusión de lo artístico, cuando bastaría con que los lugares ya existentes disfrutaran de un uso y aprovechamiento adecuados.

En algunos casos, y asumiendo plenamente lo paradójico, venía a



2

ser la falta de sentido en los planes lo que podía aportar una solución o una suavización del disparate planeado, del contagio provocado.

Pues bien, si el montaje estaba siendo, además de ficticio, dañino por su falta de autenticidad y de adecuación, ¿qué de malo podía haber en combatirlo con parejas posturas, declaradamente esperpénticas? Si el dinero, tanpreciado y escamoteado por las administraciones, era despilfarrado por ellas mismas en nombre de “su” cultura, hagámosles caer en su propia argucia.

Es muy triste y enormemente criticable este planteamiento, pero ahora ya estamos hablando directamente de la creación de ideas y del montaje de planes para su difusión. Estamos ofreciendo vacunas, manifiestas si se quiere, pero altamente eficaces, porque es claro que ninguna institución pública o política va a dar en una autocrítica declarada.

Es de esta manera como se fraguó el llamado “museo de la ruina”, el cual, aunque era “la ruina del museo”, aludía sin vuelta de hoja a la gratuidad de su erección sin la utilidad de su contenido.

En su momento, el proyecto presentado iba acompañado de una suerte de memoria que, más o menos, explicaba su cometido, su teoría... y que decía así en varios de sus párrafos:

“El edificio-museo (recuperado ahora por la arquitectura como una de sus razones de vida) no deja de ser algo podrido íntimamente. Que los arquitectos y las instituciones le dediquen tamaña atención puede ser señal de su enfermedad. ¿Hasta cuándo van a seguir inaugurándose museos de arte contemporáneo?”

(Esta última frase es una pregunta que hacía yo, en una encuesta pública, a los asistentes a la inauguración del Museo de Arte Contemporáneo, en la ciudad universitaria de Madrid, en 1975. Es verdad que desde que tuve conciencia del desarrollo de la “epidemia cultural” que amenazaba hasta que presenté una opción para combatirla dejé pasar once años y semejante cosa tiene poca explicación posible).

Y seguía el texto de la citada memoria: “Sólo que este edificio museístico, tan en la onda y en el estilo -y por ello tan pobre-, no quiere durar ni pretende albergar ni busca otra cosa que ser objeto de consideración, pacto de derrumbe. Como los museos actuales, intenta robar la atención a las obras que guarda, ¡y lo consigue!, pero no lucha por la perennidad, base del concepto de museo. Su plan es sobrevivir si acaso, pero no pervivir. Lo más importante es su proyecto; está estudiado para que sea seguro mientras crece, pero para caer cuando



3

llegue arriba, si no es que lo hace antes.”

Incluso sus constructores (albañiles, fontaneros, electricistas, arquitectos, aparejadores...) se ven obligados a respetar estrictas normas de comportamiento y seguridad en sus movimientos, en sus vestimentas y aparejos, en sus medidas preventivas. Se trata con ello de asegurarse, dentro de lo posible, la superación del riesgo que representaba estar en contacto con un peligro permanente. Como ocurre, por ejemplo, con las precauciones a tomar en las cercanías de elementos contagiosos, los que intervenían en las obras siempre estaban en un plano superior al del trabajo que realizaban en cada momento y el edificio era construido del interior al exterior, precisamente para no permanecer nunca bajo su campo de influencia.

Se trata muchas veces de demostrar que es peor el remedio que la enfermedad. O, si no se quiere ser tan radical, acojámonos al mérito insólito -es sólo un ejemplo o una prueba- que representa la planificación de una ruina, hecha con todas las de la ley. Arruinemos el futuro con tal de preservar el presente, ya que con el esfuerzo y el aprendizaje de esta ruina entraremos en lo porvenir siendo poseedores de un espíritu despierto, a más de un conocimiento selectivo y de una mente creativa.

Aparte de lo dicho en otro momento de este texto, la ciudad, como invento, podríamos decir, de un particular momento histórico es más propensa a la aceptación de ciertas oleadas que se autocalifican de progresistas, pero que resultan, en realidad, protectoras de un germen anquilosado por el contacto con una suerte de prototipos que se van moldeando de acuerdo con intereses estándar que nunca son sometidos a prueba. De ese modo, la implantación de una moda (como mal menor) o de una plaga -más que incontrolada, injustificada- puede prender con rapidez e incluso simular un acierto en sus perversas intenciones o simples consecuencias.

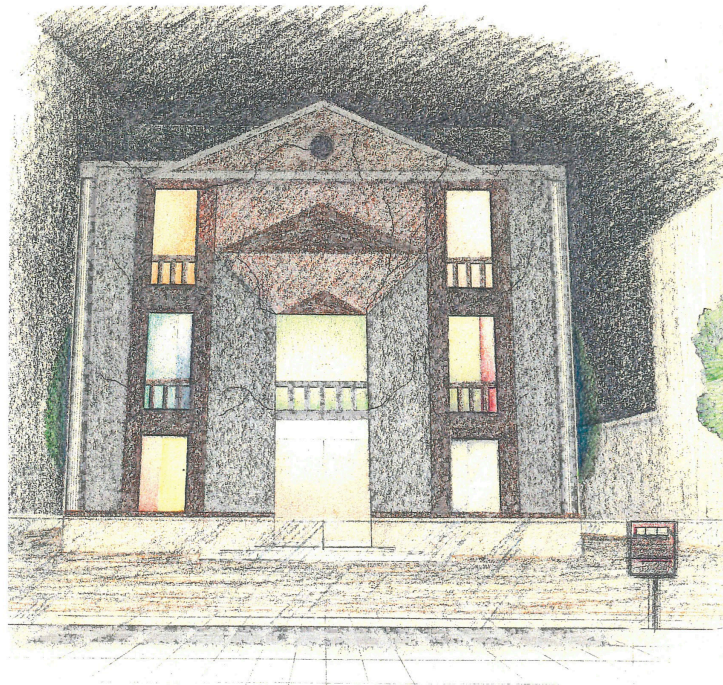
Pero es la monocorde técnica de estos procesos contaminantes justamente lo que ha llegado, si estamos al tanto, a hacer que nuestra lógica prevención se haga eficaz y, sobre todo, generadora de ideas, de vacunas, como se decía más atrás. Vacunas apriorísticas pero, a la par, medicinas derivadas del sensato análisis del mal. Un mal enmascarado por el relumbré de lo cultural, en el caso del arte, pero que si a alguien no puede engañar es a los que nos desenvolvemos en ese territorio.

Hagamos, pues, museos ruinosos para que nos confinen en ellos obras de arte calamitosas o anquilosadas, cómodas para unos, pero lastimosas para nosotros.



A modo de acompañamiento, o de simple adorno, no viene mal dar a conocer una imagen o perspectiva del edificio en cuestión, dejando claro que se trata de la versión liviana de un proyecto que se distinguía por lo enrevesado de su faceta técnica, en la cual destacaban aspectos poco respetuosos con lo que es una construcción correcta y ortodoxa. Quiere decirse que en ella lo que destacaba era lo “mal construido”..., justamente para que se cayera más tarde o más temprano. Y son precisamente los pormenores que facilitarán esa “caída”, sus errores y torpezas, los que dan el carácter particular de nuestro museo.

En esta imagen sólo se aprecia un posible edificio con un cierto carácter, pero ese carácter tan solo enmascara sus verdaderas intenciones, que no son nada arquitectónicas, por así llamarlas, Hay, sin embargo un detalle, el fundamental, y es que la construcción no tiene acceso, ya que está defendida por una tapia transparente. Únicamente queda disponible desde la calle una caja o cuadro de mandos desde donde se logra encender y apagar el alumbrado del museo.



EN CONVERSACIÓN



EL MUSEO: ES LA ESCUELA, SON USTEDES

Con LUIS CAMNITZER

Diversos museos han expuesto en sus fachadas dos piezas del artista multifacético Luis Camnitzer —«The museum is a school» y «El museo son ustedes»— con las que invita a devolver a la ciudadanía al lugar central que debe ocupar en la institución. Como afirman Ospina y Reyes (2018):

«Luis Camnitzer, artista y docente, [...] crea con una convicción: el artista, más que un productor y vendedor, debe ser un transformador cultural; alguien que trata de activar y fomentar, a través del arte, el sentido crítico en la sociedad.»¹

Con estas obras ejerce una labor artística, pedagógica y transformadora y nos revela su pensamiento sobre el museo y su relación con la sociedad.

1. Fragmento extraído de la crónica «Luis Camnitzer: “El museo son ustedes. Nosotros somos la oficina”» (20/2/2018) escrita por Laura Ospina y Felipe Reyes en referencia a la exposición “Falto de Palabra” <https://www.semana.com/arte/multimedia/luis-camnitzer-en-una-nueva-exposicion-en-bogota/68259/>



Postal de la obra "The museum is a school" realizada en la fachada del Museo del Barrio en Nueva York

Mi primera intervención sobre la fachada de un museo con el texto «The Museum is a school» fue en 2011 en el Museo del Barrio de Nueva York, y desde entonces han sido muchos los museos que la han ejecutado. Esta obra, constituida por una postal y la intervención en el espacio exterior de la institución museística, se gestó hace unos cuantos años mientras realizaba el comisariado pedagógico de una exposición de arte abstracto en el museo en el que trabajaba.

Propuse, junto al equipo educativo, plantear una combinación de las obras de la muestra junto a situaciones abstractas interactivas que aparentarían formar parte de la muestra pero se descubrirían de inmediato como acciones pedagógicas. Por ejemplo, crearon unos paneles magnéticos sobre los que las personas visitantes podían crear sus propias composiciones colocando formas geométricas. Al director del museo no le gustó la propuesta y nos dejó clara su opinión: «¡Esto es un museo, no una escuela!».

Me enojé y al regresar a casa realicé un montaje sobre la fotografía de la fachada del museo a la que le superpuse un texto que rezaba: «El museo es una escuela: el artista aprende a comunicarse; el público aprende a hacer conexiones». Durante su realización me di cuenta de que me agradaba como obra, resumía muchos aspectos que quería expresar: que el museo debe ser espacio de comunicación entre los artistas y el público, no un centro mercantil de arte ni de valores prefabricados.



