



kultur revista interdisciplinària sobre la cultura de la ciutat

Vol. 3, núm. 5, any 2016

PRÀCTIQUES ARTÍSTIQUES COL·LABORATIVES EN CONTEXTOS URBANS



peu
Seminari Garbell



UNIVERSITAT
JAUME·I

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 editorial:

Paco Marco (director) – Joan A. Traver Martí (director) – Albert López Monfort (Universitat Jaume I) – Maria Lozano Estivalis (Universitat Jaume I)

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 Angel Essomba (Universidad Autónoma de Barcelona) – Odet Moliner García (Universitat Jaume I) – Lidón Moliner Miravet (Universitat Jaume I) – Ramón Monfort Salvador (Arquitecte) – Teresa de Jesús Negrete Arteaga (UPN Ajusco, México DF) – Procopis Papastratis (Panteion University, Atenas) – 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) – Auxiliadora Sales Ciges (Universitat Jaume I) – Silvia Rut Satulovsky (Universidad de Buenos Aires) – Joan Subirats Humet (Universitat Autònoma de Barcelona) – Enrique Villalva Pérez (Universidad Carlos III de Madrid)

Equip d'edició digital:

Ángel Gil Cheza – Lluïsa Ros Bouché – 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

© Del text: els autors i autores, 2016.

© De la fotografia de coberta: Ignacio Ramos Beltrán, 2016.

© De la present edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2016.

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 número revista: <http://dx.doi.org/10.6035/Kult-ur.2016.3.5>

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. 3, núm. 5, any 2016

PRÀCTIQUES ARTÍSTIQUES COL·LABORATIVES EN CONTEXTOS URBANS



peu
Seminari Garbell



**UNIVERSITAT
JAUME·I**

Vicerektorat de Cultura, Extensió
Universitària i Relacions Institucionals

kult-ur està indexada a:



Vol. 3, núm. 5, any 2016
PRÀCTIQUES ARTÍSTIQUES COL·LABORATIVES
EN CONTEXTOS URBANS

acròpoli

Editorial..... 9

àgora

Vol. 3. N° 5. Una introducción al debate sobre experiencias artísticas colectivas y de participación en el contexto urbano, Teresa Marín..... 17

Una introducción a la estética modal, Jordi Claramonte Arrufat 41

Realidades colectivas en el arte español de la década de 1980, Jorge Luis Marzo 53

Del boom museístico a los laboratorios del procomún: un recorrido por la crítica a la institución en el caso español, Marta Álvarez Guillén..... 77

Subversiones, colaboraciones y redes. A partir de proyectos y experiencias impulsadas por Santiago Cirugeda, Ramon Parramon Arimany 95

Prácticas artísticas colectivas ante nuevos escenarios sociopolíticos, Isidro López-Aparicio Pérez & Vanesa Cejudo Mejías..... 117

Cabanyal Portes Obertes: se acabó, ¿y ahora qué? Prácticas artísticas políticas y colaborativas en la ciudad, Emilio José Martínez Arroyo..... 143

La manzana perdida de Russafa: estrategias de autogestión frente a procesos de gentrificación, Mijo Miquel Bartual 155

Disidencias artísticas en Ciudad Juárez. Prácticas colaborativas en contextos de violencia, Carles Méndez Llopis 177

Tácticas artivistas frente a la violencia en Ciudad Juárez, Hortensia Mínguez García & Judith Zamarripa Nungaray 211

La participación en la definición del Plan General de Yountville de Halprin. Y un apunte particular de teatro, Jaume Blancafort & Patricia Reus..... 229

El cuerpo y la ciudad. Un estudio de caso de artes performativas colaborativas en el espacio urbano, Sofía Fernández Álvarez..... 255

extramurs

Notas críticas para habitar y transformar el dispositivo urbano, Luis Serrano 269

Plataforma A, colectivo vasco para la incorporación normalizada de las mujeres en el sistema del arte, Txaro Arrazola..... 289

Deviant politics: hip hop as a form of resistance against hyper-criminalization and structural violence, Selene Inés Ornelas Márquez 319

stoa

Librería y ciudad. Conversaciones con Naike Cassellini, Ricardo Artola y Diana Hernández en el Encuentro Nacional De Editores Independientes, 2016 [Castellón]..... 343

«El graffiti no es arte, el arte no es ciclismo, y el ciclismo no es graffiti». Conversaciones con Felipe Pantone en la muestra de arte y creatividad TEST 2106 (Vila-real) .. 355

biblos

Outsider, Leonardo Novelo 371

El cuidado de la estancia humana, Nieves Muñoz..... 377

acròpoli

EDITORIAL

Cultiu de la consciència del jo ciutadà

Com a activitat del judici, el gust reuneix cultura i política, les quals ja comparteixen l'espai obert de l'esfera d'allò públic.¹

Hannah Arendt

La ciutat actual, inevitablement complexa, diversa, multicultural i en transformació permanent, demanda que qualsevol intervenció artística a dur a terme en el seu espai tinga definit el seu encaix amb el que prèviament existia. Encaix que no pressuposa en absolut el respecte sacralitzat del preexistent, ni el contrari, és clar. El temps dels més diversos il·luminats (artistes, galeristes, patrocinadors, crítics, polítics...) imposant a la ciutadania les seues excrescències estètiques hauria d'estar ja definitivament cancel·lat: ja n'hi ha prou de kitsch, per favor —siga aquest l'encarnació de valors ancestrals identitaris; l'amanerament de la reiteració de l'històricament caduc i esgotat; o la cerca del xoc del novíssim *per se*. Amb massa freqüència la intervenció artística en l'espai urbà és el resultat de la pressió exercida per interessos de persones, empreses o institucions sota la coartada i únic criteri a tenir en compte de: «és un regal a la ciutat».

No podem concebre la ciutat com un llenç en blanc, capaç de carregar amb qualsevol obra entesa com a espectacle d'entreteniment i consum. L'art, per definició, interpel·la la nostra emoció, el nostre gust, la nostra manera d'estar en el món i la nostra evolució personal i col·lectiva, i caldrà cuidar que ens seguisca qüestionant. Qüestionament no exempt de tensió, contradicció i conflicte a canalitzar no destructivament en una dialèctica de millores conjunturals. Les connotacions comunitàries en les intervencions artístiques en l'espai urbà hauran de ser tingudes en compte sense alienar el ciutadà: persona individual posseïdora única de drets civils.

L'espai urbà constitueix el territori en el qual desenvolupar les funcions ciutadanes de mostra, trobada, intercanvi, desplaçament, comerç, conversa... i construcció simbò-

1. Hannah Arendt (2014): «Más allá de la Filosofía. Escritos sobre cultura, arte y literatura», *Cultura y Política*, Trotta, Madrid, p. 64.



lica i representació de la reflexió sobre el que, com a societat, som, clamem haver estat i projectem ser en el futur. La perspectiva estètica —en tots els àmbits— constitueix l'eix de —sobretot— aquestes últimes funcions esmentades, convertint en fonamental la necessitat de prendre explícitament decisions sobre la seua definició i execució, i sobre les responsabilitats associades. Estem, per tant, en el terreny específic de la política en el seu sentit més bàsic; és a dir, el de la conversa ciutadana encaminada a estructurar i gestionar el comú compartit.

El procés de contextualització implica, per tant, la participació de les instàncies de creació i execució; decisió i govern; usuari i ciutadà, en l'establiment dels criteris i procediments a utilitzar en aquest procés. Alguns d'aquests serien:

Com atendre les sensibilitats específiques de les diferents cultures ciutadanes sense que això signifiqui asepticar propostes en el pitjor dels sentits del políticament correcte, ni fragmentar l'espai en guetos aïllats i estancs.

Com evitar manierismes i estandarditzacions, o repeticions i còpies acrítiques de pràctiques artístiques urbanes d'altres latituds o d'uns altres temps.

Com impedir la proliferació i contaminació dels no llocs i la seua pretesa neutralitat asèptica.

Viure la ciutat és una activitat multidimensional creadora de sentit a partir del relacional i de l'establiment de vincles dinàmics entre ciutadans i entre ciutadans i objectes culturals. És per això fonamental generar argumentalment i de manera compartida criteris defensables a utilitzar en la selecció d'aquells objectes culturals que pretenem incorporar al nostre espai públic i comú.

Castelló de la Plana, abril de 2016.

ES

EDITORIAL

Cultivo de la conciencia del yo ciudadano

«Como actividad del juicio, el gusto reúne cultura y política, las cuales ya comparten el espacio abierto de la esfera de lo público.»¹

Hannah Arendt

La ciudad actual, inevitablemente compleja, diversa, multicultural y en transformación permanente, demanda que cualquier intervención artística a llevar a cabo en su espacio tenga definido su encaje con lo previamente existente. Encaje que no presupone en absoluto el respeto sacralizado de lo preexistente, ni su contrario, claro está. El tiempo de los más diversos iluminados (artistas, galeristas, patrocinadores, críticos, políticos...) imponiendo a la ciudadanía sus excrescencias estéticas debería estar ya definitivamente cancelado: no más kitsch, por favor —sea éste la encarnación de valores ancestrales identitarios, el amaneramiento de la reiteración de lo históricamente caduco y agotado, o la búsqueda del shock de lo novísimo per se—. Con demasiada frecuencia la intervención artística en el espacio urbano es el resultado de la presión ejercida por intereses de personas, empresas o instituciones bajo la coartada y único criterio a tener en cuenta de «es un regalo a la ciudad».

No podemos concebir la ciudad como un lienzo en blanco capaz de cargar con cualquier obra entendida como espectáculo de entretenimiento y consumo. El arte, por definición, interpela nuestra emoción, nuestro gusto, nuestra forma de estar en el mundo y nuestra evolución personal y colectiva, y habrá que cuidar que nos siga cuestionando. Cuestionamiento no exento de tensión, contradicción y conflicto a canalizar no destructivamente en una dialéctica de mejoras coyunturales. Las connotaciones comunitarias en las intervenciones artísticas en el espacio urbano tendrán que ser tenidas en cuenta sin alienar al ciudadano: persona individual poseedor único de derechos civiles.

El espacio urbano constituye el territorio en el que desarrollar las funciones ciudadanas de muestra, encuentro, intercambio, desplazamiento, comercio, conversación... y construcción simbólica y representación de la reflexión sobre lo que, como sociedad, somos, clamamos haber sido y proyectamos ser en el futuro. La perspectiva estética —en todos los ámbitos— constituye el eje de —sobre todo— éstas últimas funciones mencionadas, convirtiendo en fundamental la necesidad de explícitamente tomar decisiones sobre su definición y ejecución, y sobre las responsabilidades asociadas. Estamos por lo tanto en el terreno específico de la política en su sentido más básico, es decir, el de la conversación ciudadana encaminada a estructurar y gestionar lo común compartido.

El proceso de contextualización implica, por lo tanto, la participación de las instancias de creación y ejecución; decisión y gobierno; usuario y ciudadano, en el establecimiento de los criterios y procedimientos a utilizar en dicho proceso. Algunos de estos serían:

Cómo atender las sensibilidades específicas de las diferentes culturas ciudadanas sin que esto signifique asepsizar propuestas en el peor de los sentidos de lo políticamente correcto, ni fragmentar el espacio en guetos aislados y estancos.

Cómo evitar manierismos y estandarizaciones, o repeticiones y copias acríticas de prácticas artísticas urbanas de otras latitudes o de otros tiempos.

Cómo impedir la proliferación y contaminación de los no lugares y su pretendida neutralidad aséptica.

1. Hannah Arendt (2014): «Más allá de la Filosofía. Escritos sobre cultura, arte y literatura», *Cultura y Política*, Trotta, Madrid, p. 64.



Vivir la ciudad es una actividad multidimensional creadora de sentido a partir de lo relacional y del establecimiento de vínculos dinámicos entre ciudadanos, y entre ciudadanos y objetos culturales. Es por ello fundamental generar argumentalmente y de forma compartida criterios defendibles a utilizar en la selección de aquellos objetos culturales que pretendemos incorporar a nuestro espacio público y común.

Castelló de la Plana. Mayo de 2016.

EN

EDITORIAL

Cultivating the conscience of the citizen's ego

As a judging activity, taste brings together culture and politics,
which already share the open space of the public realm.¹

Hannah Arendt

The modern city, inevitably complex, diverse, multicultural and in constant transformation, requires that any art intervention planned to take place within it be clear about how it fits with what is already there; this fit in no way assumes a hallowed respect for the pre-existing, nor, obviously, disrespect for the same. The time of the most disparate visionaries (artists, gallery owners, sponsors, critics, politicians, etc.) and the aesthetic eyesores they impose on the population should have long been permanently cancelled: no more kitsch please – whether it be the incarnation of ancestral identity values, the affectation of the reiterated historically outdated and exhausted, or the pursuit of the shock of the new per se. All too frequently artistic intervention in the urban space is the result of pressure from individual, corporate or institutional interests with the excuse and only criterion that it “is a gift to the city”.

We cannot conceive of the city as a blank canvas waiting to be filled with any piece of art understood as a spectacle of entertainment and consumption. Art, by definition, speaks to our emotion, our taste, our way of being in the world and our personal and collective development, and we must ensure that it continues to ask questions. This questioning is not without its tension, contradiction and conflict, and these need to be managed in a non-destructive way, in a dialectic of temporary improvements. The connotations for the community of urban art interventions must be taken into account without alienating the citizen: individual person and sole owner of civil rights.

The urban space constitutes the territory in which to develop the community functions of exhibiting, meeting, exchange, movement, trade, conversation... and the symbolic construction and representation of the reflection on what, as a society, we are, we claim to have been, and we plan to be in the future. The aesthetic perspective in every one of its aspects mainly defines the abovementioned functions, driving explicit decisions on how they are defined and undertaken, and on the responsibilities resulting from them. We are, thus, in the specific realm of politics in its most basic sense, namely, citizens' conversations about structuring and managing shared commons.

The contextualisation process therefore implies the participation of the agents involved in creation and execution, decision and government, user and citizen, in establishing the criteria and procedures to be used in this process. Some of these are:

How to address the specific sensibilities of different citizen cultures without sterilising proposals via the worst possible political correctness, or fragmenting space into isolated, sealed off ghettos.

How to avoid affectations and standardisations, or repetitions and acritical copies of urban art practices from other latitudes or periods.

How to prevent the proliferation and contamination of non-places and the aseptic neutrality they presume to bring with them.

1. Hannah Arendt (2007): *Reflections on Literature and Culture*. Stanford University Press, Stanford, page 202.



Experiencing the city is a multidimensional activity that creates meaning from the relational, and by establishing dynamic links among citizens, and between citizens and cultural objects. We must therefore generate, through argument and through sharing, justifiable criteria for selecting the cultural objects we want to incorporate into our common public space.

Castelló de la Plana. April 2016.

àgora

Coord. Teresa Marín



VOL. 3. N° 5
UNA INTRODUCCIÓN AL DEBATE SOBRE
EXPERIENCIAS ARTÍSTICAS COLECTIVAS
Y DE PARTICIPACIÓN EN EL CONTEXTO URBANO

Coord. **Teresa Marín García**,
Universidad Miguel Hernández de Elche, España –
Profesora en la Facultad de Bellas Artes de Altea –
Laboratorio de Interferencias Artísticas y Mediales (IAM-lab)

**Contexto y situación de las experiencias artísticas colectivas
y de participación**

En los últimos años hemos asistido a una progresiva y creciente revalorización de la participación y lo colaborativo vinculado a las prácticas artísticas. Este fenómeno no es nuevo en el ámbito del arte. Las vanguardias artísticas de inicios del siglo xx o el arte experimental de los años 60 y 70, también fueron periodos de auge de lo colaborativo. De forma similar a como ocurrió en los periodos anteriores, el reconocimiento de lo colectivo, casi convertido en fenómeno *de moda*, se fue incrementando de forma más o menos simultánea a la emergencia de movilizaciones sociales y políticas.