Trabajé sobre la idea y la obra tomó forma de texto con unas condiciones concretas que permitirían a cualquier museo ejecutarla.

Primero: el museo que se prestara a poner el texto en la fachada usaría la tipografía oficial de la institución y encargaría a su diseñador que lo compusiera para ello.

Segundo: el museo produciría una postal con el texto en la fachada para ser vendida en la tienda.

Tercero: la postal sería una postal oficial del museo y no una postal que reproduce la obra de un artista, en este caso yo.

Cuarto: mi nombre aparecería como dueño del copyright y no como autor de una obra de arte.²

A día de hoy, más de una veintena de museos han ejecutado esta obra que suelo describir como una infiltración y una subversión, seis de ellos la tienen en su colección permanente.

En esta línea de intervención en la fachada del museo se encuentra «El museo son ustedes. Nosotros somos la oficina», que pone énfasis en todo lo que el museo debe a la ciudadanía, a las personas, de cuya creatividad proceden todas las obras que en él se exhiben y conservan. Combato así la idea del museo como contenedor hermético de objetos con valor mercantil al que se accede previo pago, para defender la idea

2. Camnitzer, L. «El museo es una escuela». Texto que forma parte del Catálogo de la exposición «Hospicio de utopías fallidas» que tuvo lugar en el Museo Reina Sofía del 17 de octubre de 2018 al 4 de marzo de 2019.



de que el valor del museo es cultural, procede de la gente y debe volver a ella transgrediendo sus muros arquitectónicos, sacando de esa prisión a la institución.

Los museos deben erigirse como entes pedagógicos, no como meros archivos. ¿Queremos que el público dialogue con las obras? ¿O queremos que el público dialogue y ese diálogo se traslade a otros nuevos públicos? El museo debe ir más allá de la mera exhibición de obras. Es realmente importante educar al público porque la buena creación es educativa y, al contrario también, la buena educación es creativa. Mis intervenciones en fachadas de museos no son solo manifestaciones artísticas, sino también son pedagógicas en sentido último.

EN OBERT



MUSEU TREPAT TÀRREGA: CRÒNICA HÍBRIDA ENTRE PATRIMONI/RECERCA, PEDAGOGIA I ART CONTEMPORANI

ROSER MIARNAU POMÉS
ALBA CUÑÉ SOLÉ
JAUME ESPINAGOSA MARSÀ

“La creació que no és educativa és una mala educació. L’educació que no és creativa és una mala educació”, **Luis Canmitzer**, artista uruguaià.

“Crec que un gran mestre és un gran artista i n’hi ha tant pocs com de grans artistes. L’ensenyament pot ser la més gran de les arts ja que el mitjà és la ment i l’esperit humans”, **John Steinbeck**, escriptor nord-americà i premi Nobel de Literatura



Presentació

Aquesta és la crònica d'un projecte que s'ha teixit de forma inter i transdisciplinària des de l'àmbit de la recerca humanística i patrimonial, de la pedagogia i de l'art contemporani. Parteix del "Projecte Absència i presència de la dona a Cal Trepà", una recerca interdisciplinària i de memòria oral que es desenvolupa en col·laboració amb la Universitat de Lleida, en el marc del projecte "El Museu és una escola" i amb l'Escola d'Arts i Superior de disseny Ondara de Tàrraga on conflueixen els processos de treball des de diferents disciplines que s'imparteixen en aquest centre d'ensenyament, les arts escèniques, l'art contemporani, el dibuix artístic, l'escultura, el disseny, la publicitat...

El projecte s'inicia al 2019 i al maig del 2021 ha tingut un retorn social i comunitari formant part de la programació del Festival de Creació Contemporània Embarrat que va tenir lloc del 28 de maig al 2 de juny de 2021 en la instal·lació "MATRIU" elaborada a partir del treball realitzat pels estudiants de l'escola d'Ondara durant el curs 2020-2021 en el marc del projecte "Absència i presència de la dona a Cal Trepà". Posteriorment i durant el mes de juny, va tenir lloc una performance duta a terme per part dels estudiants d'arts escèniques fruit del que havia suposat el seu procés creatiu en el treball realitzat durant el curs a Cal Trepà.

Antecedents. D'on venim

Des del Museu Tàrraga Urgell, a finals del 2005, l'equip de treball de recuperació de la memòria històrica del Museu Tàrraga Urgell, format per: Núria Bonet Baqué, Amanda Cardona Alcaide, Gerard Corbella López, Oriol Martí Sambola i Natàlia Lloreta Pané va endegar un projecte de recuperació de la memòria oral de l'antiga fàbrica de màquina agrícola J. Trepà de Tàrraga que va durar fins al 2008, que queda recollit en el document "Els treballadors de la fàbrica J. Trepà. Vida laboral i social en la Tàrraga del segle XX (1914-1985)". Els seus autors: Roser Miarnau Pomés, Jaume Espinagosa Marsà, Francesca Bardají Santiveri i Gerard Corbella López van realitzar, fins a l'any 2008, una seixantena d'entrevistes a antics treballadors de l'empresa. La majoria de persones entrevistades eren homes, però també es va



incloure la participació i punt de vista de tres dones que tenien una relació amb el treball de la fàbrica.

L'any 2008, des del Museu Tàrrrega Urgell, Francesca Bardají i Roser Miarnau van endegar la realització d'un conjunt d'entrevistes a persones grans de l'Urgell. En aquestes entrevistes es van recollir els testimonis que parlaven dels costums, tradicions i records del passat, molts dels quals ja perduts en la memòria del temps. Aquestes entrevistes foren el detonant, que les porta a recollir la perspectiva de gènere, un aspecte oblidat en la majoria de les anteriors entrevistes. Les dones aportaven uns testimonis de vida on la part íntima, la part familiar i l'entramat social quedava tot lligat i estructurat en les seves trajectòries vitals. Així la perspectiva de gènere agafà carta de naturalesa durant l'estiu del 2010, quan es van enregistrar 12 entrevistes a dones de l'Urgell. Aquest projecte, sofriria un impàs, fins que el 2016, li donarien continuïtat l'historiador Sani Sánchez i Roser Miarnau, amb la realització de 15 noves entrevistes.

Els anys 2017 i 2018, des del Museu Tàrrrega Urgell i el Museu Trepà, Roser Miarnau i Jaume Espinagosa van endegar una col·laboració amb Mireia Fontanet, tècnica de la Regidoria de Polítiques d'Igualtat de l'Ajuntament de Tàrrrega que havia endegat el projecte de recerca oral intitulat: "On són les dones targarines?", conjuntament amb l'historiador Jordi Creus i el periodista Dani Hernández. Aquesta sinèrgia d'esforços de recerca va donar com a fruit, el 2018, l'exposició: On són les dones targarines?, inaugurada al Museu Tàrrrega Urgell, el 8 de març, i la publicació del dossier: "On són les dones en el decurs de la història?", al volum 32 d'*Urtx. Revista d'Humanitats de l'Urgell*.

Han estat aquest conjunt de recerques en el camp de la memòria oral les que ens han portat a endegar el projecte: "Absència i presència de la dona a Cal Trepà", tant en l'antiga fàbrica com en la nova etapa del Museu Trepà i de les diverses actuacions culturals que es realitzen a Cal Trepà. Un projecte de col·laboració entre la professora de la Universitat de Lleida, Glòria Jové Monclús i Roser Miarnau Pomés i Jaume Espinagosa Marsà del Museu Trepà.

S'ha iniciat un procés d'investigació per tal de documentar les dones de la Fàbrica Trepà i també aquelles dones relacionades amb ella no tant per la seva presència a la fàbrica, però sí per la relació que hi tenien, per ser les esposes, mares, germanes que en ella hi treballaven. La metodologia emprada són entrevistes a les dones incorporant i mostrant durant les entrevistes imatges d'artistes contemporànies que ens ajuden



a pensar el rol de la dona en estructures patriarcales. L'objectiu és incorporar en la narrativa de la Fàbrica aquestes veus i poder-ho transformar en creacions que vagin més enllà de l'antiga fàbrica i que donin visibilitat a aquestes històries mínimes silenciades durant molt de temps. I ho fem en el context del projecte "El museu és una escola" conjuntament amb la Universitat de Lleida.

Aquest projecte pretén que en l'imaginari de les escoles i els centres educatius les mestres i els mestres considerin els museus i els espais d'art i patrimonials com un context real d'aprenentatge que els hi permet fer relacions per a desenvolupar pràctiques educatives distintes. El patrimoni i l'art han de permetre l'expansió i la construcció del coneixement conjunt així com esdevenir eines per a la formació docent.

El març del 2020 arribà de forma contundent el Covid19 al nostre territori i fins al setembre del 2020 les escoles no van tornar a les aules. Hi havia veus que demanaven que caldria buscar espais addicionals a les escoles per poder garantir les mesures de seguretat. Cal Trepàt va oferir a les escoles i centres educatius del territori espais del Museu per tal que esdevinguessin aules que tot i estar desterritorialitzades de l'escola hi formaven part. L'escola d'Ondara fou un dels centres que es va acollir a la proposta. Al llarg del curs 2020-21, els estudiants de l'Escola Ondara d'Art i Superior de Disseny de Tàrraga han establert diferents relacions amb el Museu, algunes de forma més puntual, algunes permanents i constants com els de Batxillerat artístic d'Arts escèniques, música i dansa. Això ha permès obrir nous espais de diàleg per explorar com l'atmosfera de Cal Trepàt ha esdevingut un espai d'aprenentatge que permeti pràctiques educatives i creatives distintes.