En el contexto actual, conviene considerar la influencia de nuevos factores específicos, como el desarrollo tecnológico, la expansión y accesibilidad de la red o la globalización, que sin duda están siendo clave en la regeneración y reformulación de lo colectivo y lo participativo en campos muy diversos. Múltiples situaciones recientes nos permiten visibilizar el auge de estos conceptos y su potencial transformador en distintos ámbitos. Algunos ejemplos de ello podrían ser: las movilizaciones ciudadanas como denuncia de diversos abusos de los poderes económicos o políticos, los reclamos de modelos democráticos más participativos (crecientes desde 2011), la expansión de cooperativas de consumo, el crecimiento de *apps* de intercambio social, o las redes de



investigadores para desvelar corrupción a escala local e internacional, etc. Todos ellos los podemos entender como fenómenos de resistencia colectiva. Frente a ello, cualquiera de las múltiples formas del poder tratan de activar rápidamente estrategias defensivas de control, invisibilidad o apropiación de ese potencial colectivo. Por ejemplo, intentando imponer un modelo de transparencia (unidireccional) como mecanismo de control, ejerciendo una creciente vigilancia del espacio urbano y del espacio virtual, promoviendo cambios legislativos para controlar las movilizaciones sociales y reuniones en espacios públicos, o delegando en la colaboración ciudadana sus dejaciones de funciones públicas, entre otras.

Estos temas y preocupaciones actuales han sido abordados de forma recurrente en los últimos años desde las artes de una forma más libre y experimental que la permitida en otros ámbitos. Así desde el arte se han experimentado múltiples y diversas prácticas colectivas y participativas, entre lo lúdico y el compromiso. Prácticas artísticas que han permitido visibilizar, y en ocasiones anticipar, a modo de laboratorio metodológico, conflictos, debates y transformaciones sociales de gran trasfondo para el presente.

Considerando el contexto actual, sociocultural, político y artístico, el objetivo principal del presente monográfico ha sido invitar a diversos autores a repensar de forma crítica la evolución y el estado actual de lo colaborativo y lo participativo en las artes, considerando lo urbano como marco contextual y relacional.

A partir de esta propuesta inicial se plantearon diversas líneas de debate que podían comprender tanto la aproximación teórica como el estudio de casos prácticos generados en distintos contextos. Entre las líneas que se sugerían para iniciar este debate se planteaba reflexionar sobre el papel de las artes en múltiples procesos participativos y colaborativos que se producen en el contexto urbano, así como el significado y valor que tiene hoy la participación y la colaboración en las prácticas artísticas contemporáneas. Ambos casos suelen tener como objetivo activar o generar transformaciones de los contextos específicos en los que actúen. Otras líneas sugeridas proponían indagar los tránsitos entre arte, educación, acción política o social; el papel de mediación de la tecnología en los procesos colaborativos y participativos o la reflexión metodológica acerca de las propias prácticas colectivas. Se apun-



taban otros posibles temas que pueden emerger de los procesos colaborativos como: la construcción de imaginarios visuales, narrativas y representaciones culturales, el desarrollo de formas de autogestión, la crisis de los modelos de representación o el papel de lo institucional.

Considerando el carácter interdisciplinar de la revista *kult-ur*, que acoge este monográfico, y consciente de la necesidad de aportar claves de anclaje a personas ajenas al devenir del arte contemporáneo, quisiera ubicar en esta introducción algunas cuestiones básicas que creo ayudarán a contextualizar mejor muchas de las reflexiones y experiencias que se recogen en esta sección, al tiempo que puedan permitir establecer pistas y conexiones con otras temáticas básicas y fundacionales de *kult-ur* acerca de las culturas emergentes en la ciudad.

Conviene recordar que desde inicios del siglo xx hasta hoy, múltiples prácticas artísticas han apostado por experimentar vínculos entre arte y vida. Para estas prácticas el entorno urbano ha sido un espacio clave de referencia, reflexión y acción. Poner el foco en la vida supuso, en su origen, un cuestionamiento profundo de las Bellas Artes tradicionales y de la mayoría de los valores clave que sustentaban el sistema del arte hasta ese momento. Este tipo de prácticas surgieron desde enfoques críticos, planteando un salto de eje en los criterios establecidos hasta entonces de lo que se consideraba la actividad artística. Pensar en el vínculo arte-vida implica tomar conciencia de una actividad situada, contextualizada y relacional. El arte (considerado en inicio como una actividad plástica y visual) se va convirtiendo así, especialmente desde los años 60 hasta hoy, en un campo de experimentación sensorial y conceptual. El arte explora diálogos con la cultura visual de la calle y con otras artes (sonoras, performativas o culinarias), al tiempo que comienza a tantear los límites disciplinares, transitando e hibridándose con otros campos de conocimiento (ciencias, política, sociología, antropología, etnografía, psicoanálisis, comunicación o educación...). Fruto de estas indagaciones, las prácticas artísticas experimentales se van reformulando, priorizando el proceso sobre el producto, la acción y el concepto sobre el objeto, la actitud y el posicionamiento sobre la técnica o los recursos formales representacionales. Al mismo tiempo, estas prácticas, ponen en jaque aspectos esenciales sobre los que se ha sustentado el sistema artístico, como: el papel del «autor»



y del «espectador», el valor mismo de la idea de autoría, el concepto de representación, la concepción del objeto artístico, los modos de producción y de gestión, o el mismo valor de las instituciones y sistema de validación de lo artístico, entre otros.

En este proceso de transformación de la actividad artística, su redefinición social y criterios de valor, lo colaborativo y diversas formas participativas han tenido un papel esencial. En el ámbito de las artes visuales, tradicionalmente, los aspectos colaborativos de los procesos creativos y productivos han sido invisibilizados. No es que no existieran, sino que no se valoraban; en principio, por considerarlos aspectos meramente instrumentales o irrelevantes; más recientemente, porque en ciertos periodos no ha interesado ideológicamente su potencial cuestionador.

En el contexto del arte, poner el foco en lo colaborativo, y las diversas prácticas y cuestiones que se derivan de ello, ataca de lleno la idea del «genio» o de «autor» tradicional, considerado de forma sobreentendida como: individual, hombre, occidental, blanco y heterosexual. Reconocerse como autor colectivo, u otorgar (o provocar) un papel activo al espectador en el proceso de configuración de la obra, no son sólo cuestiones formales, o meramente productivas o logísticas. Son la explicitación de una toma de posición ideológica, gestos conceptuales que modifican las relaciones de sentido y significado de la obra, acciones de calado político, actos críticos que violentan lo establecido y fuerzan a poner el foco en otros valores, otras formas de hacer, otros temas de interés, otros discursos. A partir de estas posiciones empiezan a explorarse otras vías para la práctica artística, otras concepciones de lo artístico y su función, otros *modos de hacer*, otros circuitos y lugares para el arte (más allá del museo, la galería de arte, o la educación académica), o bien otros modos de entender la función y gestión de las instituciones artísticas.

En la actualidad, como ya hemos apuntado, las prácticas artísticas contemporáneas que integran diversas formas de participación y de colaboración como instrumentos clave de su hacer, son cada vez más abundantes. Especialmente aquellas que centran su interés en la experimentación contextual y relacional, en lo sociocultural, lo político, lo etnográfico, así como aquéllas que



se vinculan al uso crítico de las nuevas tecnologías o la red. A pesar de que la mayoría de ellas pueden considerarse prácticas posicionadas y críticas y tratan de ejercer un papel cuestionador y transformador en diversos contextos socio-culturales, no están exentas de sufrir procesos de domesticación y desactivación desde distintos frentes. Así, en el actual contexto neoliberal, posfordista y globalizador, estas prácticas artísticas se enfrentan habitualmente a situaciones conflictivas como: el difícil diálogo entre lo instituyente y la institución, que constantemente intenta apropiarse de las prácticas emergentes; o la propia inercia que genera la visibilidad masiva de ciertas prácticas, convirtiendo en moda superficial aquello que se populariza.

Hilos de lectura en torno a las experiencias artísticas colectivas y de participación en el contexto urbano

Situado este marco referencial introductorio, me parece interesante observar varias posibilidades de lectura del presente monográfico. Así, además de la lectura independiente de cada texto, animo a rastrear algunas líneas temáticas transversales entre diversos artículos, que abordando cuestiones similares invitan al debate, a través del contraste de situaciones y de sus matices reflexivos.

En los textos que componen este monográfico destacamos como elemento común, en la mayoría de ellos, el interés por la reflexión epistemológica acerca de las prácticas artísticas colaborativas y participativas. Esto se ve reflejado en la importancia que se otorga a la identificación y estudio de aspectos metodológicos y la necesidad de una permanente redefinición terminológica de un vocabulario común y recurrente. Así aparecen términos aparentemente sinónimos como: colaboración, participación, cooperación, interacción, común o procomún, y sus adjetivos derivados, colaborativo, comunitario, etc. Acerca de estos conceptos, conviene atender tanto a los matices y diferencias conceptuales como a la evolución y redefinición de los mismos. Relacionado con estas cuestiones terminológicas y su devenir, en varios de los artículos se alerta y constata, desde distintas perspectivas y situaciones, sobre los peligros del «secuestro del lenguaje» que se ejerce incesantemente desde las esferas de



poder. Significados pervertidos, apropiados y retorcidos en una batalla continua por el dominio de la producción de sentido.

Otros conceptos que pueden generar recorridos transversales de lectura entre artículos son aquéllos relacionados con la idea de conflicto en el marco de lo colectivo. Así encontramos constantes referencias a las ideas de disenso, antagonismo, resistencia, lo subversivo, revulsivo, independiente o autónomo. Lo interesante es que todos estos conceptos, en distintos grados y situaciones aparecen en relación a lo colectivo y lo social como explicitación de formas críticas. Estos temas aparecen tanto en lo referido a relaciones en el contexto social urbano, como a marcos específicos vinculados a los límites y funciones de las instituciones artísticas. Conviene aquí recordar que cualquier práctica colectiva conlleva en su esencia misma la idea de conflicto. Olvidar u obviar este aspecto esencial de lo colectivo evidencia una idealización, simplificación superficial o domesticación del potencial de estas prácticas, por ello me parecen de gran interés las aportaciones que ponen en evidencia estas cuestiones.

Un último grupo de conceptos que también aparecen de forma coincidente en diversos artículos son aquéllos que hacen referencia a modos de hacer, metodologías, tácticas y estrategias de acción colectiva, habituales en prácticas artísticas que se autodefinen como relacionales, contextuales, políticas o *artivistas*. Este interés creciente por la reflexión acerca de las metodologías y los procesos colaborativos y de participación parece tener una relación directa con el auge de estas prácticas y la necesidad de compartir aprendizajes y conflictos que surgen de ellas. Conceptos como: acción directa, prácticas situadas, resistencia cultural, intervención espacial, o autogestión nos remiten a tácticas o estrategias de acción social, donde lo relacional, la mediación, o lo performativo aparecen también como herramientas clave. De forma concreta en muchos casos se mencionan también metodologías habituales en estos procesos, que son en gran medida fruto de prácticas híbridas y transdisciplinarias, como el mapeo, las cartografías, la archivística, o las prácticas etnográficas.

Entrando ya en los contenidos específicos de cada texto, presentamos en inicio un artículo de **Jordi Claramonte** que nos propone una introducción a la estética modal. Este texto de carácter teórico sirve de introducción



reflexiva a algunos conflictos básicos que plantean las experiencias colectivas de acción e intervención en el espacio público, desde ámbitos complejos que transitan entre lo estético y lo político. Reflexiones que surgen a partir de sus experiencias de práctica activista en diversos colectivos, y que se centran en torno a los «modos de hacer» y «los modos de relación» situados. A partir de ello nos propone tres categorías modales que se articulan entre sí: lo repertorial, lo disposicional y el pasaje, como contexto situado. Concluye retomando las teorías de Hartmann para plantear «modos de relación» en equilibrio dinámico entre lo *necesario*, lo *posible* y lo *efectivo* (lo que tenemos que hacer, lo que podemos hacer y lo que hacemos). Conceptos interdependientes que se necesitan mutuamente.

A continuación se presentan varios artículos que abordan desde el estudio de casos diversas prácticas situadas en contextos diferenciados. Se han agrupado un primer conjunto de textos que analizan diversos casos del contexto español, que comprenden ejemplos desde los años 80 hasta hoy.

Jorge Luis Marzo se centra en las prácticas colectivas en el arte español en la década de los 80. Plantea la necesidad de revisar el relato institucional del arte español de esos años, que la transición trató de desactivar, invisibilizando sus experiencias más críticas o divergentes. El texto reivindica el papel fundamental que tuvieron muchas prácticas artísticas colectivas de aquel periodo, como resistencia cultural y transmisores de otras formas de hacer, que fueron esencialmente críticas y comprometidas con el contexto social, político y cultural. Reflexiones que parten de un texto que recientemente acaba de ser publicado por Alianza Editorial y que el autor ha revisado y ampliado específicamente para este monográfico.

Por su parte, el texto de **Marta Álvarez** muestra un recorrido de actividades promovidas o vinculadas con algunas instituciones artísticas españolas (museos, laboratorios de creación, centros de producción artística/cultural, universidades) que han ejercido un papel de crítica institucional en los últimos años. Estos espacios han funcionado como laboratorios de una nueva institucionalidad, dialogando con el contexto social, desarrollando un papel de mediación social y promoviendo modelos culturales distribuidos. Este artículo permite complementar, la lectura de otros textos de este monográfico. Por ejemplo, es interesante leerlo en relación al texto de Jordi Claramonte,



ya que aparecen varias alusiones a actividades concretas en las que estuvo implicado.

Por su parte, **Ramon Parramon** estudia diversos proyectos colaborativos y redes de activismo impulsadas por el arquitecto Santiago Cirugeda en distintos contextos locales del territorio español, entre finales de los años 90 y hasta la segunda década del 2000. Es reseñable el análisis que propone de la génesis y articulación de la red Arquitecturas Colectivas, que aglutina a colectivos, asociaciones y personas interesadas en prácticas culturales alternativas, con el objetivo de promover la construcción participativa en el entorno urbano. El texto estudia distintos aspectos clave de este trabajo sistémico, que propone metodologías y estrategias subversivas y colaborativas para facilitar el uso de códigos abiertos y replicables para intervenir en el espacio de lo social. En este texto también podemos rastrear enfoques disidentes y cuestionamientos de los límites de lo institucional.

El texto de **Isidro López Aparicio y Vanesa Cejudo** nos proponen un recorrido sobre diversas prácticas artísticas colectivas ante los nuevos escenarios sociopolíticos. Su investigación se centra en el estudio de casos de prácticas artísticas participativas y colaborativas que consideran relevantes por su carácter crítico. Se analiza su potencial de mediación y activación social del espectador a través de lo pedagógico y la autogestión social. Nos proponen una reivindicación del potencial de la «energía creativa» basado en la experiencia y la participación. Realizan también un análisis de la actual escena artística para descubrir las brechas existentes entre la naturaleza de la acción artística y la búsqueda/encuentro por parte de sus públicos. Por último, estudian algunos ejemplos de prácticas del contexto español de los últimos años que exploran un interés por lo común con intención inclusiva y participativa.

Seguidamente, otros dos textos nos ofrecen estudios de casos surgidos en el contexto local valenciano. En el primero, **Emilio Martínez Arroyo**, artista, investigador y miembro fundador de la plataforma ciudadana *Salvem Cabanyal*, analiza el papel y evolución del evento artístico colectivo *Cabanyal Portes Obertes* (1998-2005). Evento promovido y organizado por los vecinos del barrio del Cabanyal de Valencia, como herramienta de visibilización de sus reivindicaciones de resistencia frente a un proceso de gentrificación. Actualmente, tras años de lucha vecinal, se ha conseguido paralizar el derribo



del barrio y se ha iniciado un proceso de rehabilitación. El texto analiza estas experiencias comunitarias de empoderamiento ciudadano y plantea las bases de dos nuevos proyectos colectivos y críticos, *Cabanyal Arxiu Viu* y *CraftCabanyal*. Proyectos que surgen para posibilitar la continuidad del trabajo colectivo vecinal, ante los retos y conflictos del nuevo escenario social y político.

Mijo Miquel complementa el anterior, analizando el caso de otra experiencia reciente de estrategias de autogestión frente a procesos de gentrificación del barrio de Ruzafa, también en la ciudad de Valencia. El artículo analiza desde una perspectiva transdisciplinar el caso de un proyecto de reactivación urbana de solares abandonados en el barrio de Ruzafa, considerándolos «espacios de oportunidad». El proyecto propone redefinir los criterios de salud urbana con el objetivo de establecer nuevas relaciones en el territorio más colaborativas, transdisciplinares e inclusivas. Para ello propone, tras un estudio del contexto y la situación actual del barrio, activar estrategias *bottom-up*, como integrar protocolos de participación y gobernanza autogestionados, a través de procesos deliberativos que contemplan la resolución de conflictos y transformaciones urbanas.

El monográfico recoge también dos intervenciones de un contexto muy distinto, como es Ciudad Juárez en México. Una de las ciudades más violentas del planeta. Como señala **Carles Méndez** en su texto, esa violencia no es causa sino resultado de la dejación de las funciones del Estado, de la corrupción y los intereses económicos, que van más allá de lo local. En su interesante análisis de la situación, plantea muchos temas candentes que surgen de las respuestas colectivas disidentes. Colectivos que denuncian el feminicidio y los crímenes por narcotráfico y extorsión. Experiencias de autogestión que tratan de construir espacios comunitarios críticos a través de la cultura como espacios de concienciación y mediación social. En este contexto extremo las respuestas colectivas tienen un sentido de supervivencia. El arte aquí sacrifica muchas veces su valor estético en pro de un valor político y transformador de la vida. Resulta también de interés el análisis que propone sobre los intentos de los poderes por la apropiación de colectivos como estrategias de desactivación de la capacidad crítica de las comunidades locales. Tanto en los casos que estudia este texto como en el que firman **Hortensia Mínguez** y **Judith Zamarripa** destacan sobre todo dos ideas: la resistencia frente a la opresión y la recuperación de la memoria



social como una forma de autoestima. En ambos, la actividad artística colectiva y de participación son planteados como elementos de transformación esencial para las comunidades locales.

Por último, cerramos este monográfico con dos estudios sobre prácticas colectivas en contexto urbano, en las que lo performativo tiene un papel fundamental. Ambos textos se plantean en el contexto de Estados Unidos, pero en dos momentos históricos distintos, los años 70 y la actualidad. El texto de **Jaume Blancafort y Patricia Reus** analiza la importancia de Lawrence Halprin como pionero en la reivindicación y uso de la participación ciudadana en la redefinición y rediseño del espacio urbano en los años 60 en Estados Unidos. Se centran en el estudio del proceso de un plan urbanístico participativo, el *Plan General Urbano de Yountville (1973-1975)*. Los autores analizan la importancia, en ese proceso, de diversas estrategias para conocer las necesidades e intereses ciudadanos: el uso de los Paseos de la Consciencia como forma de activar la consciencia del lugar y los deseos; el Taller Participativo, como forma de recoger las experiencias ciudadanas; y el teatro, como medio de transmisión de ideas en la planificación. La participación ciudadana se plantea como el elemento clave para generar un bien común, que prioriza lo general sobre lo particular.

Cerramos la sección monográfica, nuevamente en el presente, con el texto de **Sofía Fernández Álvarez** sobre un estudio de caso de artes performativas colaborativas en el espacio urbano. Este artículo analiza el proceso de *Body meets city*, una *performance* y caminata colectiva realizada en Nueva York en 2015. La experiencia planteaba reflexionar sobre las posibilidades de la práctica artística para definir, cuestionar y repensar las relaciones entre el cuerpo y el entorno urbano. El artículo nos muestra distintas estrategias experimentadas para involucrar al público en la acción artística, cuyo objetivo es posibilitar el encuentro colectivo y la experiencia de transitar la ciudad, así como la reflexión conjunta acerca de la vida en la ciudad.



Líneas de fuga y otros diálogos

Fruto del proceso de diálogo que ha supuesto la preparación de este monográfico con el equipo editorial de la revista, otras secciones que se presentan en este número recogen también artículos que dialogan con el monográfico y a los que me gustaría también hacer mención como una forma de prolongación de las lecturas propuestas.

Así, en la sección **Extramurs**, el texto de **Luis Serrano** sitúa algunas cuestiones básicas para habitar y transformar desde una visión crítica el dispositivo urbano, producto de la relación entre conocimiento y acción. Basándose en las teorías de oposición campo-ciudad (Echeverría) y el concepto de economías-mundo (Braudel) propone una lectura de la ciudad contemporánea como dispositivo específico de la economía-mundo globalizada dominante. Este escenario aparentemente hostil y contradictorio es al mismo tiempo un espacio de posibilidades para la reorganización social, donde surgen otras formas creativas y colectivas de hacer y pensar la ciudad, que pueden ser apoyadas y aceleradas por prácticas artísticas abiertas que no participen de la obtención de rentas de monopolio (Harvey), forma inherente a los mecanismos neoliberales de reproducción urbana.

Por su parte, **Txaro Arrazola**, propone un estudio de caso, sobre la plataforma A, un colectivo de mujeres artistas del País Vasco que reivindican desde perspectivas feministas una mayor visibilidad y reconocimiento de las mujeres en el ámbito del arte nacional y local. El artículo analiza las desigualdades entre hombres y mujeres, comparando desproporciones entre los procesos formativos, proceso de producción y reconocimiento de las instituciones artísticas. Recoge también aspectos fundacionales y organizativos del colectivo.

En la sección **Stoa**, **Felipe Pantone** nos habla de su visión del arte urbano, del graffiti y del tiempo en que vivimos —que convierte en objeto artístico en sus murales—, con motivo de su intervención *Desestabilización Estructural para Vila-real* en la muestra de arte y creatividad TEST 2016, Vila-real.

Cierra la revista la sección **Biblos** con la reseña de **Leonardo Novelo** sobre el libro del arquitecto Markus Miessen, *La pesadilla de la participación*. Un interesante libro editado en castellano por DPR-Barcelona, en el que



Miessen condensa varios diálogos con autores de otros campos del saber en torno a puntos críticos sobre el concepto de participación. Destacando entre ellos una prolongada conversación con Chantal Mouffe sobre la idea de antagonismo. Se resalta la relevancia de la figura del *Outsider* como un elemento de disenso necesario en todo proceso participativo, para mantener vivo el espíritu crítico.

Acogiéndome a esta metáfora del *outsider*, que se aventura a participar en terrenos ajenos, me lancé a coordinar este monográfico en una revista interdisciplinar en torno a la ciudad como lugar de encuentro de saberes. Espero que la propuesta de este monográfico y los textos que lo componen puedan ayudar a activar y mantener esa pequeña puerta abierta al disenso, y al pensamiento divergente, tan necesario para no ser fagocitados por el rodillo totalizador del pensamiento mayoritario, que se impone como único. Que las experiencias recogidas en las reflexiones y casos estudiados por los distintos autores puedan ser de utilidad para futuras experiencias colectivas con perspectiva crítica, para seguir aprendiendo y no dejar de intentar transformar juntos la realidad, para no dejar de soñar e intentar un futuro en común, esperamos que mejor.

Por último, agradecer las aportaciones a todos los autores que han contribuido con sus reflexiones y saberes en este monográfico y muy especialmente al comité editorial de la revista por su confianza al encargarme esta responsabilidad, así como al equipo de *kult-ur* por el fluido diálogo y el apoyo en todo el proceso de confección de esta edición.

El debate continúa, en la reflexión y en la acción compartida.

CAT

VOL. 3. N° 5
UNA INTRODUCCIÓ AL DEBAT SOBRE EXPERIÈNCIES
ARTÍSTIQUES COL·LECTIVES I DE PARTICIPACIÓ
EN EL CONTEXT URBÀ

Coord. **Teresa Marín García**,
Universidad Miguel Hernández de Elche, Espanya –
Professora a la Facultat de Belles Arts d'Altea –
Laboratori d'Interferències Artístiques i Medials (IAM-lab)

**Context i situació de les experiències artístiques col·lectives
i de participació**

En els últims anys hem assistit a una progressiva i creixent revaloració de la participació i del col·laboratiu vinculats a les pràctiques artístiques. Aquest fenomen no és nou en l'àmbit de l'art. Les avantguardes artístiques d'inicis del segle xx o l'art experimental dels anys 60 i 70, també van ser períodes d'auge del col·laboratiu. De manera similar a com va ocórrer en els períodes anteriors, el reconeixement del col·lectiu, quasi convertit en fenomen *de moda*, es va incrementar de manera més o menys simultània a l'emergència de mobilitzacions socials i polítiques.

En el context actual convé considerar la influència de nous factors específics, com el desenvolupament tecnològic, l'expansió i accessibilitat de la xarxa o la globalització, els quals, sens dubte, estan sent claus en la regeneració i reformulació del col·lectiu i el participatiu en àmbits molt diversos. Múltiples situacions recents ens permeten visibilitzar l'auge d'aquests conceptes i el seu potencial transformador en diferents àmbits. Alguns exemples d'això podrien ser: les mobilitzacions ciutadanes com a denúncia de diversos abusos dels poders econòmics o polítics, els reclams de models democràtics més participatius (creixents des de 2011), l'expansió de cooperatives de consum, el creixement d'apps d'intercanvi social, o les xarxes d'investigadors per a desvelar corrupció a escala local i internacional, etc. Tots aquests els podem entendre com a fenòmens de resistència col·lectiva. Davant d'això, qualssevol de les múltiples formes del poder tracten d'activar ràpidament estratègies defensives de control, invisibilitat o apropiació d'aqueix potencial col·lectiu. Per exemple, intentant imposar un model de transparència (unidireccional) com a mecanisme de control, exercint una creixent vigilància de l'espai urbà i de l'espai virtual, promovent canvis legislatius per a controlar les mobilitzacions socials i reunions en espais públics, o delegant en la col·laboració ciutadana els seus desistiments de funcions públiques, entre unes altres.

Aquests temes i preocupacions actuals han estat abordats de manera recurrent en els últims anys des de les arts d'una manera més lliure i experimental que la permesa en altres àmbits. Així, des de l'art s'han experimentat múltiples i diverses pràctiques col·lectives i participatives, entre el lúdic i el compromís. Pràctiques artístiques que han permès visibilitzar, i de vegades anticipar, a manera de laboratori metodològic, conflictes, debats i transformacions socials de gran rerefons per al present.

Considerant el context actual, sociocultural, polític i artístic, l'objectiu principal del present monogràfic ha estat convidar diversos autors a repensar de manera crítica l'evolució i l'estat actual del col·laboratiu i del participatiu en les arts, amb la consideració de l'urbà com a marc contextual i relacional.

A partir d'aquesta proposta inicial es van plantejar diverses línies de debat que podien comprendre tant l'aproximació teòrica com l'estudi de casos pràctics generats en diversos contextos. Entre les línies que se suggerien per a iniciar aquest debat es plantejava reflexionar sobre el paper de les arts en múltiples processos participatius i col·laboratius que es produeixen en el context urbà, així com el significat i el valor que té avui la participació i la col·laboració en les pràctiques artístiques contemporànies. Tots dos casos solen tenir com a objectiu activar o generar transformacions dels contextos específics en els quals actuen. Altres línies suggerides proposaven indagar els tran-



sits entre art, educació, acció política o social; el paper de mediació de la tecnologia en els processos col·laboratius i participatius o la reflexió metodològica sobre les mateixes pràctiques col·lectives. S'apunten uns altres possibles temes que poden emergir dels processos col·laboratius com ara: la construcció d'imaginari visual, narratives i representacions culturals, el desenvolupament de formes d'autogestió, la crisi dels models de representació o el paper de l'institucional.

Considerant el caràcter interdisciplinari de la revista *kult-ur* que acull aquest monogràfic, i conscient de la necessitat d'aportar claus d'ancoratge a persones alienes a l'esdevenir de l'art contemporani, voldria situar en aquesta introducció algunes qüestions bàsiques que crec que ajudaran a contextualitzar millor moltes de les reflexions i experiències recollides en aquesta secció, alhora que puguen permetre establir pistes i connexions amb altres temàtiques bàsiques i fundacionals de *kult-ur* sobre les cultures emergents a la ciutat.

Convé recordar que, des d'inicis del segle xx fins avui, múltiples pràctiques artístiques han apostat per experimentar vincles entre art i vida. Per a aquestes pràctiques l'entorn urbà ha estat un espai clau de referència, de reflexió i d'acció. Posar el focus en la vida va suposar, en l'origen, un qüestionament profund de les belles arts tradicionals i de la majoria dels valors claus que sustentaven el sistema de l'art fins a aqueix moment. Aquest tipus de pràctiques van sorgir des d'enfocaments crítics, plantejaven un salt d'eix en els criteris establits fins llavors del que es considerava l'activitat artística. Pensar en el vincle art-vida implica prendre consciència d'una activitat situada, contextualitzada i relacional. L'art (considerat en inici com una activitat plàstica i visual) es va convertir així, especialment des dels anys 60 fins avui, en un àmbit d'experimentació sensorial i conceptual. L'art explora diàlegs amb la cultura visual del carrer i amb altres arts (sonores, performatives o culinàries), al mateix temps que comença a temptejar els límits disciplinaris, transita i s'hibrida amb altres àmbits del coneixement (ciències, política, sociologia, antropologia, etnografia, psicoanàlisi, comunicació o educació...). Fruit d'aquestes indagacions, les pràctiques artístiques experimentals es reformulen, es prioritza el procés sobre el producte, l'acció i el concepte sobre l'objecte, l'actitud i el posicionament sobre la tècnica o els recursos formals representacionals. Al mateix temps, aquestes pràctiques, posen en escac aspectes essencials sobre els quals s'ha sustentat el sistema artístic, com ara: el paper de l'«autor» i de l'«espectador», el valor mateix de la idea d'autoria, el concepte de representació, la concepció de l'objecte artístic, les formes de producció i de gestió, o el mateix valor de les institucions i sistema de validació de l'artístic, entre uns altres.

En aquest procés de transformació de l'activitat artística, la seua redefinició social i els criteris de valor, el col·laboratiu i diverses formes participatives han tingut un paper essencial. En l'àmbit de les arts visuals, tradicionalment, els aspectes col·laboratius dels processos creatius i productius han estat invisibilitzats. No és que no existiren, sinó que no es valoraven; en principi, per considerar-los aspectes merament instrumentals o irrellevants; més recentment, perquè en certs períodes no ha interessat ideològicament el seu potencial qüestionador.

En el context de l'art, posar el focus en el col·laboratiu, i les diverses pràctiques i qüestions que es deriven d'açò, ataca de ple la idea del «geni» o d'«autor» tradicional, considerat de manera sobreentesa com a: individual, home, occidental, blanc i heterosexual. Reconèixer-se com a autor col·lectiu, o atorgar (o provocar) un paper actiu a l'espectador en el procés de configuració de l'obra, no són només qüestions formals, o merament productives o logístiques. Són l'explicitació d'una presa de posició ideològica, gestos conceptuals que modifiquen les relacions de sentit i significat de l'obra, accions de calat polític, actes crítics que violenten l'establert i forcen a posar el focus en altres valors, altres *maneres de fer*, altres temes d'interès, altres discursos. A partir d'aquestes posicions comencen a explorar-se altres vies per a la pràctica artística, altres concepcions de l'artístic i la seua funció, altres maneres de fer, altres circuits i llocs per a l'art (més enllà del museu, la galeria d'art, o l'educació acadèmica), o bé altres maneres d'entendre la funció i la gestió de les institucions artístiques.