Aprendre més enllà de les aules amb el patrimoni i amb l'art contemporani

Els alumnes de Batxillerat artístic d'Arts escèniques, música i dansa, tutelats per la professora Marta Agustí Fortuño, cada dijous al matí de 9:00 a 14:00 h treballaven a l'aula del laboratori Trepàt i sovint en l'interior de les naus industrials del Museu. El seu treball ha estat enregistrat en format audiovisual i estudiat per la doctoranda Cristina Farreras Collell com també per la tècnica del Museu Trepàt Roser Miarnau Pomés. Aquest veïnatge estret amb el patrimoni i els seus interlocutors ha permès confluïr al llarg del curs en múltiples ocasions per tal d'anar vivificant el contingut del currículum i les diferents drama-



Presa de contacte dels alumnes amb la fàbrica: "a ulls clucs cap a l'exploració del patrimoni".

túrgies emprant sempre com a eix vertebrador el patrimoni i la recerca en fonts orals femenines centrant la mirada en el projecte "Presència i absència de la dona a Cal Trepapat". Els alumnes dia a dia anaven percebent l'atmosfera de Cal Trepapat per tal de fer connexions amb les fonts orals de les entrevistes de les dones Trepapat. L'entorn ha estat un element fonamental en aquest aprenentatge. El diàleg i les sensacions que despertien la fàbrica ofereixen el marc on es possibilita que passin coses. Coses com la descoberta, la connexió, l'empatia amb la història, amb el passat llegit des del present en el dia a dia de les sessions.

Durant tot el curs s'han anat desenvolupant les sessions i les hem analitzat en espais híbrids de formació en el marc de processos de recerca acció. Hem aprofundit en conceptes com les "*no human narratives*", utilitzant elements industrials i treballant-los com a perllongacions del propi cos en fusió amb l'eina, amb la màquina. De la mà de Jane Bennett en la seva obra *Matèria vibrant. Una ecologia política de les coses*, hem intentat percebre la matèria més enllà de la jerarquia establerta per l'humà, treballant des de l'horitzontalitat per tal d'establir relacions entre la fàbrica, les màquines, les eines i utilitats i els alumnes. La seva interpretació i treball corporal han begut sovint d'aquestes fonts filosòfiques acompanyats per la professora d'expressió corporal i dansa Maria Mora Alcolea.



Distints grups i professorat han desenvolupat part del seu currículum en el context de la fàbrica. El fruit del treball d'aquesta col·laboració patrimonial-artística-pedagògica entre Museu Trepat, l'Escola d'Art i Superior de Disseny Ondara i la Universitat de Lleida s'ha exposat en el Museu "Cal trepat" en la instal·lació "Matriu" durant el Festival d'Art Contemporani "Embarrat". En aquesta exposició s'han mostrat els processos creatius realitzats pels alumnes de l'especialitat d'escultura aplicada a l'espectacle, de dibuix i de ceràmica.

El professorat que ha liderat aquesta proposta és Mireia Vilalta Blanch, Alba Cuñé Solé, Erik Schmitz Coll, Isaac Calero Cerdán, Esmeralda Lafarga Alfonso, Jeroni Martínez Franch, Marta Agustí Fortuño i Magí Sambola Pijuan.

“Matriu” s’ha convertit en una proposta de creació que permet crear nous relats i noves narratives a partir de l’alfabet visual que forma part de l’ADN Trepat gestant-se amb els llenguatges artístics intrínsecs als estudis de l’Escola d’Ondara en general i de forma particular als estudis d’Escultura Aplicada a l’Espectacle. Matriu permet parlar de gènere i espai, de gènere i objecte, de gènere i història per a fer-ne una amalgama artística. Qualsevol peça de la Fàbrica Trepat és susceptible per donar pas a parlar de la perspectiva de gènere, del rol de la dona, de la seva identitat i del rol social que se li atorga, establint connexions entre el present i el passat, a micro-històries que emergeixen. Durant el procés, i a través de les diferents matèries, hem après a saber què tenim entre mans, a conèixer les peces, a entendre com són, com s’han realitzat, de quin material es tracta, de quin conjunt en formen part i quina era la seva funció. Aquest concepte d’anàlisi, d’experimentació, de provatura, dona visibilitat al treball en procés dels estudiants, tant en l’àmbit individual com en el col·lectiu.

Una de les obres que forma part de la instal·lació “Matriu” fou ‘Parar la Taula’ de Sara Reig Pensí i Magí Sambola Pijuan.



La “taula de treball” i la “taula parada” ens permet fer un pas mostrant el nostre marc de recerca en dos àmbits aparentment contraposats, però que estan forçats a entrar en diàleg: el món del treball masculí a la fàbrica i el món del treball femení a casa; dues atmosferes contraposades d'ordre, pulcrituds, olors i matèries distintes. Allò visible d'allò no visible, el públic del privat. Els valors associats i les mútues absències hi són visualment representades per la dicotomia de materials, colors, olors i disposicions. L'artista Olga Olivera ens alerta que al segle XIX es va vincular la higiene a la moral, proposant no sols la neteja dels cossos, sinó una sola manera de viure. Una vida neta implicava un model de família religiosa, blanca, heterosexual, monògama, amb una sexualitat dirigida a la reproducció. En la seva obra així ens ho recorda:



Sabó de no rentar,
d'embrutar,
d'empastifar,
d'ensutzar,
d'emporcar,
d'enllordar,
de pol·luir,
d'emascarar,
d'ensutjar,
de tacar,
d'embrutir,
d'ensutzeir,
de porquejar,
d'emmerdar,
d'enllefiscar...

Acte de subversió, de rebel·lió, d'antinetaja.

Aquesta peça ha estat adquirida pel Museu per tal d'incorporar-la en l'espai, creant noves connexions, noves relacions, noves narratives.

El 16, 17 i 18 de juny va tenir lloc l'espectacle performatiu de creació col·lectiva, que representa el procés de creació dels estudiants de Batxillerat d'arts escènics en el treball continu a la fàbrica. Híbridació de llenguatges, d'espais, de sons, d'experiències.

El projecte que presentem s'ha gestat des de la «situació construïda», una pràctica artística efímera i situada, que pretén afectar el comportament.

tament dels participants. Les trobades (*encounters*) amb i a través de l'art —en contraposició als objectes de reconeixement que són representacions d'alguna cosa que ja existeix i reafirmen les nostres maneres d'estar i actuar en el món (Deleuze and Guattari, 1994)— tenen la capa-



citat d'operar un trencament en les nostres maneres de ser i d'actuar desafiant i creant un trencament en els nostres sistemes de coneixement (O'Sullivan, 2006). Això és el que pretenem, construint les nostres situacions d'aprenentatge en què barregem allò que és artístic, patrimonial i quotidià.

Les nostres pràctiques evidencien, com afirma José de Nordenflycht Concha (2015), que quan l'art contemporani irromp en el patrimoni permet generar projectes que portin a produir més patrimoni i aquesta podria ser la sorprenent lliçó per a un nou ús del patrimoni.

Aquest punt de vista creador de patrimoni proposa que el patrimoni sigui considerat una zona d'incertesa, en el qual es produeixi futur per la transformació educativa, social i comunitària.



Referències

- Nordenflycht Concha, J. de 2015. “Arte contemporáneo y patrimonio: activación crítica y valoración”. Ed. Francisco Javier López Morales y Francisco Vidargas: *Encuentro Internacional. Usos del Patrimonio: Nuevos Escenarios*. Ayuntamiento de Guanajuato.
- Deleuze, G.; Guattari, F. 1994. *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- O’Sullivan, S. 2006. *Art encounters Deleuze and Guattari: Thought beyond representation*. London: Palgrave Macmillan.

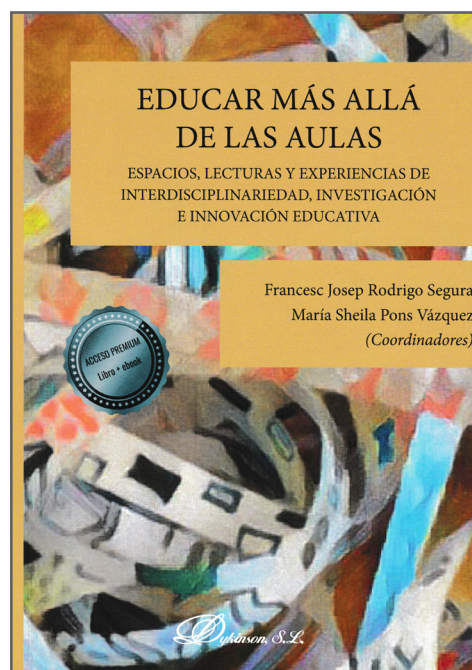
bi*blos*

EDUCANDO MÁS ALLÁ DE LAS AULAS

Pons Vázquez, María Sheila, & Rodrigo Segura, Francesc Josep (coord.). *Educación más allá de las aulas. Espacios, lecturas y experiencias de interdisciplinariedad, investigación e innovación educativa*
Dykinson, Madrid (2021).
198 páginas
ISBN: 978-84-1377-527-2

Pensar la formación docente como una preparación para la vida, para entender nuestro mundo global y repensar el papel de la educación en el cambio social puede parecer un objetivo demasiado abstracto y ambiguo. Sin embargo, esta obra recoge diez años de experiencias innovadoras que, desde los Grados de Maestro/a de Educación Infantil y Primaria de la Florida Universitaria, la Universitat de València y la Universitat de Lleida, materializan la necesidad de plantear la formación más allá de las paredes del aula, promover el aprendizaje cooperativo y el trabajo colaborativo, la interdisciplinariedad y la reflexión sobre la práctica. Se trata de proyectos integrados que abren la Universidad a tu territorio, la vinculan al contexto natural, a las problemáticas sociales y abordan la complejidad de las relaciones humanas, el arte y la naturaleza.

En principio, podría pensarse que esta obra está destinada al profesorado universitario y al estudiantado de las titulaciones de educación, pero en realidad, tiene un interés general tanto para profesorado de Infantil y Primaria como para las comunidades educativas que buscan la manera



de vincularse a su territorio a través de la acción socioeducativa, más allá de disciplinas curriculares u objetivos académicos.

No se trata de presentar innovaciones metodológicas en consonancia con las modas pedagógicas del momento, sino que estos proyectos nos interpelan sobre cuestiones que acucian a los y las profesionales y a la ciudadanía en general. Nos plantea el debate sobre qué conocimiento tiene

verdadero valor hoy en día, y sobre cómo nos construimos como personas y cómo cuidamos del planeta.

Así, Sonia Renovell-Rico nos muestra cómo aprender a investigar forma parte del perfil profesional de Maestro/a de Infantil. Desde el ejercicio de la investigación-acción, podemos reflexionar sobre la práctica docente, compartimos saberes y generamos conocimiento. Un conocimiento que tiene código abierto y que se expande por las plataformas digitales en forma de MOOC, como un formato formativo virtual que puede ponerse al servicio de la enseñanza-aprendizaje de lenguas, como bien explica Abraham Cerveró-Carrascosa. Pero también, es un conocimiento que conecta con lo cotidiano y más cercano, que reconoce que el juego tradicional y el digital no son incompatibles y que tanto en los juegos de mesa como en los videojuegos podemos aprender matemáticas, como evidencian María Luisa Martínez-Romero y María Pilar Ortega-Leal.

Vincular el curriculum, aquello que se aprende en la escuela al territorio, a la comunidad, se puede hacer desde distintas perspectivas. Una de ellas, la plantea Vicenta Verdugo con los itinerarios histórico-educativos, en un acercamiento didáctico a través del Patrimonio cultural. Otra posibilidad es vagabundear por la ciudad, vinculando el texto literario y el espacio en movimiento, como los situacionistas, en una deriva poética que hace dialogar lo rural y lo urbano, tal y como proponen Jeroni Méndez y Francesc Rodrigo. Se trata de desarrollar, como hace Enric Ortega-Torres, una alfabetización científica para una ciudadanía crítica y promover valores medioambientales que trabajen por la

sostenibilidad ante el creciente proceso de urbanización de la Tierra, como nos alertan Francesc Rodrigo y Mavi Corell, desde la Didáctica de las Ciencias Naturales.

El arte es otro de los elementos clave para deconstruir el curriculum y los discursos atomizadores del conocimiento. Así, Loli Soto e Irene López utilizan la capacidad transformadora del collage para descontextualizar y resignificar los contenidos escolares. Se proyecta desde el crear y se trabajan valores relacionados con el género, la inmigración y la libertad. Los objetos cobran un nuevo sentido, reconstruyen el espacio y nuestra relación con nuestro cuerpo.

En el Proyecto Etiquetas, Gloria Jové y Quim Bonastra, generan espacios híbridos entre las escuelas, los museos y el Patrimonio local, desde la transdisciplinariedad y los recursos comunitarios que el territorio nos ofrece, para formar maestras —Maestras Contemporáneas, como las nombró Gloria en su anterior obra— en un devenir que siempre está fluyendo. Maestras, educadoras de este siglo, que miran el mundo con ojos de artista y activista, buscando más allá de lo visible, previsible y esperable.

Maestras y maestros que entienden que los espacios de aprendizaje escapan de los muros de las aulas y desarrollan las competencias que requiere el Espacio de Educación Superior, en una plaza, en un museo o en un teatro de marionetas, como plantea Anna Chover, desde la Sala Lluerna Teatre.

Todos estos proyectos nos hablan de docentes como ciudadanía comprometida con su territorio, agitadores y



agitadoras culturales que rompen con la idea estática y enciclopedista del conocimiento y convierten el proceso de enseñanza-aprendizaje en una oportunidad y un espacio de reflexión creativa y emancipadora. Somos testigos, transitando por la obra, de su transformación, de la deconstrucción de sus discursos y prácticas pedagógicas y de su profunda reflexión compartida para transformarse como personas y profesionales y transformar a su vez sus contextos más inmediatos.

Nos interpelan en cada capítulo y asistimos al proceso de cambio de mirada que se produce hacia el currículum como disciplinas fragmentadas. Porque la educación se entiende como un proyecto cultural compartido, desde un aprendizaje situado que nos construye a todos y todas través de la acción.

Auxiliadora Sales Ciges

Universitat Jaume I

SOMBRAS DEL SISTEMA

hooks, bell. *Enseñar a transgredir. La educación como práctica de la libertad.*

Capitán Swing, Barcelona (2021)

229 páginas, 18,5 €

ISBN: 978-84-122818-4-2

La tinta “en negro” se la dejo para Gloria Jean Watkins (bell hooks) ya que es ella la que puede narrar, mejor que nadie, la voz de la experiencia. La tinta “en blanco”, en esta ocasión, la utilizo para compartir (como Goya en sus “pinturas negras”) la reseña de este libro, escrito con la pretensión (tal como postula su autoría) de “enseñar a transgredir”.

Profesora, escritora e investigadora, autoproclamada “mujer negra y feminista” (entre otras categorías atribuidas en el libro), Gloria Jean Watkins o bell hooks muestra y comparte su mirada ante las estructuras de dominación. Unas estructuras que giran en torno a la dominación entre sexos, a la sublevación presente y vivida entre las tonalidades de piel, a la imposición de unos paradigmas (y prácticas)



educativos por encima de otros y... a lo que ambas estructuras de dominación conllevan dentro del marco educativo escolar y universitario.

Formas de dominio que, en mayor o menor medida, están presentes en el

libro, siendo el hilo narrador, reflexivo, crítico y constructor a la que la autora alude, con convicción, a lo largo de estas 229 páginas.

Lectores y lectoras de tonalidad de piel “amarilla, dorada, rosada, ... o incluso discromías” quizás entenderán, tras esta introducción, que no es un libro para ell@s pero... nada más lejos. El apartheid económico, social, racial, educativo vivido en el que nos adentra bell hooks, es un punto de encuentro entre aquell@s que, en algún momento u otro de nuestra existencia, independientemente del motivo, nos hemos identificado como “seres fuera de la línea o en los márgenes del sistema”. Incluso seres que, como bien afirma Gloria, hemos encontrado en “la teoría” un lugar de “sanación” (o espacio de des y reaprendizaje como a mí me gusta llamarlo).

Los futuros navegantes de este libro, encontrarán en él conceptos como: sororidad, espacios de combate, feminismo, colectivo, comunidad, segregación racial, prácticas racistas, sirvientas, compromiso político, raza, negr@s, blanc@s, códigos culturales, devaluación, incapacitados para la interacción social, acciones intensamente hostiles, encuentro racialmente integrado, desegregación racial... Pero también, y entrando en

el terreno educativo, desde lo institucional: sistema de educación bancario, ninguneo, conexión entre el silenciamiento, la censura y el anti intelectualismo, desafiar la autoridad, pelear un lugar en la docencia para sí misma y para otras, pedagogía radical, pedagogía comprometida, pedagogía transformadora, cambios de paradigma, transformación, práctica pedagógica, aprendizaje, relatos... Y un concepto que me encanta y que, a mi modo de entender, define muy bien la realidad: “variante de inclusión simbólica instrumental”.

Todos los conceptos y reflexiones de la obra vienen acompañados de autores como: Paulo Freire, Thich Nhat Hanh, Cornel West, Toni Morrison, Alice Miller, Katie King, Martin Luther King, Malcom X, Mari Matsuda, Catherine MacKinnon...

Finalizo lanzando el deseo personal surgido tras la lectura de esta obra escrita: la creación de un segundo volumen en el que la explicación de lo vivido sea substituido por narrativa de historias subjetivas, pudiendo “mastigar” los diferentes lugares y personas.

Laia Fernàndez Armengol



FUTURS NÚMEROS DE *kult-ur*

FUTUROS NÚMEROS DE *kult-ur*

NEXT ISSUES OF *kult-ur*

PROCHAINS NUMÉROS DE *kult-ur*

Els autors interessats poden presentar propostes de participació per a les diferents **seccions** de *kult-ur*, *Revista interdisciplinària sobre la cultura de la ciutat* seguint les pautes especificades en <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/kult-ur/about/submissions>.

Procediment de presentació d'originals: mitjançant la plataforma OJS de publicació de la revista (previ registre d'usuari): <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/kult-ur/login>.

Instruccions per a autors disponibles en <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/kult-ur/authorguidelines>.

Los autores interesados pueden presentar propuestas de participación para las diferentes **secciones** de *kult-ur*, *Revista interdisciplinària sobre la cultura de la ciutat* siguiendo las pautas especificadas en <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/kult-ur/about/submissions>.

Procedimiento de presentación de originales a través de la plataforma OJS de publicación de la revista (previo registro de usuario): <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/kult-ur/login>.

Instrucciones para autores disponibles en <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/kult-ur/authorguidelines>.

Authors wishing to contribute can send their proposals for the various **sections** of *kult-ur*, *Revista interdisciplinària sobre la cultura de la ciutat* following the guidelines specified in <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/kult-ur/about/submissions>.

Procedure for submitting original manuscripts: via the OJS platform (authors must first register): <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/kult-ur/login>.

Authors guidelines are available at <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/kult-ur/authorguidelines>.

Les auteurs qui souhaitent contribuer peuvent envoyer leurs propositions pour les différentes sections de *kult-ur*, *Revista interdisciplinària sobre la cultura de la ciutat* en suivant les directives spécifiées dans <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/kult-ur/about/submissions>.

Procédure de soumission des manuscrits originaux: via la plate-forme OJS (les auteurs doivent d'abord s'enregistrer): <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/kult-ur/login>.

Les directives pour les auteurs sont disponibles à l'adresse <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/kult-ur/authorguidelines>.



18

CALL FOR PAPERS: Vol. 9. Núm. 18

CAT

Data límit de presentació d'originals per a totes les seccions: **1 de juny de 2022**

Data de publicació: **quart trimestre de 2022**

Àgora (secció monogràfica de la revista) dedicada a:

Universitat i ciutadania activa: expandir la institució

Coord. Àngel Portolés Górriz (aportole@uji.es, gestor cultural, Programa d'Extensió Universitària de la Universitat Jaume I) i Roberto Ramos de León (robertoramos@multilateral.info, Multilateral – Asociación Aragonesa para la Cooperación Cultural).

La Llei orgànica 6/2001, de 21 de desembre, d'Universitats tracta de l'extensió de la cultura com a funció ineludible d'aquestes institucions, comproment-les en el seu article 93 "a connectar a l'universitari amb el sistema d'idees vives del seu temps. A tal fi, les universitats arbitraran els mitjans necessaris per a potenciar el seu compromís amb la reflexió intel·lectual, la creació i la difusió de la cultura [...] i promouran l'acostament de les cultures humanística i científica i s'esforçaran per transmetre el coneixement a la societat mitjançant la divulgació de la ciència".