En l'actualitat, com ja hem apuntat, les pràctiques artístiques contemporànies que integren diverses maneres de participació i de col·laboració com a instruments claus del seu quefer, són cada vegada més abundants. Especialment les que centren el seu interès en l'experimentació contextual i relacional, en el sociocultural, el polític, l'etnogràfic, així com les que es vinculen a l'ús crític de les noves tecnologies o de la xarxa. Malgrat que la majoria d'elles poden considerar-se pràctiques posicionades i crítiques i tracten d'exercir un paper qüestionador i transformador en diversos contextos socioculturals, no estan exemptes de patir processos de domesticació i de desactivació des de diferents fronts. Així, en l'actual context neoliberal, posfordista i globalitzador, aquestes pràctiques artístiques s'enfronten habitualment a situacions conflictives com ara: el difícil diàleg entre l'instituent i la institució, que constantment intenta apropiarse de les pràctiques emergents; o la mateixa inèrcia que genera la visibilitat massiva de certes pràctiques, convertint en moda superficial allò que es popularitza.

Fils de lectura entorn de les experiències artístiques col·lectives i de participació en el context urbà

Situat aquest marc referencial introductori, em sembla interessant observar diverses possibilitats de lectura del present monogràfic. Així, a més de la lectura independent de cada text, anime a rastrejar-hi algunes línies temàtiques transversals entre diversos articles, que abordant qüestions similars conviden al debat, a través del contrast de situacions i dels seus matisos reflexius.

En els textos que componen aquest monogràfic destaquem com a element comú, en la majoria d'ells, l'interès per la reflexió epistemològica sobre les pràctiques artístiques col·laboratives i participatives. Això es veu reflectit en la importància que s'atorga a la identificació i a l'estudi d'aspectes metodològics i la necessitat d'una permanent redefinició terminològica d'un vocabulari comú i recurrent. Així, apareixen termes aparentment sinònims com: col·laboració, participació, cooperació, interacció, comuna o procomuna, i els adjectius derivats: col·laboratiu, comunitari, etc. Sobre aquests conceptes, convé atendre tant als matisos i diferències conceptuals com a l'evolució i redefinició dels mateixos. Relacionat amb aquestes qüestions terminològiques i el seu esdevenir, en diversos articles s'alerta i constata, des de diferents perspectives i situacions, sobre els perills del «segregat del llenguatge» que s'exerceix incessantment des de les esferes de poder. Significats pervertits, apropiats i retorçats en una batalla contínua pel domini de la producció de sentit.

Altres conceptes que poden generar recorreguts transversals de lectura entre articles són els relacionats amb la idea de conflicte en el marc del col·lectiu. Així, trobem constants referències a les idees de dissens, antagonisme, resistència, el subversiu, revulsiu, independent o autònom. L'interessant és que tots aquests conceptes, en diferents graus i situacions apareixen en relació al col·lectiu i el social com a explicació de formes crítiques. Aquests temes apareixen tant en el referit a relacions en el context social urbà, com a marcs específics, vinculats als límits i funcions de les institucions artístiques. Convé ací recordar que qualsevol pràctica col·lectiva comporta en la seua essència mateixa la idea de conflicte. Oblidar o obviar aquest aspecte essencial del col·lectiu evidencia una idealització, simplificació superficial o domesticació del potencial d'aquestes pràctiques, per això em semblen de gran interès les aportacions que evidencien aquestes qüestions.

Un últim grup de conceptes que també apareixen de manera coincident en diversos articles són els que fan referència a maneres de fer, metodologies, tàctiques i estratègies d'acció col·lectiva, habituals en pràctiques artístiques que s'autodefineixen com a relacionals, contextuals, polítiques o *artistes*. Aquest interès creixent per la reflexió sobre les metodologies i els processos col·laboratius i de participació sembla tenir una relació directa amb l'auge d'aquestes pràctiques i la necessitat de compartir aprenentatges i conflictes que sorgeixen d'elles. Conceptes com: acció directa, pràctiques situades, resistència cultural, intervenció espacial, o autogestió ens remetent a tàctiques o estratègies d'acció social, en les quals el relacional, la mediació, o el performatiu apareixen també com a eines claus. De manera concreta en molts casos s'esmenten també metodologies habituals en aquests processos, les quals són, en gran manera, fruit de pràctiques híbrides i transdisciplinàries, com el mapatge, les cartografies, l'arxivística, o les pràctiques etnogràfiques.

Si entrem ja en els continguts específics de cada text, presentem en inici un article de **Jordi Claramonte**, el qual ens proposa una introducció a l'estètica modal. Aquest text de caràcter teòric serveix d'introducció reflexiva a alguns conflictes bàsics que plantegen les experiències col·lectives d'acció i intervenció en l'espai públic, des d'àmbits complexos que transiten entre l'estètic i el polític. Reflexions que sorgeixen a partir de les seues experiències de pràctica artística en diversos col·lectius, i que se centren entorn de les «maneres de fer» i «les maneres de relació» situades. A partir d'ací ens proposa tres categories modals que s'articulen entre si: el repertorial, el disposicional i el passatge, com a context situat. Conclou reprenent les teories de Hartmann per a plantejar «maneres de relació» en equilibri dinàmic entre el *necessari*, el *possible* i l'*efectiu* (el que hem de fer, el que podem fer i el que fem). Conceptes interdependents que es necessiten mútuament.

A continuació es presenten diversos articles que aborden, des de l'estudi de casos, diverses pràctiques situades en contextos diferenciats. S'ha agrupat un primer conjunt de textos que analitzen diversos casos del context espanyol, que comprenen exemples des dels anys 80 fins avui.

Jorge Luis Marzo se centra en les pràctiques col·lectives en l'art espanyol en la dècada dels anys 80. Planteja la necessitat de revisar el relat institucional de l'art espanyol d'aqueixos anys, que la transició va



tractar de desactivar, invisibilitant les seues experiències més crítiques o divergents. El text reivindica el paper fonamental que van tenir moltes pràctiques artístiques col·lectives d'aquell període, com a resistència cultural i transmissors d'altres formes de fer, que van ser essencialment crítiques i compromeses amb els contextos social, polític i cultural. Reflexions que parteixen d'un text que recentment acaba de ser publicat per Alianza Editorial i que l'autor ha revisat i ha ampliat específicament per a aquest monogràfic.

Per la seua banda, el text de **Marta Álvarez** mostra un recorregut d'activitats promogudes o vinculades amb algunes institucions artístiques espanyoles (museus, laboratoris de creació, centres de producció artística/cultural, universitats) que han exercit un paper de crítica institucional en els últims anys. Aquests espais han funcionat com a laboratoris d'una nova institucionalitat, han dialogat amb el context social, i han desenvolupat un paper de mediació social i promogut models culturals distribuïts. Aquest article permet complementar la lectura d'altres textos d'aquest monogràfic. Per exemple, és interessant llegir-ho en relació al text de Jordi Claramonte, ja que hi apareixen diverses al·lusions a activitats concretes en les quals va estar implicat.

Per la seua banda, **Ramon Parramon** estudia diversos projectes col·laboratius i xarxes d'artivisme impulsades per l'arquitecte Santiago Cirugeda en diversos contextos locals del territori espanyol, entre finals dels anys 90 i fins a la segona dècada del 2000. És de ressenyar l'anàlisi que proposa de la gènesi i articulació de la xarxa Arquitecturas Colectivas, la qual aglutina a col·lectius, associacions i persones interessades en pràctiques culturals alternatives, amb l'objectiu de promoure la construcció participativa en l'entorn urbà. El text estudia diferents aspectes clau d'aquest treball sistèmic, el qual proposa metodologies i estratègies subversives i col·laboratives per a facilitar l'ús de codis oberts i replicables per a intervenir en l'espai social. En aquest text també podem rastrejar enfocaments dissidents i qüestionaments dels límits de l'institucional.

El text d'**Isidro López Aparicio** i **Vanesa Cejudo** ens proposa un recorregut sobre diverses pràctiques artístiques col·lectives davant els nous escenaris sociopolítics. La seua recerca es centra en l'estudi de casos de pràctiques artístiques participatives i col·laboratives que consideren rellevants pel seu caràcter crític. S'analiza del seu potencial de mediació i activació social de l'espectador a través del pedagògic i de l'autogestió social. Ens proposen una reivindicació del potencial de l'«energia creativa» basada en l'experiència i la participació. Realitzen també una anàlisi de l'actual escena artística per a descobrir-hi les bretxes existents entre la naturalesa de l'acció artística i la cerca/trobada pels seus públics. Finalment, estudien alguns exemples de pràctiques del context espanyol dels últims anys que exploren un interès pel comú amb intenció inclusiva i participativa.

Seguidament, altres dos textos ens ofereixen estudis de casos sorgits en el context local valencià. En el primer, **Emilio Martínez Arroyo**, artista, investigador i membre fundador de la plataforma ciutadana *Salvem Cabanyal*, analitza el paper i l'evolució de l'esdeveniment artístic col·lectiu *Cabanyal Ports Obertes* (1998-2005). Esdeveniment promogut i organitzat pels veïns del barri del Cabanyal de València, com a eina de visibilització de les seues reivindicacions de resistència davant d'un procés d'ennobliment. Actualment, després d'anys de lluita veïnal, s'ha aconseguit paralitzar l'enderrocament del barri i s'ha iniciat un procés de rehabilitació. El text analitza aquestes experiències comunitàries d'apoderament ciutadà i planteja les bases de dos nous projectes col·lectius i crítics, *Cabanyal Arxiu Viu* i *CraftCabanyal*. Projectes que sorgeixen per a possibilitar la continuïtat del treball col·lectiu veïnal, davant els reptes i conflictes del nou escenari social i polític.

Mijo Miquel complementa l'anterior, i analitza el cas d'una altra experiència recent d'estratègies d'autogestió enfront de processos d'ennobliment del barri de Russafa, també a la ciutat de València. L'article analitza, des d'una perspectiva transdisciplinària el cas d'un projecte de reactivació urbana de solars abandonats al barri de Russafa, i els considera «espais d'oportunitat». El projecte proposa redefinir els criteris de salut urbana amb l'objectiu d'establir noves relacions en el territori més col·laboratives, transdisciplinàries i inclusives. Per a això proposa, després d'un estudi del context i de la situació actual del barri, activar estratègies de baix cap a dalt (*bottom-up*), com integrar protocols de participació i governança autogestionats, a través de processos deliberatius que recullen la resolució de conflictes i transformacions urbanes.

El monogràfic conté també dues intervencions d'un context molt diferent, com és Ciudad Juárez a Mèxic. Una de les ciutats més violentes del planeta. Com assenyala **Carles Méndez** en el seu text, aqueixa violència no és causa, sinó resultat del desistiment de les funcions de l'Estat, de la corrupció i dels interessos econòmics, que van més enllà del local. En la seua interessant anàlisi de la situació, planteja molts temes candents que sorgeixen de les respostes col·lectives dissidents. Col·lectius que denuncien el feminicidi i els crims per narcotràfic i extorsió. Experiències d'autogestió que tracten de construir espais comunitaris crítics a través de la cultura com a espais de consciencia-

ció i de mediació social. En aquest context extrem, les respostes col·lectives tenen un sentit de supervivència. L'art ací sacrifica moltes vegades el seu valor estètic en pro d'un valor polític i transformador de la vida. Resulten també d'interès les anàlisis que proposa sobre els intents dels poders per l'apropiació de col·lectius com a estratègies de desactivació de la capacitat crítica de les comunitats locals. Tant en els casos que estudia aquest text com en text que signen **Hortensia Mínguez** i **Judith Zamarripa** destaquen sobretot dues idees: la resistència davant de l'opressió i la recuperació de la memòria social com una manera d'autoestima. En tots dos, l'activitat artística col·lectiva i de participació es planteja com a elements de transformació essencial per a les comunitats locals.

Finalment, tanquem aquest monogràfic amb dos estudis sobre pràctiques col·lectives en context urbà, en les quals el performatiu té un paper fonamental. Tots dos textos es plantegen en el context dels Estats Units, però en dos moments històrics diferents, els anys 70 i l'actualitat. El text de **Jaume Blancafort** i **Patricia Reus** analitza la importància de Lawrence Halprin com a pioner en la reivindicació i l'ús de la participació ciutadana en la redefinició i redisseny de l'espai urbà en els anys 60 als Estats Units. Se centren en l'estudi del procés d'un pla urbanístic participatiu, el *Pla general urbà de Yountville* (1973-1975). Els autors analitzen la importància, en aqueix procés, de diverses estratègies per a conèixer les necessitats i interessos ciutadans: l'ús dels passejos de la consciència com a forma d'activar la consciència del lloc i els desitjos; el taller participatiu, com a forma de recollir les experiències ciutadanes; i el teatre com a mitjà de transmissió d'idees en la planificació. La participació ciutadana es planteja com l'element clau per a generar un bé comú, que prioritza el general sobre el particular.

Tanquem la secció monogràfica, novament en el present, amb el text de **Sofia Fernández Álvarez** sobre un estudi de cas d'arts performatives col·laboratives en l'espai urbà. Aquest article analitza el procés de *Body meets city*, una performance i caminada col·lectiva realitzada a Nova York, en 2015. L'experiència plantejava reflexionar sobre les possibilitats de la pràctica artística per a definir, qüestionar i repensar les relacions entre el cos i l'entorn urbà. L'article ens mostra diferents estratègies experimentades per a involucrar el públic en l'acció artística, l'objectiu de la qual és possibilitar la trobada col·lectiva i l'experiència de transitar la ciutat, així com la reflexió conjunta sobre la vida a la ciutat.

Línies de fuga i altres diàlegs

Fruit del procés de diàleg que ha suposat la preparació d'aquest monogràfic amb l'equip editorial de la revista, altres seccions que es presenten en aquest número també recullen articles que dialoguen amb el monogràfic i als quals m'agradaria fer esment com una manera de prolongar les lectures proposades.

Així, en la secció **Extramurs**, el text de **Luis Serrano** situa algunes qüestions bàsiques per a habitar i transformar, des d'una visió crítica, el dispositiu urbà, producte de la relació entre coneixement i acció. Sobre la base de les teories d'oposició camp-ciutat (Echeverría) i el concepte d'economies-món (Braudel) proposa una lectura de la ciutat contemporània com a dispositiu específic de l'economia-món globalitzada dominant. Aquest escenari, aparentment hostil i contradictori, és al mateix temps un espai de possibilitats per a la reorganització social, en què sorgeixen altres formes creatives i col·lectives de fer i de pensar la ciutat, que poden rebre el suport i ser accelerades per pràctiques artístiques obertes, les quals no participen de l'obtenció de rendes de monopoli (Harvey), forma inherent als mecanismes neoliberals de reproducció urbana.

Per la seua banda, **Txaro Arrazola** proposa un estudi de cas, sobre la Plataforma A, un col·lectiu de dones artistes del País Basc que reivindiquen, des de perspectives feministes, una major visibilitat i reconeixement de les dones en l'àmbit de l'art nacional i local. L'article analitza les desigualtats entre homes i dones, i compara desproporcions entre els processos formatius, el procés de producció i el reconeixement de les institucions artístiques. Recull també aspectes fundacionals i organitzatius del col·lectiu.

A la secció **Stoa**, **Felipe Pantone** ens parla de la seva visió de l'art urbà, del graffiti i del temps en què vivim —que converteix en objecte artístic en els seus murals—, amb motiu de la seva intervenció *Desestabilització Estructural per a Vila-real* en la mostra d'art i creativitat TEST 2016, Vila-real.

Tanca la revista la secció **Biblos** amb la ressenya de **Leonardo Novelo** sobre el llibre de l'arquitecte Markus Miessen, *La pesadilla de la participación*. Un interessant llibre editat en castellà per DPR-Barcelona, en el qual Miessen condensa diversos diàlegs amb autors d'altres esferes del saber entorn de punts crítics sobre el concepte de participació. Hi destaca una extensa conversa amb Chantal Mouffe sobre la idea d'antagonisme. S'hi ressalta la



rellevància de la figura de *l'outsider* com a element de dissens necessari en tot procés participatiu, per a mantenir viu l'esperit crític.

Acollint-me a aquesta metàfora de *l'outsider*, qui s'aventura a participar en terrenys aliens, em vaig llançar a coordinar aquest monogràfic en una revista interdisciplinària entorn de la ciutat com a lloc de trobada de sabers. Espere que la proposta d'aquest monogràfic i els textos que el componen puguin ajudar a activar i mantenir aqueixa xicoteta porta oberta al dissens, i al pensament divergent, tan necessari per a no ser fagocitats pel corró totalitzador del pensament majoritari, el qual s'imposa com a únic. Que les experiències recollides en les reflexions i casos estudiats pels diferents autors puguin ser d'utilitat per a futures experiències col·lectives amb perspectiva crítica, per a seguir aprenent i no deixar d'intentar transformar junts la realitat, per a no deixar de somiar i intentar un futur en comú, esperem que millor.

Finalment, cal agrair les aportacions a tots els autors que han contribuït amb les seues reflexions i sabers en aquest monogràfic i molt especialment al comitè editorial de la revista per la seua confiança en encarregar-me aquesta responsabilitat, així com a l'equip de *kult-ur* pel fluid diàleg i el suport en tot el procés de confecció d'aquesta edició.

El debat continua en la reflexió i en l'acció compartida.

EN

VOL. 3. N° 5
**AN INTRODUCTION TO THE DEBATE ON COLLECTIVE
 AND PARTICIPATORY ARTISTIC EXPERIENCES
 IN THE URBAN CONTEXT**

Coord. **Teresa Marín García**,
 Universidad Miguel Hernández de Elche, España –
 Professor in the Fine Arts Faculty at Altea –
 Laboratory of Artistic and Media Interferences (IAM-LAB)

Context and situation of collective and participatory artistic experiences

In recent years we have witnessed a steadily growing reappraisal of participation and collaboration in artistic practices. This is not a new phenomenon in the field of art. Collaboration flourished in the artistic avant-gardes of the early twentieth century, or the experimental art of the 60s and 70s. As in these past periods, recognition of the collective began to grow – almost to the point of becoming a fashion – around the same time as new social and political movements started to emerge.

The influence of specific new factors needs to be taken into account in today's context. The development of technology, the spread and accessibility of the Internet, and globalisation are undoubtedly key to the regeneration and reshaping of the collective and the participatory in a wide range of fields. There are many instances of how these concepts and their potential for transformation are being put into practice in varied contexts. Some examples are the citizens' movements protesting against a wide range of abuses of economic and political powers, the call for more participatory democratic models (growing since 2011), the spread of consumer cooperatives, the growth of social exchange apps, or the networks of investigators working to uncover corruption at local and international levels. All these examples can be understood as phenomena of collective resistance. The response from any one of the many forms of power has been to quickly deploy defensive strategies to control, invisibilise or appropriate this collective potential. Examples of these strategies include attempts to impose a (one-way) model of transparency as a control mechanism, stepping up surveillance of urban and virtual spaces, changing legislation to control social movements and meetings in public spaces, or delegating the public functions they have abandoned to citizen collaboration, among others.

These current issues and concerns have repeatedly been addressed in the arts in recent years in a less constrained, more experimental way than is possible in other areas. There have been numerous and diverse collective and participatory initiatives, from the recreational to the socially committed; artistic practices that have made visible, and sometimes, as though in a methodological laboratory, have allowed us to anticipate conflicts, debates and social transformations with significant connotations for the present.

In the current social-cultural political and artistic context, the main objective in preparing the present monograph was to invite authors to critically rethink the evolution and present state of collaboration and participation in the arts within the urban contextual and relational framework.

Several lines of debate emerged from this initial proposal, covering theoretical approaches as well as practical case studies undertaken in variety of contexts. The initial lines suggested to spark off the debate included a reflection on the role of the arts in the numerous participatory and collaborative processes taking place in the urban context, or considering the meaning and value of participation and collaboration today in contemporary artistic practices. The objective of both these cases is usually to activate or generate transformations in the specific contexts in which they act. Other lines suggested were the exploration of transitions between art, education and political or social action;



the mediating role of technology in collaborative and participatory processes; or methodological reflection on collective practices. Further possible topics that could arise from collaborative processes included the construction of visual imaginaries, narratives and cultural representations, the development of forms of self-management, the crisis of representational models, or the role of the institution.

Bearing in mind the interdisciplinary nature of *kult-ur*, the journal behind this monograph, and aware of the need to provide some points of reference for readers who are less familiar with developments in contemporary art, in this introduction I address some basic questions that I think will help to put into context many of the reflections and experiences gathered in this section, and at the same time provide some pointers and links to some of the basic founding questions *kult-ur* addresses on emerging cultures in the city.

It is worth noting that since the beginning of the twentieth century numerous artistic practices have chosen to experiment with the links between art and life. For these practices the urban setting has been a core space for reference, reflection and action. The shift of focus to life initially entailed a profound questioning of the traditional fine arts and the main key values that had underpinned the art system until that point. These practices emerged from critical approaches and proposed crossing the line of established criteria on what had until then been considered artistic activity. Considering the art-life link involved cultivating an awareness of a situated, contextualised and relational activity. Art (initially considered as a plastic, visual activity) gradually became a field of sensorial and conceptual experimentation, especially from the 1960s onwards. Art explored dialogues with visual street culture and with other arts (sound, performance or culinary) and at the same time started testing the disciplinary boundaries, traversing and blending with other areas of knowledge (the sciences, politics, sociology, anthropology, ethnography, psychoanalysis, communication and education). These enquiries resulted in a reshaping of experimental artistic practices, with process taking precedence over product, action and concept prioritising object, attitude and positioning overshadowing technique or formal representational resources. At the same time, these practices challenged some of the essential foundations of the art system, such as the role of the “artist” and the “viewer”, the value of the idea of authorship, the concept of representation, the conception of the artistic object, the modes of production and management, or the value of the institutions and the system of validating art, among others.

Collaboration and varying kinds of participation have played a crucial role in this transformation of artistic activity, its social redefinition and reshaped value criteria. In the visual arts, collaborative aspects in the creative and production processes have traditionally been made invisible. They were always there, but they were not valued, at first because they were regarded as merely instrumental or irrelevant, and more recently because their potential for questioning was ideologically inconvenient during certain periods.

In the context of art, focusing on collaboration and the varied practices and issues that derive from it represents a full frontal attack on the traditional idea of “genius” or “artist”, implicitly understood as individual, male, western, white and heterosexual. Recognising oneself as a collective artist, or giving viewers (or prompting them to take) an active role in the process of shaping the work, are not only formal or merely productive or logistic questions. They explicitly take an ideological position; they are conceptual gestures that modify the relationships of the sense and meaning of the work, actions of political importance, critical acts that violate the established and force the spotlight onto other values, other ways of doing things, other questions of interest, other discourses. Starting from these positions, people began exploring other ways forward for artistic practice, other conceptions of the artistic and its function, other ways of doing things, other circuits and venues for art (beyond the museum, the art gallery, or academic education), or other ways of understanding the function and management of artistic institutions.

Today, as noted above, contemporary artistic practices are increasingly incorporating different ways of participating and collaborating as core tools into their activity, particularly practices that centre attention on contextual and relational experimentation, on the socio-cultural, the political, the ethnographic, or practices associated with the critical use of new technologies or the web. Although most of them may be regarded as critical, positioned practices, and they set out to play a questioning and transforming role in different socio-cultural contexts, they are not exempt from processes – mounted on various fronts – that attempt to domesticate and neutralise them. In the current neo-liberal, post-Fordist and globalising context, these artistic practices frequently come up against conflicts such as the difficult dialogue between the instituent and the institution, which persistently tries to appropriate emerging practices; or the inertia generated by the huge visibility of certain practices, turning everything that is popularised into a superficial trend.

Ways of reading collective and participatory artistic experiences in the urban context

As part of this introductory frame of reference, I believe it is useful to look at various possible ways of reading this monograph. As well as taking each paper separately I would encourage the reader to trace some thematic threads running through several articles, which in dealing with similar questions, invite debate by contrasting situations and their reflective nuances.

Most of the articles in this monograph share an interest in epistemological reflection on collaborative and participatory artistic practices. This is evidenced in the importance given to identifying and studying methodological aspects and the need for constant terminological redefinition of a common, recurring vocabulary. Hence, we have terms that are apparently synonymous such as collaboration, participation, cooperation, interaction, common or pro-common, and their respective adjectives: collaborative, community, etc. We should attend to both the nuances and conceptual differences between these concepts, and their evolution and redefinition. Related to these terminological questions and their development, several of the articles, from different perspectives and situations, warn of and confirm the dangers of the incessant “hijacking of language” by those in power who pervert, appropriate and twist meanings in a constant battle to dominate the production of meaning.

Other concepts that may lead the reader along transversal routes between articles concern the notion of conflict in the collective framework. There are constant references to the ideas of design, antagonism, resistance, the subversive or incentivising, the independent or autonomous. What is interesting is that all these concepts, to different extents and in different situations, appear in relation to the collective or the social as the specification of critical forms. These issues appear both in papers on relationships in the urban social context and in specific frameworks associated with the boundaries and functions of artistic institutions. Recall that the idea of conflict lies at the heart of any collective practice. Forgetting or ignoring this essential aspect of the collective shows an idealisation, a superficial simplification or domestication of the potential of these practices; I therefore consider the contributions that bring these issues to the fore to be particularly interesting.

A final group of concepts that also appear in several articles are those dealing with ways of doing things, the methodologies, tactics and strategies of collective action, frequently found in artistic practices that define themselves as relational, contextual, political or activist. This growing interest in reflection on collaborative and participatory methodologies and processes seems to be directly related to the flourishing of these practices and the need to share the knowledge and conflicts they spawn. Concepts like direct action, situated practices, cultural resistance, spatial intervention, or self-management address the tactics or strategies of social action, where the relational, mediation or the performative also emerge as key tools. Many of the articles specifically mention commonly used methodologies in these processes that largely come out of hybrid and transdisciplinary practices such as mapping, and cartographic, archival or ethnographic practices.

Turning now to the specific content of each article, the monograph opens with an introduction to modal aesthetics by Jordi Claramonte. This theoretical paper serves as a reflective presentation of some of the fundamental conflicts that come out of collective experiences of action and intervention in the public space, from complex spheres that shift between the aesthetic and the political. These reflections derive from the author’s experiences of activist practices in several collectives and that revolve around situated “ways of doing” and “ways of relating”. He draws on these reflections to propose three interlinked modal categories – repertorial, dispositional and transitional – as a situated context and concludes by taking up the theories of Hartmann to propose “modes of relation” in a dynamic equilibrium between the necessary, the possible and the effective (what we have to do, what we can do and what we do); interdependent concepts that need one another.

This paper is followed by several articles that explore, through case studies, different practices in different contexts. The first ones analyse cases in Spain from the 1980s to the present day.

Jorge Luis Marzo examines collective practices in Spanish art in the 1980s. He argues that it is time to review the institutional version of Spanish art in that decade, which the transition attempted to neutralise by hiding its most critical or divergent experiences. Marzo defends the fundamental role of many collective artistic practices in that period as cultural resistance and disseminators of alternative ways of doing things, essentially critical and committed to the social, political and cultural context. These reflections are based on a paper recently published by Alianza Editorial that the author has revised and extended specifically for this monograph.



The paper by **Marta Álvarez** describes a series of activities promoted by or associated with some of Spain's artistic institutions (museums, creative laboratories, centres for artistic/cultural production, universities) that have played a critical institutional role in recent years. These spaces have operated as laboratories for a new institutional-ality, in dialogue with the social context, performing the role of social mediator and promoting distributed cultural models. This article nicely complements the reading of other papers in the monograph, such as the article by Jordi Claramonte, as it mentions several specific activities he was involved in.

Ramon Parramon, in turn, describes several collaborative projects and activist networks galvanised by the architect Santiago Cirugeda in various local contexts across Spain since the 1990s. He offers a fascinating analysis of the origins and workings of the Arquitecturas Colectivas network, an umbrella for collectives, associations and individuals interested in alternative cultural practices aiming to promote participatory construction in the urban environment. The article studies several key aspects of this systemic work, which proposes subversive and collaborative methodologies and strategies to facilitate the use of open, repeatable codes to intervene in the social space. We can also trace dissident approaches and challenges to institutional boundaries.

In their article, **Isidro López Aparicio and Vanesa Cejudo** guide us through some of the collective artistic practices that have emerged in response to the new socio-political landscapes. Their research is based on case studies of participatory and collaborative artistic practices considered relevant because of their critical approach. They analyse their potential to mediate and socially activate the viewer through pedagogical and social self-management. The authors propose reclaiming the potential of "creative energy" based on experience and participation, and also analyse the current artistic scene to identify gaps between the nature of artistic action and their audiences' search/encounter. Finally they examine some recent examples of practices in the Spanish context that explore an interest in the common with an inclusive and participatory purpose.

The next two articles describe case studies in the local Valencian context. In the first, **Emilio Martínez Arroyo**, artist, researcher and founding member of the community platform Salvem Cabanyal, analyses the role and development of the collective art event Cabanyal Portes Obertes (1998-2005), promoted and organised by residents of the Cabanyal neighbourhood of Valencia as a way of making their demands visible and resisting the process of gentrification. Today, after years of community campaigning, the project to demolish the neighbourhood has been abandoned and the restoration process is underway. The article analyses these community experiences of citizen empowerment and outlines the bases for two new collective, critical projects, Cabanyal Arxiu Viu and CraftCabanyal, launched to enable this collective community work to continue in response to the challenges and conflicts of the new social and political landscape.

Mijo Miquel complements the above article with an analysis of another recent experience of self-management strategies used to combat gentrification processes in Ruzafa, another district in the city of Valencia. The article takes a transdisciplinary perspective to analyse an urban renewal project involving empty plots, considered as "opportunity spaces", in this neighbourhood. The project proposes redefining the criteria of urban health to establish new more collaborative, transdisciplinary and inclusive relationships in the area. Following a study of the present context and situation in the neighbourhood, he proposes implementing bottom-up strategies such as integrating protocols for self-managed participation and governance through deliberative processes aimed to resolve conflicts and urban transformations.

The monograph also includes two papers from a very different context, Ciudad Juárez in Mexico, one of the world's most violent cities. In his article **Carles Méndez** directly a la plataformaéndez argues that this violence is not the cause but rather the result of the neglect of the functions of the State, of corruption and economic interests, which go beyond the local context. His fascinating analysis of the situation examines many burning issues arising out of dissident collective responses protesting against the femicide and drug trafficking and extortion-related crimes. These experiences of self-management aim to build critical community spaces through culture as spaces of awareness raising and social mediation. In this extreme context collective responses have a sense of survival. Here, art often gives up its aesthetic value in favour of a political, life-transforming value. He also offers an interesting analysis of the way those in power try to take over collectives as a strategy to neutralise the critical capacity of these local communities. In the case studies explored in this paper and in the one by **Hortensia Mínguez and Judith Zamarripa**, two ideas stand out: resistance to oppression, and the recovery of social memory as a form of self-esteem. In both cases collective and participatory art activities are advocated as essential elements of transformation for local communities.

Finally, the monograph closes with two papers on collective practices in the urban context in which the performative is at the forefront. The context of both articles is the United States, but at different times: the 1970s and the present. In their paper, **Jaume Blancafort and Patricia Reus** analyse the relevance of Lawrence Halprin as a pioneer in advocating and using citizen participation to redefine and redesign urban space in the United States of the 1960s. The authors describe the process of the participatory General Urban Plan for Yountville (1973-1975), analysing the importance in the process of various strategies to discover the needs and interests of the town's citizens: Awareness Walks as a way of raising consciousness of place and desires; Take Part Workshops as a way of compiling citizen's experiences; and theatre as a means of communicating ideas in the planning. The paper argues that citizen participation is a key factor in generating a common good, which prioritises the general over the individual.