La mateixa vocació de la Universitat per a generar coneixement científic porta implícita la transferència dels seus resultats a projectes tangibles, amb impacte en el territori. Els serveis culturals de la Universitat no són aliens a aquest principi i han convertit la Cultura en el principi actiu per a emulsionar la investigació científica amb la pròpia realitat social.

Sota aquest prisma, cada universitat ha dirigit els seus programes culturals a la comunitat amb la vista posada en el lloc que ha d'ocupar respecte al seu àmbit d'actuació. Cada vegada amb més força, la institució acadèmica assumeix una vocació territorial que permet a la ciutadania apropiarse d'aquella en matèria cultural. Un treball que construeix un model basat en una xarxa sostenible, híbrida, inclusiva i permeable, que col·loca a l'ens universitari com a node tractor d'aquestes comunitats.

**Objectiu general:**

Des de *kult-ur* convidem als investigadors, als professionals de la gestió cultural universitària, als promotors de projectes artístics i culturals relacionats amb ella, als diversos agents socials i territorials a aportar el seu coneixement, a través dels seus articles (investigacions, assajos, experiències) sobre les següents qüestions:

Línies temàtiques:

- Models culturals per a una ciutadania activa, des de la Universitat.
- La transferència dels resultats de la investigació. Aportacions i prototipats des dels projectes culturals que sorgeixen de la relació universitat-territori i el seu impacte en la ciutadania.
- La transferència de la realitat social. La governança ciutadana com a germen en els processos d'educació i mediació cultural dins i fora de la universitat.
- Campus expandits: iniciatives culturals en el territori i el seu impacte social.
- Aula, societat, cultura. Com l'art ajuda a comprendre millor el món actual (ODS, ruralitat, justícia climàtica, etc.).
- Visions internacionals de la Universitat en matèria de cultura.

Així mateix, poden incloure's altres matèries relacionades amb l'eix Universitat-Cultura-Ciutadania.



18

CALL FOR PAPERS: Vol. 9. Núm. 18

ES

Fecha límite de presentación de originales para todas las secciones:

1 de junio de 2022

Fecha de publicación: **cuarto trimestre de 2022**

Àgora (sección monográfica de la revista) dedicada a:

Universidad y ciudadanía activa: expandir la institución

Coord. Ángel Portolés Górriz (aportole@uji.es, gestor cultural, Programa d'Extensió Universitària de la Universitat Jaume I) i Roberto Ramos de León (robertoramos@multilateral.info, Multilateral – Asociación Aragonesa para la Cooperación Cultural).

La Ley Orgánica 6/2001, de 21 de diciembre, de Universidades trata de la extensión de la cultura como función ineludible de estas instituciones, comprometiéndolas en su artículo 93 “a conectar al universitario con el sistema de ideas vivas de su tiempo. A tal fin, las universidades arbitrarán los medios necesarios para potenciar su compromiso con la reflexión intelectual, la creación y la difusión de la cultura [...] y promoverán el acercamiento de las culturas humanística y científica y se esforzarán por transmitir el conocimiento a la sociedad mediante la divulgación de la ciencia”.

La misma vocación de la Universidad para generar conocimiento científico lleva implícita la transferencia de sus resultados a proyectos tangibles, con impacto en el territorio. Los servicios culturales de la Universidad no son ajenos a este principio y han convertido la Cultura en el principio activo para emulsionar la investigación científica con la propia realidad social.

Bajo este prisma, cada universidad ha dirigido sus programas culturales a la comunidad con la vista puesta en el lugar que debe ocupar respecto a su ámbito de actuación. Cada vez con más fuerza, la institución académica asume una vocación territorial que permite a la ciudadanía apropiarse de aquella en materia cultural. Un trabajo que construye un modelo basado en una red sostenible, híbrida, inclusiva y permeable, que coloca al ente universitario como nodo tractor de estas comunidades.

**Objetivo general:**

Desde la revista *Kult-ur* invitamos a los investigadores, a los profesionales de la gestión cultural universitaria, a los promotores de proyectos artísticos y culturales relacionados con ella, a los diversos agentes sociales y territoriales a aportar su conocimiento, a través de sus artículos (investigaciones, ensayos, experiencias) sobre las siguientes cuestiones:

Líneas temáticas:

- Modelos culturales para una ciudadanía activa, desde la Universidad.
- La transferencia de los resultados de la investigación. Aportaciones y prototipados desde los proyectos culturales que surgen de la relación universidad-territorio y su impacto en la ciudadanía.
- La transferencia de la realidad social. La gobernanza ciudadana como germen en los procesos de educación y mediación cultural dentro y fuera de la universidad.
- Campus expandidos: iniciativas culturales en el territorio y su impacto social.
- Aula, sociedad, cultura. Cómo el arte ayuda a comprender mejor el mundo actual (ODS, ruralidad, justicia climática, etc.).
- Visiones internacionales de la Universidad en materia de cultura.

Asimismo, pueden incluirse otras materias relacionadas con el eje Universidad-Cultura-Ciudadanía.



18

CALL FOR PAPERS: Vol. 9. Iss. 18

EN

Deadline for submission of original manuscripts for all sections:

June 1, 2022

Publication date: **fourth quarter, 2022**

Àgora (monographic section of the journal) devoted to:

University and active citizenship: expanding the institution

Coord. Àngel Portolés Górriz (aportole@uji.es, cultural manager, Programa d'Extensió Universitària de la Universitat Jaume I) i Roberto Ramos de León (robertoramos@multilateral.info, Multilateral – Asociación Aragonesa para la Cooperación Cultural).

Spain's Organic Law 6/2001 on universities enshrines cultural extension as a binding function of these institutions, obliging them, in Article 93 "to connect the university with the current system of ideas. To this end, universities will provide the necessary means to strengthen their commitment to intellectual reflection, and the creation and dissemination of culture [...] and will promote connections between humanistic and scientific cultures and strive to transmit knowledge to society through the dissemination of science" (our translation).

The university's mission to generate scientific knowledge implicitly entails transferring its results to tangible projects that have an impact in its community. This principle is also integral to universities' cultural services, which have made culture the main asset for incorporating scientific research into social reality.

Through this lens, each university has addressed its cultural programmes to the community with a view to the position it should occupy in respect to its sphere of action. Universities' increasingly vigorous outreach work is enabling citizens to own the culture of their communities, thereby constructing a model based on a sustainable, hybrid, inclusive and permeable network, with the university as a central driving hub for these communities.

**Overall objective:**

The journal *Kult-ur* invites researchers, university cultural management professionals, promoters of artistic and cultural projects associated with universities, and social and community agents to share their knowledge through their articles (research papers, essays, experiences) on the following topics:

Topic lines:

- Cultural models in universities for an active citizenship.
- Transfer of research results. Contributions and prototypes from cultural projects arising from the university-community relationship and its impact on citizens.
- Transfer of social reality. Citizen governance as a source in education and cultural mediation processes both in and outside the university.
- The expanded campus: cultural initiatives in the community and their social impact.
- Classroom, society, culture. How art furthers understanding of today's world (sustainable development goals, rurality, climate justice, etc.).
- International visions of the university in terms of culture.

Other topics related to the university-culture-citizenship nexus are also welcome.



19

CALL FOR PAPERS: Vol. 10. Núm. 19

CAT

Data límit de presentació d'originals per a totes les seccions: **1 de desembre de 2022**

Data de publicació: **segon trimestre de 2023**

Àgora (secció monogràfica de la revista) dedicada a:

L'urbanisme agroecològic

Coord. Francisco Mata Rabasa (optima.natur@gmail.com, metge, Plataforma de Sobirania Alimentària del País Valencià i representant de la plataforma en el Consell Alimentari Municipal de la ciutat de València).

Objectiu general:

Des de fa aproximadament seixanta anys, la provisió d'aliments a les ciutats, la manera en què la ciutadania adquireix els aliments o la forma en què es produeixen han canviat a poc a poc fins a prendre una forma que pràcticament no té cap similitud amb la tradicional. La industrialització i, amb aquesta, el model econòmic denominat capitalista, han provocat un canvi socioeconòmic radical que no ha deixat cap espai ni concepte sense transformar.

L'urbanisme desmesurat de les ciutats en constant creixement ha engolit el sòl agrícola que les circumdava i que en suposava la font d'aliments. La producció agrícola i ramadera s'ha industrialitzat del tot. El món rural continua buidant-se sense fi. Això ha comportat, en conseqüència, un gran nombre d'efectes secundaris no desitjats, d'externalitats que tenen resultats negatius que són insostenibles per a les persones, la societat, el territori i el planeta: pèrdua de biodiversitat, contaminació mediambiental, crisi climàtica, malalties cròniques relacionades amb l'alimentació, acaparament corporatiu del sistema productiu, aliments ultraprocessats, obesitat, etc. La població ha esdevingut consumidora d'aliments, la indústria busca beneficis econòmics amplis sense limitar l'ús de recursos, i l'Administració afavoreix lleis i acords que ens aboquen a models extractius insostenibles i insalubres.

En aquest número de la revista *kult-ur* us convidem a la reflexió i a



l'anàlisi de la situació actual de la ciutat i la relació d'aquesta amb el món rural, amb la finalitat de trobar un sistema alimentari que facilite la preservació de la biodiversitat i la producció d'aliments d'una manera sostenible, no contaminant; en el qual la població que produeix aliments i la que els consumeix s'organitzen des de la justícia, l'equitat, el dret i la sobirania. En definitiva, busquem propostes i idees que corregisquen les diverses disfuncions, insostenibles, que han sorgit en el desenvolupament industrial del sistema alimentari.

Per a això, us convidem a presentar articles d'investigació que obri-guen el debat a l'entorn de les següents línies.

Línies temàtiques:

- Agroecologia urbana

Les àrees periurbanes agrícoles poden tornar a ser una font de producció d'aliments en un procés en el qual la ciutadania forme part activa en l'administració i gestió. Busquem plantejar un debat sobre els valors que acompanyen aquest procés: sostenibilitat del model productiu en el temps; principi de precaució; preservació del sòl productiu; valors socials d'equitat, justícia, gènere, inclusió, cures; coneixement, aprenentatge, adaptació de les pràctiques agrícoles tradicionals a les particularitats històriques, locals i climàtiques. Pel que fa a la gestió de les deixalles orgàniques urbanes: pot fer-se realitat?, quins processos i canvis són necessaris?, quines parts han d'implicar-se perquè aquest patró servisca de model resilient?