The monograph section closes, back in the present, with a paper by **Sofía Fernández Álvarez** describing a case study of collaborative performative arts in the urban space. She analyses the process of Body meets city, a collective performance walking experience organised in New York in 2015. The experience set out to reflect on the possibilities of artistic practice to define, question and rethink the relationships between the body and the urban environment. The article describes various strategies applied to involve the public in the artistic activity, the aim of which is to promote collective encounter and the experience of crossing the city, and to encourage joint reflection on city life.

Lines of flight and other dialogues

As the result of conversations with the journal's editorial team in preparing this monograph, other sections in this issue also include articles that enter into dialogue with the monograph and that I would like to mention as a way of extending the proposed reading.

Thus, in the **Extramurs** section, **Luis Serrano** poses some basic questions to inhabit and transform, from a critical viewpoint, the urban mechanism, the result of the relationship between knowledge and action. Based on the theories of rural-urban opposition (Echeverría) and the concept of world-economies (Braudel) he proposes reading the contemporary city as a specific mechanism of the predominant globalised world-economy. This apparently hostile and contradictory stage is at the same time a space of possibilities for social reorganisation, where alternative creative and collective ways of making and thinking about the city emerge that can be supported and accelerated by open artistic practices that remain outside the pursuit of monopoly rents (Harvey), the model inherent to neoliberal mechanisms of urban reproduction.

In turn, **Txaro Arrazola** describes a case study of Plataforma A, a collective of women artists from the Basque Country who, from feminist perspectives, claim greater visibility and recognition of women in national and local art spheres. The article analyses inequalities between men and women, comparing imbalances in educational processes, production processes and recognition by art institutions. She also describes the founding and organisational aspects of the collective.

In the **Stoa** section **Felipe Pantone** talks about his vision of urban art, graffiti and our time, which is an art object in his murals, during his intervention *Structural Destabilization for Vila-real* in the exhibition of art and creativity TEST 2016, Vila-real (Spain).

The **Biblos** section brings the journal to an end with a review by **Leonardo Novelo** of Markus Miessen's book on architecture, *La pesadilla de la participación* (original title, *The nightmare of participation*). In this fascinating book, published in Spanish by dpr-barcelona, Miessen condenses various dialogues with authors from other fields of knowledge on critical points about the concept of participation. Of particular note is the extended conversation with Chantal Mouffe on the idea of antagonism. The importance of the figure of the outsider is highlighted as a necessary element of design in all participatory processes in order to keep the critical spirit alive.

Drawing on this metaphor of the outsider, one who ventures to participate in distant fields, I took up the challenge of coordinating this monograph in an interdisciplinary journal on the city as a meeting place of knowledge. I hope the proposal of this monograph and the articles in it will help to activate and maintain this small door open to design and divergent thought, so vital to avoid being steamrolled by majority opinion, imposed as the only real opinion. It is my hope that the experiences related in the reflections and cases studied by the authors in this volume



will be useful to future collective experiences with a critical perspective, to keep on learning and not abandon the attempt to transform our reality together, to keep on dreaming and striving for a common, and I hope, better future.

Finally, I wish to thank all the authors who have contributed with their reflections and knowledge in this monograph, and particularly the editorial team of the journal for their confidence in inviting me to take on this task, and all the *kult-ur* team for the fluent dialogue and support throughout the whole process of putting this issue together.

The debate goes on, in shared reflection and action.

UNA INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA MODAL

Introducing modal aesthetics

Jordi Claramonte Arrufat

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España.

RESUMEN: Este artículo trata de precisar aquello que tienen en común las obras de arte clásicas, las intervenciones de arte de contexto y los fusiles de asalto. Mi propuesta es que las tres tienen que lograr un compromiso entre volumen de fuego, precisión de tiro y costes de producción. O, si se prefiere una terminología más pacífica, los tres ponen de manifiesto un modo de relación, un equilibrio dinámico entre lo que cada cual tiene que hacer, lo que puede hacer y lo que hace. Entre lo *necesario*, lo *posible* y lo *efectivo*.

PALABRAS CLAVE: necesidad, posibilidad, efectividad, arte, intervención, cismundaneidad.

RESUM: Aquest article tracta de precisar el que tenen en comú les obres d'art clàssiques, les intervencions d'art de context i els fusells d'assalt. La meua proposta és que els tres han d'aconseguir un compromís entre volum de foc, precisió de tir i costos de producció. O, si es prefereix una terminologia més pacífica, els tres posen de manifest una manera de relació, un equilibri dinàmic entre allò que cadascú ha de fer, el que pot fer i el que fa. Entre el necessari, el possible i l'efectiu.

PARAULES CLAU: necessitat, possibilitat, efectivitat, art, intervenció, cismundانيت.

ABSTRACT: This article attempts to specify the commonalities between classical works of art, 'activist' interventions, and assault rifles. I suggest that



all three are a kind of compromise between firepower, accuracy/range and performance in real combat conditions. Or, in more peace-loving terminology, the three of them display a ‘mode of relation’, a kind of dynamic equilibrium between what each of them has to do, what it can do and what it finally does. That is, between *Necessity, Possibility and Actuality*.

KEYWORDS: necessity, possibility, actuality, artwork, intervention, cismundane.

Acada generación le corresponde dar cuenta de sus luchas, de la ración de **A**despropósitos con que se encontró y de los modos en que, mejor o peor, pudo lidiar con ellos. No hay otra.

A mi generación le tocó, para empezar, todo el tema de la Insumisión al Servicio Militar, en oposición a un ejército que creíamos —bendita ingenuidad— que era de los últimos vestigios que había dejado el franquismo. También nos tocó empezar a plantarle cara a procesos de especulación urbanística que parecían salir de la nada, que tenían el poder de hacer inviable algo tan básico como vivir uno en su casa y que acababa por expulsar de los centros de las ciudades a todos aquellos que no tuvieran sueldos por encima de la media...

A mediados de los noventa, sin acceso generalizado a internet y sin lo que hoy llamamos redes sociales, lo que no «salía» en los medios de comunicación mayormente no existía. Así que no hubo más remedio que arremangarse y ponerse manos a la obra con la tarea de *hacer existir* aquellas movilizaciones en que andábamos liados, recurriendo para ello a maniobras comunicativas del más diverso pelaje.

El recurso a algunas formas de arte cercanas a la *performance* y las intervenciones en espacios públicos apareció como una forma potente no sólo de dar visibilidad a las luchas, sino de plantearlas con algo menos de furor apostólico del que era habitual en la izquierda de entonces —que no en la de ahora, como es notorio.



La forma en que recurriamos a recursos y lenguajes artísticos en colectivos de acción directa como La Fiambrera Obrera, SCCPP.org (Sabotaje contra el Capital Pasandoselo Pipa) o YoMango¹ implicaban, como se deja suponer ya sólo con la elección de los nombres, una manera de entender lo estético y lo político en la que la ironía, la capacidad de juego y el gusto por la complejidad se daban por supuestas y marcaban profundamente el concepto mismo de *arte* que nos manejábamos: lo artístico en nuestro caso no podía reducirse a algo que cuadrara con los formatos establecidos ni mucho menos podía depender de su aceptación por parte de unas instituciones artísticas que aun tardarían unos cuantos años en verle el glamour a esto de las intervenciones artístico-políticas.

El caso es que ya entonces, en los textos «teóricos» que me tocó escribir para los colectivos en que andaba, tuvimos que empezar a abordar la cuestión de *qué* era aquello que estábamos haciendo, en qué sentido era una acción política y en qué sentido era, a la vez seguramente, una maniobra que reivindicaba la autonomía mediante la que lo estético toma vuelo y se distancia de los diferentes catecismos en boga a cada momento para reafirmar el derecho a disentir, a vivir a la altura de nuestras propias exigencias. Y debió ser entonces, hacia mediados o finales de los 90, que tirando de maestros como John Berger o Michel de Certeau², empezamos a pensar que aquello que hacíamos no podía ser entendido puramente como una obra de arte, pero que tampoco ganábamos nada con considerarlo sólo como una maniobra de activismo. Nos gustaba pensar que lo relevante de aquello que hacíamos era cierto *modo de hacer* lo que tuviéramos que hacer, algo que ya entonces llamamos un «modo de relación».

Con ello seguramente lo que queríamos destacar es que lo importante no era sólo aquello que hacíamos, que obviamente tenía su peso, sino que queríamos pensar —sobre todo— en *cómo* lo hacíamos, el «modo» desde el cual

-
1. Lo significativo es que otro tanto estaba sucediendo en Francia con *Ne pas plier*, en Alemania con *Kein Mensch ist Illegal*, en el Reino Unido con *Reclaim the Streets* o en EEUU con *RtMark* (que luego serían los *YesMen*). Toda una ola de performatividad estética aplicada a lo político. Pueden verse más detalles en: Claramonte, Jordi: *Arte de Contexto*, Nerea, Donostia, 2011.
 2. Michel de Certeau había publicado en 1967 sus «*Manieres de faire*» que no serían traducidas al inglés hasta 1992 más o menos y que nosotros tradujimos parcialmente al español. John Berger llevaba también años hablando de sus «*Ways of seeing*».



dábamos cuenta del mundo y los follones en los que nos metíamos. Nos parecía que eso, el *modo de relación* específico en que nos movíamos, era a la vez lo que nos distinguía y lo que nos permitía acoplarnos con los demás, era la clave de nuestra «eficiencia» estética y política, y era —por supuesto— lo que podíamos estar aportando al común del que éramos parte.

Y claro, no se trataba sólo de que, dada una tarea, ésta pudiera acometerse *de un modo u otro*: muchas veces era justo el modo de relación el que «creaba» la tarea o el que nos permitía verla, y no sólo la tarea sino también los medios para llevarla a cabo e incluso los *valores*³ desde los cuales dicha tarea aparecía como necesaria y eventualmente bien resuelta.

De esto la estética clásica sabe mucho, no en balde el nombre más antiguo que tenemos para aludir a estos *modos de hacer* es el de *poéticas*, que no significa otra cosa que «haceres».⁴

Todo ello tiene consecuencias que nos pueden acabar alejando bastante de lo que han sido algunas de las malas inteligencias más arraigadas en nuestra cultura intelectual. Para empezar, las poéticas, como los modos de relación, no han podido nunca resolverse en los torpes términos de sujeto y objeto. No podíamos decir que el sujeto S llegaba y manipulaba a placer al objeto O, porque muy a menudo el sujeto y el objeto parecían coproducirse —como decía el astuto Deleuze, el de los pies ligeros, al hablar del agenciamiento⁵ jinete-estribo— necesitando uno al otro para existir incluso.

Por descontado, todo este frente presentaba problemas de claro calado ontológico: ¿íbamos a sostener que eran nuestros modos de relación los que *creaban* el mundo? ¿O sostendríamos por el contrario que el mundo era completamente impermeable a los modos de relación que éramos capaces de desplegar? Los idealistas de toda la vida y el materialismo más ramplón se habían

-
3. Más abajo hablaremos de valores. Ya se que es una palabra poco habitual en el pensamiento contemporáneo, pero de la mano de Hartmann y Morawski quizá haya que darle vuelta y vuelta a la cuestión.
 4. Hannah Arendt ha hecho una de los estudios más hermosos sobre los matices del «hacer». Entre ellos el «poiein» alude a un hacer claramente performativo, que construye su propio quehacer y los medios que precisa.
 5. Puede verse una exposición muy clarificadora de dicho concepto en: Deleuze, Gilles y Parnet, Claire: *Dialogues*, Columbia University Press, New York, 1989.



puesto de acuerdo para dejarse los dientes en esos tropiezos... y nosotros le teníamos cariño a nuestra dentadura intelectual.

Así que nos harían falta categorías específicas que nos permitieran entender cómo era que —aunque el mundo ya estaba ahí— cada modo de relación suscitaba una distribución de entes diferente y en cierta medida contribuía a «cambiarlo».

Haber, lo que se dice haber, sólo hay un mundo, pero sin duda éste no era del todo *el mismo* cuando un grupo de parados y paradas, que hasta entonces eran sólo números en las cuentas del INEM (Instituto Nacional de Empleo, España), se organizaban y tomaban las calles y de paso sus propias vidas. Ésos eran los modos de relación que nos interesaban y parecía que la manera en que las prácticas artísticas habían procedido —incluso las más clásicas— nos podía ayudar a entender esto...

Para ello teníamos que comprender bien la dinámica interna de eso que Lukács llamaba «medios homogéneos»⁶ y que parecían ser las unidades mismas con las que se podía concebir un modo de relación en toda su gloria y contribuir con ello a construir autonomía⁷ y dar su poco de dignidad a nuestras propias vidas.

La cuestión entonces empezaba a ser la que nos llevaba a preguntarnos *de qué estaban hechos los modos de relación*. Qué había en su fábrica que permitía que se volvieran contagiosos, que resultaran apropiables y adaptables a las más diversas circunstancias, de forma que incluso poéticas concebidas hacía cientos de años o creadas en la más absoluta de las soledades pudieran encontrar resonancia en nosotras y mostrarse fértiles en nuestro quehacer.

...

6. Lukács, Gyorgy: *Estética*, Tomo II, Grijalbo, Barcelona, 1966.

7. La consistencia de esa autonomía y las diferentes versiones de la misma que se habían ido mostrando en la historia del pensamiento estético desde la ilustración hasta las versiones más fofas de la postmodernidad fue algo que me preocupó hasta tal punto que le dediqué una tesis doctoral y su correspondiente libro-secuela: *La república de los fines*.



Estaba claro que ni las poéticas ni los modos de relación sucedían como episodios del todo aislados: tanto los modos de organizar sonidos, como movimientos o ideas parecían seguir *patrones*⁸ que se reiteraban en diferentes momentos históricos y en diferentes contextos sociales. Todo era como si por debajo y por encima de nuestros modos de hacer hubiera un vasto procomún que nos englobara y nos explicara en cierta forma en la medida en que nos afectaba.

Así las cosas no es de extrañar que el siguiente paso conceptual que dimos en el camino que nos ha conducido a este libro sucediera, precisamente, en el Laboratorio del Procomún y más en concreto en el grupo de investigación sobre «Estéticas y Políticas del procomún». Aquí tocaba ir ya mucho más lejos y pensar con más amplitud de miras que la que ya nos hacía falta con las prácticas activistas en las que habíamos estado implicados. Aquí había que ponerse en la piel de la gente que hacía flamenco o urbanismo participativo⁹... Había que ser capaz de abarcar prácticas con una tradición milenaria como el wu shu chino y otras que apenas estaban esbozándose, como el parkour.

Sabíamos que había algunos de estos modos de relación, los más antiguos o vinculados a tradiciones que tenían mucho de lo que Vigotsky llamaba imaginación cristalizada. Se trataba de prácticas que sin estar en absoluto congeladas, se presentaban como poéticas dotadas ya de algo así como un *repertorio* relativamente estable de formas, un repertorio que daba cuenta de aquellos matices de la experiencia, aquellas áreas de la sensibilidad que abarcaba la poética en cuestión y de los que podía dar cuenta.

Pero por otra parte el procomún estético era incomprendible sin otras poéticas que, quizá debido a su relativa novedad tenían más de lo que Vigotsky hubiera llamado «inteligencia fluida», dependiendo en un grado superior de las variaciones y tanteos que sus usuarios hacen en función de su ingenio, de los talentos o las *disposiciones* con que cuentan.

8. La noción de patrón en Estética debe mucho a su exposición en: Alexander, Christopher: *A pattern language*, Oxford University Press, New York, 1977.

9. O ambas cosas juntas como Curro Aix y Santiago Barber, mis colegas de la Fiambrera en Sevilla.



Así las cosas, los más diversos modos de relación parecían poder distribuirse según mostraran una mayor afinidad hacia lo que llamaríamos el polo de lo repertorial o el polo de lo disposicional. Sin duda ningún modo de relación quedaría enteramente decantado de uno o del otro lado, sino que más bien lo que encontrábamos era que podíamos entender cualquier poética, cualquier modo de relación como un concreta —aunque variable— proporción, una aleación¹⁰ de inteligencia cristalizada e inteligencia fluida, una mezcla en la que quizás predominaría más el cuidado de un repertorio ya relativamente logrado o quizás las variaciones disposicionales que podían aun estarlo constituyendo.

Eso sí, ningún modo de relación, ningún equilibrio entre repertorio y disposiciones sucedía en el vacío, aislado de otros mil equilibrios que podían estar fraguándose al mismo tiempo. Es más, cómo fueran dichos equilibrios finalmente, si es que eran siquiera planteables, era algo que excedía al limitado marco de cada poética: los artesanos de Arts & Crafts a finales del XIX o los campesinos de Chiapas a finales del XX no dependían sólo de su propio equilibrio modal, sino que estaban insertos, tramados en una lucha incesante con un *paisaje complejo* que les precedía y les situaba, un *paisaje* que a su vez —de eso se trataba— podía ser cambiado por ellos, pero con el que obviamente había que contar. Todo modo de relación aparecía entonces como la articulación de un repertorio con unas disposiciones puesto en un paisaje.

Así, sin demasiada violencia, nos vimos pertrechados de tres categorías modales:¹¹ lo repertorial, lo disposicional y el paisaje... que no sólo daban cuenta de la contextura de los modos de relación que estábamos investigando, sino que nos permitían un acercamiento crítico a los mismos.

10. Al igual que sucede con una aleación de metales como la del bronce, mezclando cobre y estaño, se consigue que los modos de relación resultantes —aunque mantengan las propiedades físicas y químicas de sus componentes— pongan de manifiesto propiedades mecánicas que no estaban antes: dureza, ductilidad, tenacidad...

11. Le llamamos «categorías modales» en la medida en que nos permiten aprehender algo «de un modo determinado». Así por ejemplo podemos pensar en las inteligencias múltiples de Howard Gardner de modo repertorial, en la medida en que forman un conjunto internamente tramado... o de modo disposicional en la medida en que nos fijamos en los detalles del despliegue de una sola de ellas sin relación con las demás. Esto es lo repertorial y lo disposicional no aluden a «objetos» diferentes, aluden a los mismos objetos «de diferente modo». Al contrario de lo que suele suceder con los pares de categorías de contenido (orgánico – inorgánico) los juegos de categorías modales no son excluyentes.



Podíamos juzgar lo exhaustivo y oportuno de los repertorios, lo pujante y variado de las disposiciones y el nivel de hostilidad o complicidad que el modo de relación en cuestión iba a encontrar en el paisaje. Podíamos comparar diferentes modos de relación, indagar sus fortalezas y debilidades, sus rigideces y sus inestabilidades, sus posibles alianzas con otros...

Así pertrechados le pudimos dar un buen repaso¹² —de Hamlet a Clint Eastwoo— a cómo nuestra modernidad nos había construido como desacoplados, exiliados modales cuyos repertorios —como el de los indios o el del bueno de Hamlet— habían sido sistemáticamente expoliados dejándonos a merced de lo que pudiéramos improvisar con nuestras ricas o pobres disposiciones y dejando de paso el antiguo mundo de valores y referencias fiables por completo fuera de quicio.

En términos de pensamiento estético la cosa tampoco estaba nada mal, puesto que nos permitía afrontar la historia de las ideas estéticas con una cierta amplitud de miras. Nuestro juego categorial nos permitiría abarcar, casi se diría abrazar, por igual a estéticas reposadas, *conservadoras* y a estéticas experimentales, a poéticas comprometidas con su contexto socio-político y a poéticas empeñadas en sus propias derivas formales. Todas ellas no sólo resultaban pensables como otras tantas modulaciones de ese equilibrio modal, sino que incluso en cierto modo se necesitaban unas a otras, se reclamaban —como el polo norte *necesita* al polo sur— para poder hacer su quehacer.

Pero aunque todo eso estaba muy bien, aún nos quedaban muchas cuestiones pendientes. Por ejemplo, no sabíamos por qué ni de qué manera un modo de relación mutaba y pasaba de ser una instancia viva de inteligencia y sensibilidad a convertirse en una rutina acartonada... o cómo lo que había sido una exploración gozosa y fértil de variaciones —como había sucedido con las vanguardias— se convertía en un juego cansino y cínico: ¿cómo se pasaba sin despeñarse de Marcel Duchamp a Jeff Koons? Podíamos explicar la constitución de los modos de relación en función de los variables equili-

12. Ejem, momento publicitario ineludible: para eso está «Desacoplados» que en su segunda edición —con una preciosa portada doble— ya incorpora el ensayo de Hamlet. Véase Claramonte, Jordi: *Desacoplados*, Editorial UNED, Madrid. 2015.



brios entre repertorios y disposiciones, entre lo que da coherencia y lo que aporta variación, pero si queríamos dar cuenta del devenir de los modos de relación nos harían falta más *piezas*...

Y tendrían que ser piezas conceptuales de esas que Nicolai Hartmann llamaba de «gran estilo».

...

Y fue precisamente gracias a Hartmann que nos enganamos con la ontología modal y la Escuela de Megara.¹³

Esta escuela —en abierta oposición a Platón y Aristóteles— había trabajado la panoplia completa de los *modos del ser*: necesidad y contingencia, posibilidad e imposibilidad, efectividad e ineffectividad, vinculándolos entre ellos y tramando así toda una teoría del cambio que parecía mucho más potente que el juego entre potencia y acto que era lo más parecido que ofrecía la lógica y la ontología aristotélica.

Para entendernos y sin darle muchas vueltas,¹⁴ el modo de *lo necesario* alude a *aquello que tenemos que hacer*, el de *lo posible* a *lo que podemos hacer* y el de *lo efectivo* a *lo que de hecho hacemos*...

A su vez, estaban los modos negativos. Con lo *contingente* aparecía *lo que no teníamos por qué hacer*, con lo *imposible* *lo que no podíamos hacer* y con lo *inefectivo* *lo que no hacíamos o incluso lo que dejábamos de hacer*.

Entre otras cosas maravillosas, lo que estas tres parejas de modos conseguían era desdoblarse cada una de las tres categorías que habíamos definido al estudiar el procomún estético.

13. Megara que ahora es un barrio de Atenas, fue en su momento una pujante polis que se atrevió a desafiar el imperialismo aristocrático de Atenas y lo hizo no sólo en un plano político y militar (en el que fue derrotada) sino también un plano intelectual (en el que fue convenientemente olvidada). Pueden verse algunas de sus implicaciones en Hartmann, Nicolai: *Möglichkeit und Wirklichkeit*, Walter de Gruyter, Berlin, 1966.

14. Esas «vueltas» constituyen el objeto de mi libro «Estética modal» que a Noviembre de 2015 está aun en proceso de revisión...



Necesidad y contingencia aparecían entonces como sendos momentos modales¹⁵ de la categoría de la repertorialidad. Al decir de algo que era necesario, que era algo que teníamos que hacer, no se trataba de pensar que hubiera una especie de mandato de ningún dios barbón o ninguna remota moral abstracta... estábamos asumiendo que ese algo era necesario porque era requerido para dar coherencia y compleción a un repertorio... porque todos los pasos que habíamos dado parecían llamar a ese otro paso que venía a completar, a redondear aquel repertorio con el que estábamos jugándonos los cuartos.

Por las mismas, decíamos de algo que era contingente, que no teníamos por qué hacerlo, si nos parecía que era repertorialmente irrelevante, si sólo añadía ruido al conjunto de referencia... o —lo que podía ser mucho más desolador— si comparecía aislado y sin tramar relaciones de ningún tipo con otros elementos de su misma escala.

A su vez, lo posible y lo imposible aparecían como sendas modulaciones de la categoría de lo disposicional. Para Megara posible era aquello para cuyo cumplimiento podíamos reunir todas y cada una de las condiciones: eso era estrictamente lo que *podíamos* hacer, lo que estaba en nuestros poderes, al alcance de nuestras disposiciones. Imposible en cambio, era aquello que no podíamos abordar, lo que no estaba a nuestro alcance.

Por supuesto —y esto habrá que tenerlo muy presente— los modos se llaman modos porque no son fases ni regímenes excluyentes. Una acción podíamos comprenderla *a la vez* como necesaria e imposible, como algo que tenemos que hacer pero que advertimos que no podemos hacer porque nos faltan las disposiciones adecuadas —y ahí duele—.

15. Importante: un momento modal no es un momento tal cual, no es un instante en una serie irreversible. Un momento modal es una decantación —entre otras— de un equilibrio, una forma de orden a través de las fluctuaciones —como planteara Ilya Prigogine— en que se dejan ver los diferentes modos de relación, que como buenas estructuras disipativas se hallan en constante intercambio con el medio. De esto hablaremos con mucho más detalle más adelante. Puede revisarse la fuente en Prigogine, Ilya: *The end of Certainty*, Simon and Schuster, New York, 1997.



Otra podía aparecer —como tantas cosas que vemos en los museos— a la vez como imposible y contingente: algo que no había por dónde coger y que de hecho ni siquiera teníamos por qué coger... La cosa daba juego.

Y ese juego —lo vimos pronto— tenía unas reglas que había que investigar. Así había que tener presente lo que Hartmann¹⁶ llamaba la «Ley modal fundamental» —nada menos— según la cual los modos de lo necesario/contingente y los de lo posible/imposible sólo podían decirse respecto de los modos de lo efectivo/inefectivo.

Estos modos —lo efectivo y lo inefectivo— desdoblaban la categoría de paisaje, especificaban lo que —con independencia de su ser necesario o posible— de hecho se estaba dando o bien había dejado de darse. Sin los modos de lo efectivo/inefectivo perdíamos pie. Y, por supuesto, sin los demás modos perdíamos la cabeza.

Y claro está: ni una cosa ni la otra eran plan. Para volver donde habíamos comenzado había que combinarlos, había que hacer aleaciones, «modos de relación». Ése era el campo que teníamos que investigar, el de las leyes y las relaciones intermodales. Si afinábamos ahí —ésa era y sigue siendo nuestra apuesta— algunos de los más insidiosos problemas y malas inteligencias de la historia del pensamiento estético aparecerían bajo otra luz y más de uno se disolvería como un azucarillo en la lengua de un caballo.

Referencias

- ALEXANDER, CH. (1977): *A pattern language*, Oxford University Press, New York.
- ARENDT, H. (2013): *The human condition*, University of Chicago Press, Chicago.
- ARISTÓTELES (2012): *Metafísica*, Random House, Buenos Aires.
- BERGER, J. (2008): *Ways of seeing*, Penguin, London.
- CLARAMONTE, J. (2010): *La República de los fines*, CENDEAC, Murcia .
- (2011): *Arte de Contexto*, Nerea, Donostia.
- (2015): *Desacoplados*, Editorial UNED, Madrid.
- DE CERTEAU, M. (1990): *L'invention du quotidien, Arts de faire*, Gallimard, Paris.

16. Hartmann, Nicolai: *Möglichkeit und Wirklichkeit*, Walter de Gruyter, Berlin, 1966.



DELEUZE, G. Y C. PARNET (1989): *Dialogues*, Columbia University Press, New York.

GARDNER, H. (2006): *Multiple intelligences*, Basic Books, New York.

HARTMANN, N. (1983): *Aesthetik*, Walter de Gruyter, Berlin.

— (1966): *Möglichkeit und Wirklichkeit*, Walter de Gruyter, Berlin.

LUKÁCS, G. (1966): *Estética*, Grijalbo, Barcelona.

MORAWSKI, S. (1977): *Fundamentos de Estética*, Península, Barcelona.

PRIGOGINE, I. (1997): *The end of Certainty*, Simon and Schuster, New York.

REALIDADES COLECTIVAS EN EL ARTE ESPAÑOL DE LA DÉCADA DE 1980¹

Introducing modal aesthetics

Jorge Luis Marzo

Centro Universitario de Diseño Bau (Barcelona) –
Grupo de Investigación gredits (Grupo
de Investigación en Diseño y Transformación Social).



RESUMEN: En contraposición al relato académico oficial del arte contemporáneo español durante la década de 1980, que ha fomentado una lectura individualista y genialista de las prácticas artísticas de entonces, es fácilmente comprobable que una gran parte de las mismas se condujo mediante vertebraciones colectivas y grupales. El presente texto analiza aquellas modalidades de gestión y conceptualización creativas y plantea la idea de fondo de que lo que hoy constituye una forma extensa de ideación, gestión, producción y difusión cultural —la práctica del colectivo— estaba ya presente en los debates artísticos de los años inmediatamente posteriores a la transición política.

PALABRAS CLAVE: colectivos, historia del arte en España, década de 1980, transición.

RESUM: En contraposició al relat acadèmic oficial de l'art contemporani espanyol durant la dècada de 1980, que ha fomentat una lectura individualista i genialista de les pràctiques artístiques de llavors, és fàcilment comprobable que una gran part de les mateixes es va conduir mitjançant vertebracions col·lectives i grupals. El present text analitza les modalitats de gestió i conceptualització creatives i planteja la idea de fons que el que avui constitueix una manera extensa d'ideació, gestió, producció i difusió cultural —la pràctica del col·lectiu—, estava ja present en els debats artístics dels anys immediatament posteriors a la transició política.

1. Una parte sustancial del presente texto forma parte de la obra: Marzo J. L.; Mayayo, P. (2015): *Arte en España 1939-2015. Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra. ISBN: 978-84-376-3483-8. Reproducida con el permiso de la editorial Cátedra.



PARAULES CLAU: col·lectius, història de l'art a Espanya, dècada de 1980, transició.

ABSTRACT: In contrast to the official academic account of contemporary Spanish art during the 1980s, which has fostered an individualistic and genius-oriented reading of the artistic practices of those times, it can be easily verified that much of the work was produced through collective and group structures. This paper analyzes those creative management and conceptualization models and suggests that current cultural models of ideation, management, production and dissemination of collective practices were already present in artistic debates during the years immediately following Spain's political transition to democracy.

KEYWORDS: collectives, art history in Spain, 1980s, spanish political transition.

Introducción

El relato que se tejió del carácter y la actitud de los artistas de los años ochenta premió una visión individualista que indudablemente partió de muchos de los comportamientos de los propios creadores de entonces. De entre las numerosas declaraciones y manifestaciones que podemos encontrar en las hemerotecas, acaso por la relevancia comercial y mediática del artista vale la pena resaltar las del pintor Miquel Barceló en 1984:

Para mí la tradición española es la que veo en El Prado. Es una tradición de pintor español que da la sensación de estar siempre ensimismado, metido en su taller [...] Lo que yo entiendo por pintura española es una tradición muy *kamikaze* y toda esa cosa como más gregaria me hace desconfiar muchísimo [...] Tal vez en el año cuarenta estuviera bien que se juntaran cinco o seis pintores para hacer algo de tipo informalista, entonces tuvo un sentido pero ahora me parece un sinsentido total. Una especie de institucionalización de pequeños planetas de poder con su corte de acólitos, eso me produce absoluta repulsión. Así que la tradición española que yo escojo, por supuesto, es la fatal. (Rubio, 1991:114)



Convenientemente, Barceló se hacía heredero de una narración individualista que lo emplazaba en una apropiada genealogía nacionalista. Por sus palabras, podríamos deducir que lo colectivo es antinatural a la historia del arte español y que, además, lo colectivo se define como una mera estrategia de defensa de los propios intereses. Barceló, por otra parte, obviaba que la mayoría de pintores cuya obra está presente en el Prado habían trabajado en estructuras colectivas de taller, y que de *kamikazes* tenían poco, pues la mayor parte de ellos estuvieron al servicio de la Corte.