La territorialització de la producció i el subministrament de verdures, cereals integrals, llegums i fruita seca. Dels productes d'origen animal: ous, lactis, carns i peixos, a la recerca d'una transició de la producció extensiva i industrial cap a noves formes més sostenibles. Podem mantenir els nivells actuals de consum de productes d'origen animal?, podem seguir alimentant-nos sense valorar l'origen i la manera de produir els aliments?, pot la indústria continuar



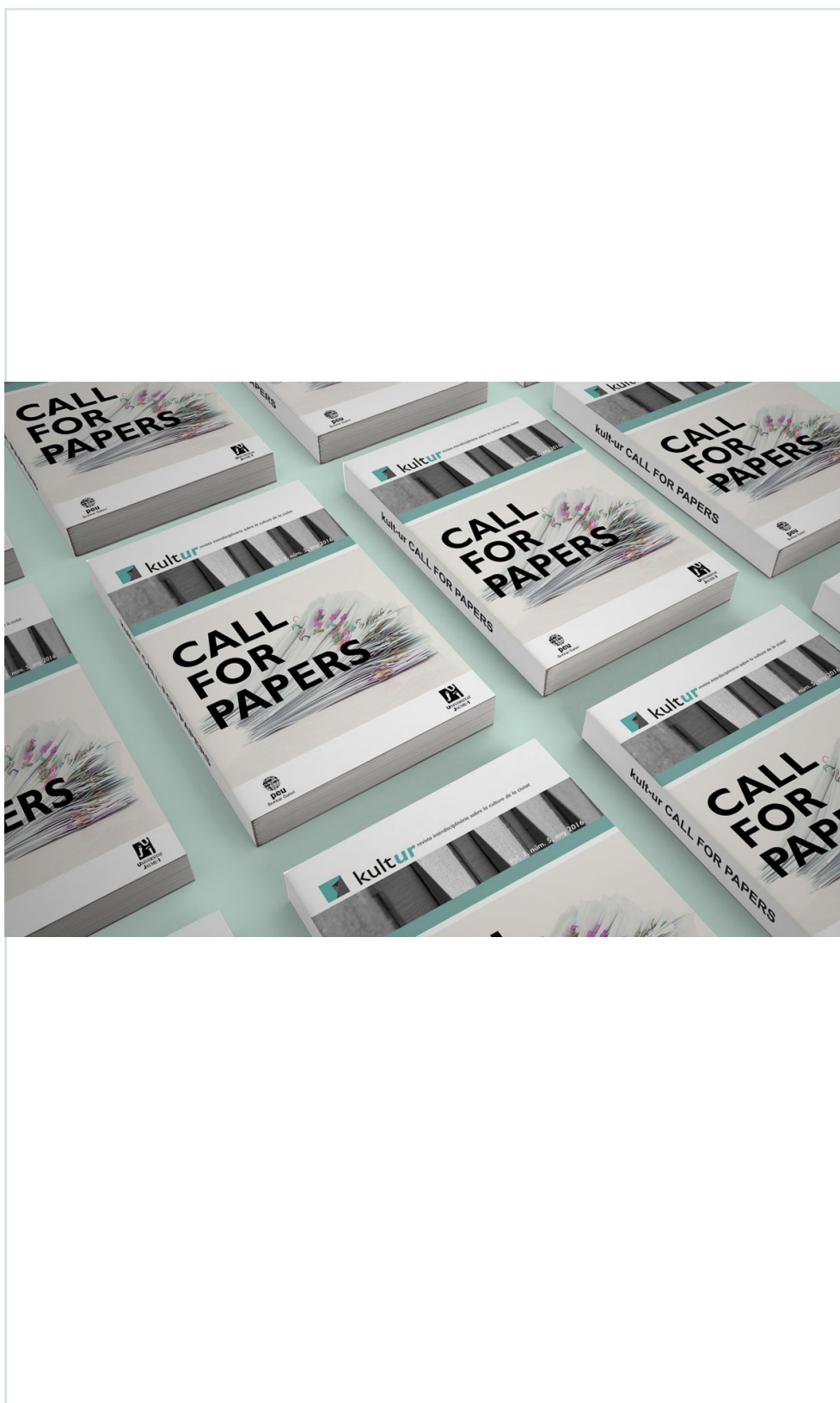
actuant sense transparència per a aconseguir la seguretat alimentària?, quines parts actores són presents però són ignorades o discriminades?

- Ciutadania alimentària

El paradigma comunitari planteja una transició en la qual la ciutadania ha d'exercir una funció més activa en la gestió de les seues necessitats i s'ha de proposar una major participació en la governança, rendició de comptes i presa de decisions dins del sistema alimentari. Per a això, l'Administració hauria d'acompanyar la ciutadania i de facilitar-ne la participació directa —creant espais, recursos, normativa— en la definició dels serveis i en l'articulació de la comunitat, la qual cosa pot donar peu a una cultura de col·laboració a partir de relacions i xarxes socials.

Mobilitzar el poder relacional dins de la ciutadania pot produir canvis substancials en la forma en què gestionem la nostra manera de proveir-nos d'aliments i d'alimentar-nos, necessaris per a una prevenció en què les comunitats es responsabilitzen del seu benestar.

Posar sobre la taula el debat relatiu al dret a l'alimentació: els models d'assistencialisme alimentari actuals, han de partir d'una ciutadania receptiva i passiva?; aspectes com la dignitat de la vida, la inclusió o el fet de servir-se de les capacitats i els sabers de la població vulnerabilitzada, poden continuar-hi absents?; quina funció exerceix la població migrant, les cures o el feminisme en l'agroecologia i tantes altres qüestions?; quin patró alimentari pot i ha de reflectir el projecte de l'urbanisme agroecològic?





19

CALL FOR PAPERS: Vol. 10. Núm. 19

ES

Fecha límite de presentación de originales para todas las secciones:

1 de diciembre de 2022

Fecha de publicación: **segundo trimestre de 2023**

Àgora (sección monográfica de la revista) dedicada a:

El urbanismo agroecológico

Coord. Francisco Mata Rabasa (optima.natur@gmail.com, médico, Plataforma de Sobirania Alimentària del País Valencià y representante de la plataforma en el Consell Alimentari Municipal de la ciutat de València).

Objetivo general:

Desde hace aproximadamente sesenta años, la provisión de alimentos a las ciudades, la manera en que la ciudadanía adquiere esos alimentos o la forma en que se producen han ido cambiando de forma progresiva hasta alcanzar un formato que prácticamente no guarda ninguna similitud con el tradicional. La industrialización, y con ella el modelo económico denominado capitalista, han provocado un cambio socioeconómico radical que no ha dejado ningún espacio ni concepto sin transformar.

El urbanismo desaforado de las ciudades en constante crecimiento ha engullido el suelo agrícola que las circundaba y que suponía su fuente de alimentos. La producción agrícola y ganadera se ha industrializado en su totalidad. El mundo rural continúa vaciándose sin fin. Ello ha traído, en consecuencia, un gran número de efectos secundarios indeseados, de externalidades que traen resultados negativos que son insostenibles para las personas, la sociedad, el territorio y el planeta: pérdida de biodiversidad, contaminación medioambiental, crisis climática, enfermedades crónicas relacionadas con la alimentación, acaparamiento corporativo del sistema productivo, alimentos ultraprocesados, obesidad, etc. La población se ha vuelto consumidora de alimentos, la industria busca amplios beneficios económicos sin limitar el uso de recursos, y la Administración favorece leyes y acuerdos que nos abocan a modelos extractivos insostenibles e insalubres.



En este número de la revista *kult-ur* os invitamos a la reflexión y al análisis de la situación actual de la ciudad y su relación con el mundo rural, con la finalidad de hallar un sistema alimentario que facilite la preservación de la biodiversidad y la producción de alimentos de un modo sostenible, no contaminante; en que la población que produce alimentos y la que los consume se organicen desde la justicia, la equidad, el derecho y la soberanía. En definitiva, buscamos propuestas e ideas que corrijan las diversas disfunciones, insostenibles, que han surgido en el desarrollo industrial del sistema alimentario.

Líneas temáticas:

Para ello, os invitamos a presentar artículos de investigación que abran el debate en torno a las siguientes líneas:

- Agroecología urbana

Las áreas periurbanas agrícolas pueden volver a ser fuente de producción de alimentos en un proceso en el que la ciudadanía forme parte activa en la administración y gestión. Buscamos plantear un debate sobre los valores que acompañan a dicho proceso: sostenibilidad del modelo productivo en el tiempo; principio de precaución; preservación del suelo productivo; valores sociales de equidad, justicia, género, inclusión, cuidado; conocimiento, aprendizaje, adaptación de las prácticas agrícolas tradicionales a las particularidades históricas, locales y climáticas. En relación con la gestión de los desechos orgánicos urbanos: ¿puede hacerse realidad?, ¿qué procesos y cambios son necesarios?, ¿qué partes deben implicarse para que este patrón sirva de modelo resiliente?

La territorialización de la producción y el suministro de verduras, cereales integrales, legumbres y frutos secos. De los productos de origen animal: huevos, lácteos, carnes y pescados, en busca de una transición de la producción extensiva e industrial hacia nuevas formas más sostenibles. ¿Podemos mantener los niveles actuales de consumo de productos de origen animal?, ¿podemos continuar alimentándonos sin valorar el origen y la forma de producir los ali-



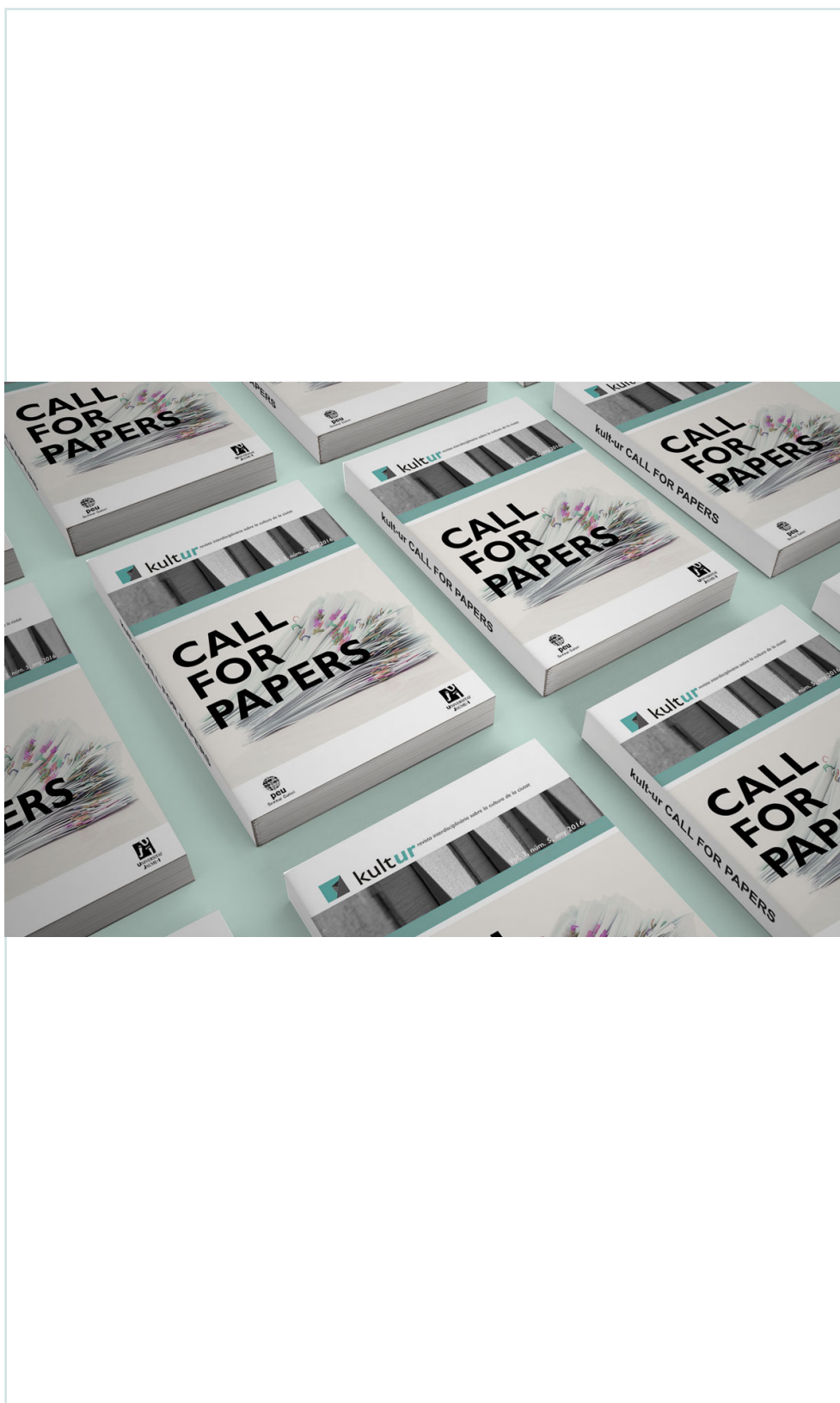
mentos?, ¿puede la industria continuar actuando sin transparencia para alcanzar la seguridad alimentaria?, ¿qué partes actoras están presentes pero son ignoradas o discriminadas?

- Ciudadanía alimentaria

El paradigma comunitario plantea una transición en la que la ciudadanía ejerza una función más activa en la gestión de sus necesidades y se proponga una mayor participación en la gobernanza, rendición de cuentas y toma de decisiones dentro del sistema alimentario. Para ello, la Administración acompañaría a la ciudadanía y facilitaría —creando espacios, recursos, normativa— su participación directa en la definición de los servicios y en la articulación de la comunidad, lo cual daría pie a una cultura de colaboración a partir de relaciones y redes sociales.

Movilizar el poder relacional dentro de la ciudadanía puede producir cambios sustanciales en la forma en que gestionamos nuestra forma de proveernos de alimentos y de alimentarnos, necesarios para una prevención en que las comunidades se responsabilicen de su propio bienestar.

Poner sobre la mesa el debate relativo al derecho a la alimentación: los modelos de asistencialismo alimentario actuales, ¿deben partir de una ciudadanía receptiva y pasiva?; aspectos como la dignidad de la vida, la inclusión o el recurso a las capacidades y a los saberes de la población vulnerabilizada, ¿pueden seguir ausentes en los modelos?; ¿qué función desempeña la población migrante, el cuidado o el feminismo en la agroecología y tantas otras cuestiones?; ¿qué patrón alimentario puede y debe reflejar el proyecto del urbanismo agroecológico?





19

CALL FOR PAPERS: Vol. 10. Iss. 19

EN

Deadline for submission of original manuscripts for all sections:

December 1, 2022

Publication date: **second quarter, 2023**

Àgora (monographic section of the journal) devoted to:

Agro-ecological urbanism

Coord. Francisco Mata Rabasa (optima.natur@gmail.com, medical doctor, member of the Plataforma de Sobirania Alimentària del País Valencià [the País Valencià food sovereignty platform] and platform representative on the Valencia City Hall's Food Council- Consell Alimentari de València).

Overall objective:

Over the last sixty years or so, the way food is supplied to our cities, how citizens acquire these supplies, and food production methods have changed to such an extent that the current model bears very little resemblance to traditional systems. Industrialisation, and with it, the capitalist economic model, brought about a radical socio-economic shift that has left no space or concept unchanged.

The agricultural land that surrounded our cities and where our food was produced has been engulfed by uncontrolled, relentlessly expanding urbanisation. Agriculture and livestock farming are now almost totally industrialised. The hollowing out of rural areas continues with no sign of stopping. The myriad unwanted side effects –externalities– of this transformation have unsustainable negative consequences for people, society, the land and the planet as a whole: loss of biodiversity, environmental pollution, the climate crisis, chronic diet-related diseases, corporate monopolisation of the production system, ultra-processed foods, obesity, and so on. Citizens are now mere consumers of food, the food industry is characterised by the pursuit of high economic profits and an unbridled use of resources, and governments enact laws and agreements that promote unsustainable and unhealthy extraction-based models.



For this edition of *kult-ur*, we invite submissions that reflect on and analyse the current situation of the city and its relationship with rural areas in an attempt to define a food system that will preserve biodiversity and sustainable and clean food production in which food producers and food consumers are organised within a framework of justice, equity, rights and sovereignty. In sum, we hope to receive proposals and ideas that offer solutions to the many unsustainable malfunctions now present in the industrial development of our food system.

We welcome research articles exploring the following lines.

Topic lines:

- Urban agro-ecology

Agricultural land on the edge of the city can be reclaimed for food production in a process that actively involves citizens in its administration and management. We hope to encourage debate on the values that accompany this process: a model of production that is sustainable over time, the precautionary principle, conserving productive land, social values of equity, justice, gender equality, inclusion and care; knowledge, learning, adapting traditional farming practices to historical, local and climatic conditions; management of urban organic waste. Is this a practical possibility? What processes, what changes, and which parties should be involved to create a resilient model based on this pattern?

Territorialised production and supply of horticultural products, wholemeal cereals, legumes and dried fruits and nuts; in the search for a transition from mass industrial production of animal products –eggs, dairy products, meat and fish– to new, more sustainable methods, can we continue consuming animal products at current levels? Can we continue feeding ourselves without interrogating where our food comes from and how it is produced? Can the industry continue to act without transparency in the name of food security? Which actors are present, but are ignored or face discrimination?

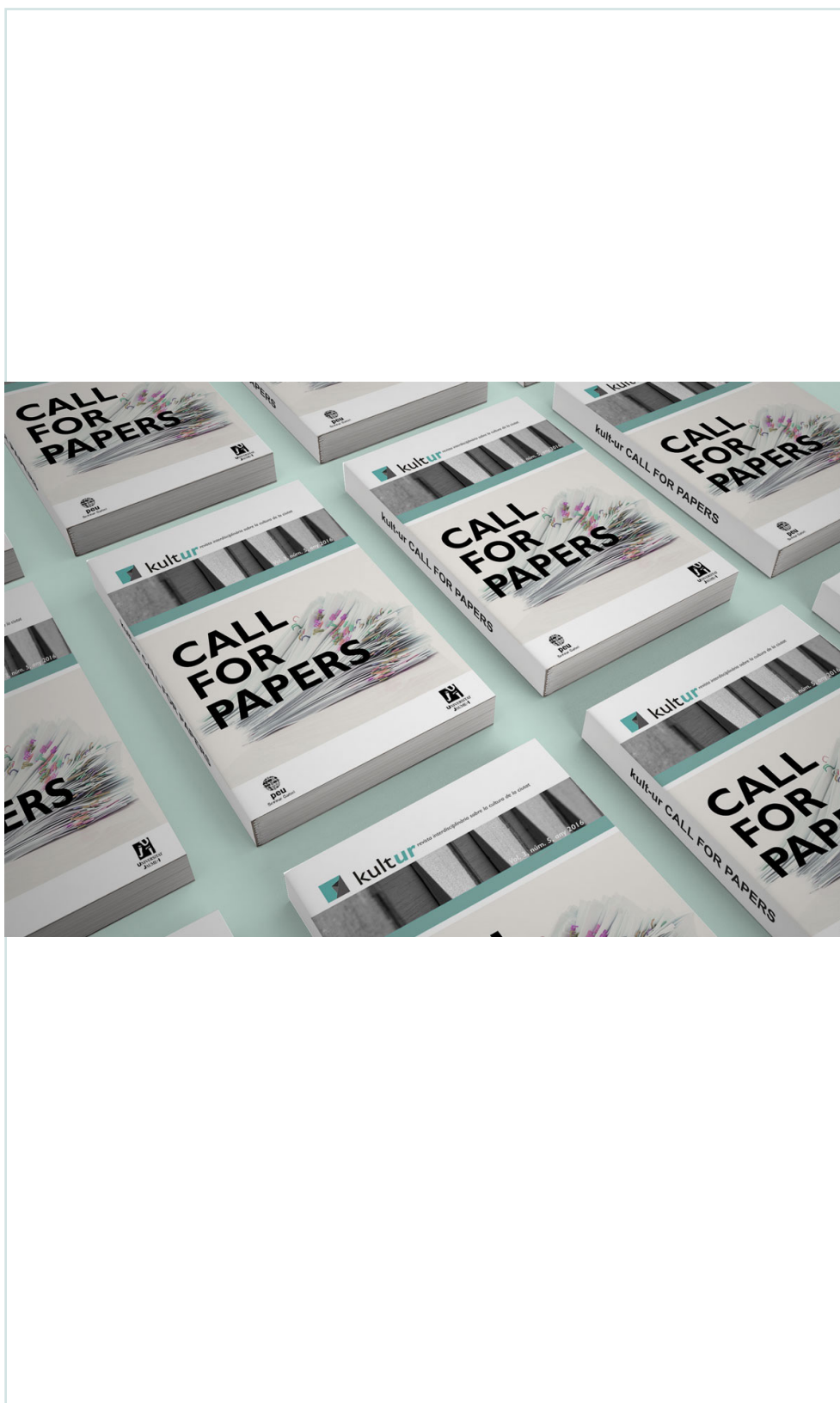


- Food Citizenship

The Community Paradigm advocates a transition in which citizens play a much more active role in managing their needs and proposes greater citizen involvement in governance, accountability and decision making in the food system. Public administrations play a supporting role –providing spaces, resources and regulations– to facilitate direct citizen participation in defining services and coordinating the community, creating a collaborative culture based on relationships and social networks.

Mobilising citizens' relationship power can lead to substantial changes in how we manage the food supply chain and how we feed ourselves; these are necessary steps to move towards an ethos of prevention, in which communities take responsibility for their own wellbeing.

We want to open up the debate on the right to food: should receptive, passive citizens be the basis for current food welfare models? Can we continue to ignore aspects like the dignity of life, of inclusion, or of a population in vulnerable situations? The migrant population, care, the role of feminism in agro-ecology and so many other issues: what role do they play? What food model can and should the agro-ecological urbanism project reflect?





19

CALL FOR PAPERS: Vol. 10. Núm. 19

EN

Date limite de présentation des originaux pour toutes les sections :

1 décembre 2022

Date de publication : **deuxième trimestre 2023**

Àgora (section monographique du magazine) dédiée à :

L'urbanisme agro-écologique

Coord. Francisco Mata Rabasa (optima.natur@gmail.com, docteur, Plateforme de souveraineté alimentaire du Pays Valencien et représentant de la Plateforme chez le Conseil Alimentaire de la mairie de Valence).

Objectif général :

Depuis une soixantaine d'années, l'approvisionnement des villes avec des produits alimentaires, la manière dont les citoyens acquièrent ces aliments ou la façon dont ils sont produits, ont progressivement évolué vers un format qui ne ressemble pratiquement plus à ce qu'il était traditionnellement. L'industrialisation, et avec elle le modèle économique dit capitaliste, a produit un changement socio-économique radical qui n'a laissé aucun espace ou concept non transformé.

Les terres agricoles qui entouraient les villes et qui constituaient leur source de nourriture, ont été englouties par l'urbanisme débridé de la ville qui ne cesse pas de croître. La production agricole et animale a été presque entièrement industrialisée. Le monde rural continue de se vider sans fin. En conséquence, on assiste à un grand nombre d'effets secondaires indésirables, des «externalités», qui ont des conséquences négatives insoutenables pour les personnes, la société, le territoire et la planète dans son ensemble. Perte de la biodiversité, pollution environnementale, crise climatique, maladies chroniques liées à l'alimentation, monopolisation du système de production par les entreprises, aliments ultra-transformés, obésité, etc. Les personnes sont devenues des consommatrices d'aliments, l'industrie cherche de grands profits économiques sans fixer des limites à l'utilisation des ressources, l'ad-



ministration favorise des lois et des accords qui nous conduisent vers des modèles extractifs non durables et malsains.

Dans ce numéro du magazine *kult-ur*, nous vous invitons à réfléchir et à analyser la situation actuelle de la ville et sa relation avec le monde rural, dans le but de rechercher un système alimentaire qui implique la préservation de la biodiversité, la production d'aliments de manière durable et non polluante, dans lequel la population qui produit les aliments et celle qui les consomme sont organisées sur la base de la justice, de l'équité, du droit et de la souveraineté. En bref, la recherche de propositions et d'idées qui corrigent les différents dysfonctionnements non durables qui sont apparus dans le développement industriel du système alimentaire.

A cette fin, nous vous proposons et vous invitons à soumettre des propositions pour permettre les axes de débat suivants

Lignes thématiques :

- Agroécologie urbaine

Les zones agricoles périurbaines peuvent redevenir une source de production alimentaire, dans un processus où les citoyens soient une partie active aux processus d'administration et de gestion. Nous cherchons à ouvrir un débat sur les valeurs qui accompagnent un tel processus : durabilité du modèle productif dans le temps, principe de précaution, préservation des terres productives, valeurs sociales d'équité, de justice, de genre, d'inclusion, de soins ; connaissances, apprentissage, adaptation des pratiques agricoles traditionnelles aux particularités historiques, locales et climatiques. La gestion des déchets organiques urbains : peut-elle devenir une réalité, quels processus, quels changements, quelles parties doivent être impliquées pour rendre ce modèle résilient ?

La territorialisation de la production et de la fourniture de différents légumes, céréales complètes, légumineuses et fruits à coque. Pour les produits animaux : œufs, produits laitiers, viande et poisson, en cherchant une transition de la production extensive et industrielle



vers des nouvelles formes plus durables, peut-on maintenir les niveaux actuels de consommation de produits animaux ? Peut-on continuer à se nourrir sans valoriser l'origine et la façon dont les aliments sont produits ? L'industrie peut-elle continuer à agir sans transparence pour atteindre la sécurité alimentaire ? Quels acteurs sont présents mais sont ignorés ou discriminés ?

- La citoyenneté alimentaire

Le paradigme communautaire propose une transition dans laquelle les citoyens jouent un rôle beaucoup plus actif dans la gestion de leurs besoins, en proposant un rôle plus important dans la gouvernance, la responsabilité et la prise de décision au sein du système alimentaire. À cette fin, l'administration accompagnerait et faciliterait- en créant des espaces, des ressources et des règlements - la participation directe des citoyens à la définition des services et à l'articulation de la communauté, en créant une culture de collaboration fondée sur les relations et les réseaux sociaux.

La mobilisation du pouvoir relationnel au sein de la population peut entraîner des changements substantiels dans la manière dont nous gérons notre alimentation et nous nourrissons, nécessaires à une évolution vers la prévention, dans laquelle les communautés prennent la responsabilité de leur propre bien-être.

Mettre le débat sur le droit à l'alimentation sur la table. Les modèles actuels d'assistance alimentaire doivent-ils se fonder sur une citoyenneté réceptive et passive ? Des aspects tels que la dignité de la vie, l'inclusion ou l'utilisation des capacités et des connaissances des populations vulnérables peuvent-ils continuer à être absents ? Quel rôle jouent les populations migrantes, les soins, le rôle du féminisme dans l'agroécologie et bien d'autres questions ? Quel modèle alimentaire peut et doit refléter le projet d'urbanisme agroécologique ?

**PROPER NÚMERO**

Segon trimestre de 2022

Vol. 9. Núm. 17**Llegint ciutat. Comunicació, cultura i negoci de l'urbe**

Coord. *Àgora*: Pepe Reig-Cruaños (jose.reig@uclm.es, Universidad de Castilla La Mancha) i Fran Sanz-Sánchez (OCOVAL, Oficina de Coordinación de las Obras de Valencia, Ayuntamiento de Valencia, sanzfra@gmail.com)

PRÓXIMO NÚMERO

Segundo trimestre de 2021

Vol. 9. Núm. 17**Leyendo ciudad. Comunicación, cultura y negocio de la urbe**

Coord. *Àgora*: Pepe Reig-Cruaños (jose.reig@uclm.es, Universidad de Castilla La Mancha) y Fran Sanz-Sánchez (OCOVAL, Oficina de Coordinació de les Obres de València, Ajuntament de València, sanzfra@gmail.com)

NEXT ISSUE

Second quarter, 2022

Vol. 9. Iss. 17**Reading the city. Urban communication, culture and business**

Coord. *Àgora*: Pepe Reig-Cruaños (jose.reig@uclm.es, Universidad de Castilla La Mancha) y Fran Sanz-Sánchez (OCOVAL, Oficina de Coordinación de las Obras de Valencia, Ayuntamiento de Valencia, sanzfra@gmail.com)

acròpoli

Editorial..... 9

àgora

Vol. 8. N° 16. Introducció a «Cultura a la intempèrie: nous trànsits territorials dels Museus, Centres d'art i Institucions culturals i patrimonials», Gloria Jové 19

Pràctiques artístiques en cures pal·liatives. La Bona Mort, Roser Sanjuán & Albert Potrony 41

Barcelona Dibuixa. Participació, creativitat i territori, Anna Guarro Navarro 67

Irrealidad Aumentada: el mito, el arte político y el espectador, MITO Collective 83

How might assemblages exist between school and community?, Simon Williams 109

Uma Bienal em tempos de pandemia e a centralidade da curadoria educativa, Igor Moraes Simões & Luciana Gruppelli Loponte 139

extramurs

Patrimonio pedagógico del siglo XX, una herencia cultural a proteger: El Museu Pedagògic de Castelló (MPdC) y sus tareas de conservación y restauración, Elvira Safont Cruz 157

Hinche: territorio de paz, centro de saberes campesinos. Caminando la utopía, Miguel Antonio Rodríguez Suárez 173

stoa

Egolactante, todo tanto, Javier Peñafiel 205

La utilidad de lo ruinoso, Isidoro Valcárcel Medina 211

El museo: es la escuela, son ustedes, Luis Camnitzer 215

Museu Trepal Tàrraga: crònica híbrida entre patrimoni/recerca, pedagogia i art contemporani, Roser Miarnau Pomés, Alba Cuñé Solé & Jaume Espinagosa Marsà... 219

biblos

Educando más allá de las aulas, Auxiliadora Sales Ciges 231

Sombras del sistema, Laia Fernández Armengol 235

call for papers

Futurs números de kult-ur 237



kultur revista interdisciplinària sobre la cultura de la ciutat