Los réditos de este tipo de actitudes eran diáfanos bajo la luz arrojada por un mercado que perseguía la firma como motor de expansión y como marca de una sociedad libre surgida tras la transición. Jesús Carrillo ha señalado atinadamente que:

[...] el «arte libre» de la democracia no se produjo por la disolución y atomización del impulso hegemónico partidista en narraciones y prácticas heterogéneas, sino por un proceso de naturalización y normalización ideológica de carácter no menos hegemónico que implicaba, esencialmente, la consagración de un artista de individualidad marcada que produjera artefactos fácilmente mercantilizables y que, falto de toda agencia o voluntad de autonomía, se pusiera a merced absoluta del poder económico y político de turno. (Carrillo, 2007:25)

En esta dirección, cabe señalar el ejemplo del artista Ferrán García Sevilla, originariamente procedente de la escena conceptual catalana, quien en una conversación con otros artistas en 1989 defendió sin ambages ni aparente asomo de ironía la individualidad radical, el producto puro y duro y el hacerse rico: «Ah, sois muy moralistas. Si es muy simple. Es necesario ganar dinero. Yo necesito el máximo posible. Así de simple» (Brea, 1992:176).

Sin embargo, tanto este tipo de posicionamientos individualistas como los resultados manifiestamente rentables que produjeron no pueden ocultar que una parte también importante de las prácticas creativas de los años ochenta se resolvieron por caminos grupales, asociativos y colaborativos cuyos objetivos diversos poco tenían que ver con la consecución de vínculos con una historia oficialista tanto del arte como de los artistas, o con la defensa de intereses meramente mercantiles, cuando para muchos de los grupos y colectivos que surgieron en la década el asociacionismo y la interdependencia eran no



sólo un formato de trabajo sino una apuesta por la transformación del espacio operativo y proyectivo del arte.

Definiciones

Tan sólo recientemente, los historiadores (ver bibliografía) han empezado a prestar atención a esta innegable realidad, oscurecida por el afecto del mercado al genialismo indómito y por la desaprensión institucional ante las actividades grupales, siempre difíciles de gestionar política y académicamente, siempre pasto de comportamientos de aparente disenso. Muchas de las interpretaciones que se han elaborado sobre el carácter y modo de interpretar el tejido asociacionista del arte español pasan por la definición de lo «alternativo», de lo «independiente». Ello se debe a una extendida sospecha entre la periferia cultural de que lo hegemónico en la Institución Arte pasa por tres ejes centrales: la autoría, la plusvalía y la estetización. El cuestionamiento de estos pivotes ha marcado las tradicionales definiciones de lo alternativo, que, a su vez, proceden de algunas de las problematizaciones más enérgicas del discurso moderno y de vanguardia: la muerte del autor, explorada por autores ya clásicos como Michel Foucault o Roland Barthes, o desde una perspectiva ácrata por Agustín García Calvo; el rechazo paralelo a la etiquetación profesional, estilística o disciplinar, que congela matices, hibridaciones y fugas; los principios de mediación que confieren al producto artístico la cualidad de fetiche, de singularidad y de exclusividad, un tema ampliamente expuesto por las diferentes escuelas marxistas, desde los principios analizados por Walter Benjamin o la Escuela de Frankfurt; o la superación de los espacios de mediación codificados artísticamente —museos y galerías— que obligan a que los productos culturales sean percibidos únicamente en clave estética (un contradiscurso central en las prácticas de estela situacionista pero también conceptual de los años sesenta y setenta).

La definición de lo alternativo en el arte español de los años ochenta pasa, además, por dos factores significativos. Por un lado, la contracultura de la década anterior, ya estuviera ligada a la oposición antifranquista o a los comportamientos micropolíticos. Por otro lado, el tema de la financiación pública. La deriva de ambos factores bajo el relato de la transición y de la aparente normalización de las condiciones productivas de la cultura ocasionó que la



interpretación de lo independiente cobrara formas hasta cierto punto hipocondríacas. La centralidad operada por las nuevas entidades culturales públicas, legitimadas en el nuevo orden democrático y asumidas por una gran parte de los productores culturales, despertó temores entre los actores menos entusiastas de los modelos sociopolíticos imperantes de quedar sumidos en una marginalidad ineficaz, al tiempo que impidió un análisis profundo de las relaciones, causas y efectos entre la financiación pública y la independencia de gestión, función y objetivos de los grupos autoconsiderados autónomos. Por todo ello, la definición y configuración de los colectivos y grupos, entendiendo éstos dentro de un discurso elástico que se mueve entre la necesidad de fondos institucionales y la defensa de modos y públicos propios, ha sido manifiestamente difícil. Pedro Garhel, fundador del *Espacio P* en Madrid en 1981, se preguntaba: «¿Alternativo a qué? Alternativo a nada. Simplemente fue lo que tenía que ser en el momento que era necesario» (Aramburu, 2010:18).

La institucionalización del arte efectuada por las administraciones surgidas de la transición y la globalización de la mediación cultural como forma rápida de inserción geopolítica añadieron complejidad a la hora de definir conceptos como «alternativo», a la vez que alimentaron sospechas sobre su verdadero carácter contrahegemónico. En ese sentido, vale la pena citar un texto de José Luis Brea —acaso excesivamente pesimista a causa de un probable desinterés por ciertas prácticas radicales—, en el que expresaba lo que, en su opinión, dificultaba la medición de lo alternativo en la escena nacional:

Todo espacio pretende serlo [alternativo] y casi ninguno lo es. Los más conspicuos herederos de la escuela frankfurtina en New York han denunciado el progresivo desplazamiento de lo alternativo a la función antes reservada a lo museístico. Así, sería ahora el espacio alternativo el convocado a otorgar a la obra registro de validez pública y derecho de ingreso al sistema de la historia. Dicho de forma más directa: que lo alternativo también se ha ‘institucionalizado’, absorbido por el sistema de manera que su continua invocación empieza a resultar tediosa e irrelevante. Como ejercicio, podríamos imaginar un sistema en que ‘todo’ fuera tan ‘alternativo’ que lo realmente difícil fuese encontrar el ‘a qué’. Tal vez en sistemas de esa índole lo alternativo sería lo normalmente ‘normal’. (Aramburu, 2010:7)

Paralelamente, la incapacidad de las administraciones para reflexionar apropiadamente sobre las condiciones de lo público se constata en el hecho



de haber establecido una enorme patrimonialización en el ámbito de la subvención cultural, sin percibir el carácter «común» que la institución debe proyectar para ser realmente pública; además de tratar con desdén, cuando no con abierto rechazo, aquellas prácticas sociocreativas más radicales que en Bilbao, Madrid, Sevilla, Valencia o Barcelona operaban completamente al margen de la administración. Tampoco los espacios formativos, a priori potenciales nodos de expansión colectiva y alternativa, conformaron apenas ninguna opción frente a los modelos hegemónicos. Miren Eraso y Carme Ortiz han apuntado que:

[...] en los espacios dedicados a la formación no se produjo una reforma importante ni modernización real de sus marcos ideológicos, ni curriculares ni de organización. Este hecho tendrá lugar tanto en el espacio de investigación universitaria como en el más propio de la creación de las Escuelas de Arte, que llegarán progresivamente a convertirse en espacios anacrónicos y poco representativos [...]. (Eraso, Ortiz, 2007:119)

Sin embargo, gracias en parte a las conexiones internacionales operadas por algunos grupos de los ochenta y a la experiencia adquirida a principios de los noventa por cientos de jóvenes productores culturales que habían conocido de primera mano modelos de gestión independiente en países como Estados Unidos, Canadá, Alemania, Holanda, Inglaterra o Francia —fruto de las becas otorgadas durante la década anterior—, pudo articularse con los años las relaciones entre independencia y administración con algo más de claridad. En este sentido, hay que señalar que toda una generación de artistas y gestores volvieron entonces con ideas frescas sobre la articulación de espacios autónomos y de modelos de gestión artística alternativos a los oficiales, además de sobre las propias experiencias creativas.

Una de aquellas primeras aportaciones nacidas del contacto con otros modelos exteriores la elaboró Tere Badia en 1992 en un texto de gran interés titulado *El hecho X. De lo alternativo a los alterespacios*, publicado al año siguiente en la revista barcelonesa *De Calor*. Según Badia, lo alternativo se define por su inaprensibilidad, por la fuerza de su constante mutabilidad:

[Lo alternativo] es motor de una actividad constante que en el encuentro con los afines actúa como espoleta de arranque de una acción determinada, la



cual después se mueve rápidamente hacia otro lugar, pues sus conceptos base se encuentran en continuo desplazamiento. Y junto a ello, la desaparición de los roles establecidos, la imposibilidad de compartimentar la cultura y la creación, la anomia ante el calificativo o el clasificativo. Una situación de constante inaprensibilidad.

Al mismo tiempo, Badia planteaba el encaje de lo individual en lo colectivo:

El nacimiento de muchas de estas iniciativas responde a la voluntad individual de actuar en la creación de una conciencia colectiva [...] el hecho mismo de que sea una opción personal plantea la postura del individuo respecto a los problemas del entorno, entendido éste como aquel lugar de los grandes movimientos de masas donde todo queda diluido. Esta intención de intervenir en las representaciones y lenguajes ideológicos de la vida diaria hace que el artista, más que un productor de objetos, devenga también un manipulador de signos [...] La obra realizada de dicha manera incide en el contexto —físico, político y social— desde donde y hacia donde está hecha. (Badia, 1993:12-13)

Estos nuevos puntos de partida, aunque no acabaron de ser del todo aprovechados durante los noventa a la hora de vertebrar los tejidos locales, más allá de manifestaciones puntuales y a menudo efímeras, sí que formaron parte del nacimiento de nuevas redes a mediados de la década.

Pervivencia y desarrollo del colectivo

A la hora de redactar una concisa historia del asociacionismo en el arte español, no se pueden obviar los pasos dados por grupos de artistas durante los años setenta, con el objetivo de establecer plataformas de carácter sindical, que articularan un espacio de defensa colectiva de las condiciones productivas, laborales y jurídicas de la profesión. A comienzos de los ochenta, Cataluña marcó el paso con la constitución en 1980 de la Federación Sindical de Artistas Plásticos de Cataluña, después refundada en la Asociación de Artistas Visuales de Cataluña. Al poco tiempo, bajo el impulso de la federación catalana, se unieron las asociaciones de Madrid, Aragón, Castilla y León, Baleares, Galicia y algunas andaluzas de ámbito provincial, englobadas todas



bajo la Confederación Sindical de Artistas Plásticos (CSAP), presidida por el pintor Eduardo Arenillas. El CSAP organizó en 1988 el Congreso Estatal de Artes Plásticas, que tendrá lugar en el Centro Reina Sofía, siendo un año después la anfitriona de la Asamblea General de la International Artists Association (IAA-UNESCO). Sin embargo, la CSAP morirá pronto de inanición, teniendo que ser refundada en 1996 en la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales (UAAV), contando ya con la presencia añadida de las asociaciones de Euskadi, Valencia y Navarra (Guntín, 2010).

Abundantes han sido los debates y discusiones sobre el papel de estas asociaciones en el desarrollo profesional del tejido artístico español. La gran dependencia de las subvenciones públicas, por lo demás habitual en el entramado general de los sindicatos, ha mostrado en ocasiones la endeblez del propio tejido asociativo, que no puede mantenerse con las simples cuotas de los socios. Tampoco ha sido inhabitual escuchar a los artistas manifestar su desapego a fórmulas asociativas en las que creían percibir actitudes políticas que consideraban contrarias a un dominio supuestamente libre de cortapisas como el arte. Las asociaciones de artistas han ejercido a menudo como pequeños *lobbies* de presión en ámbitos como los derechos de los artistas a la vinculación profesional y jurídica que comporta un contrato, los derechos sobre la obra y la difusión de su imagen, la necesidad de hacer públicos y transparentes los procedimientos de gestión institucional, sus presupuestos, o el nombramiento de cargos. Han asesorado a numerosos artistas en procesos legales y han fomentado la creación de redes y el establecimiento de unas infraestructuras de formación y producción más que las meramente promocionales o de difusión. Precisamente a causa de estas dinámicas de inserción y homologación de la práctica artística en las regulaciones profesionales, las funciones de las asociaciones de artistas han sido percibidas por algunos sectores creativos como caballos de Troya de un proceso institucionalizador que impedía la expansión de modelos alternativos a los promovidos por las administraciones públicas, además de desactivar una crítica política más amplia y una extensión social de la defensa de los derechos laborales que fuera más allá de las demandas estrictamente sectoriales del arte. Un ejemplo más de las *querelles* de fondo ideológico que lo independiente o lo alternativo han cosechado en España.



En paralelo al tejido asociativo sindical, en los años ochenta surgieron numerosas iniciativas creativas de carácter colectivo. La mayoría de ellas se configuraron alrededor de espacios o de actitudes que tenían como eje una gran interdisciplinariedad de formatos: poesía visual, pintura, escultura, accionismo, performance, fotografía, cine, video, instalación, nuevos medios, actividades formativas. Al mismo tiempo, muchas de ellas se distinguían por la voluntad de crear redes de intercambio y circulación. Repasemos algunas de ellas

En buena medida, las periferias alejadas de Madrid y Barcelona marcaron el ritmo del surgimiento de colectivos en el cambio de década a principios de los años ochenta. Muestra de ello son, por ejemplo, Taller Lunàtic (1975-1982), grupo surgido en Palma de Mallorca y encabezado por Josep Albertí, Steva Terrades y Bartomeu Cabot, dedicado a la edición fancinera —cuya obra más destacada fue la revista *Neon de Suro*, inspirada en parte por una revista visual como *Blanc d’Ou* (1977-1978)—, a la poesía visual, al arte postal, al cómic, a la ilustración y a la pintura, y en el que participaron artistas como Miquel Barceló, Lluís Juncosa, Eugènia Balcells, Javier Mariscal o Toni Catany. Taller Lunàtic tendría derivas individuales posteriores, algunas bien singulares, como la obra literario-visual de Jaume Sastre *Freixura de porc o Incitació a la intolerancia* (1983).

En 1981, surgía en Reus (Tarragona) el grupo SIEP (Sàpigues i Entenguis Produccions, hasta 1984), que animarán el arte postal junto a otros colectivos nacionales e internacionales, e iniciarán una larga serie de actividades editoriales, musicales y artísticas. En opinión de Francesc Vidal, uno de los principales impulsores del colectivo, la intencionalidad del grupo pasaba por crear una plataforma de difusión de la producción individual de cada miembro, pero, al mismo tiempo, por buscar estrategias ultralocalistas «a fin de convertir el resto en periferia».¹

A mediados de la década se formó en Zaragoza el Sindicato de Trabajadores Imaginarios (STI), bajo la coordinación de Javier Cinca. Dedicados a la edición musical independiente, editaron un fanzine/revista artístico-musical llamada *Particular Motors*, y colaboraron extensamente con grupos de arte

1. Declaraciones de Francesc Vidal a J. L. Marzo, noviembre de 2013.



postal. En breve, STI se convirtió en la mayor distribuidora de material industrial sonoro y experimental de la década. Su catálogo de venta por correo ofrecía una fabulosa cantidad de discos, casetes, fanzines y vídeos, además de compilaciones de poesía sonora internacional.

Otro ejemplo de las sinergias en las consideradas «periferias geográficas» fue la fundación del colectivo A Ua Crag (contracción de «agua crujiente») en Aranda de Duero (Burgos), en 1985. Integrado inicialmente por Alejandro Martínez Parra y Rafael Lamata, dos alumnos y colaboradores cercanos de Pedro Garhel, se sumarían al grupo Julián Valle, Jesús Max, Pepe Ortega, Miguel Cid, Néstor San Miguel, Javier Ayarza y Rufo Criado. Colectivo de larga duración (se disolvería en 1996), lograría a principios de los años noventa su mayor intensidad gracias a toda una serie de intercambios y colaboraciones con otros grupos de Bélgica, Alemania, Holanda o Canadá; producciones que empezaban y finalizaban a menudo en su espacio de la Fábrica Moradillo de Aranda de Duero.

Durante los años ochenta, y también en Castilla-León, surgieron grupos como el Frente Idiota (1982-1984), de carácter marcadamente contracultural, con Luis Marquina, Vórtex, Kraker, Rafa Madrazo, Guedio, y grupos musicales como Incidentes Genuinos y Pepillo. Juntos editaron fanzines, y realizaron acciones de arte urbano y performances. Se formaron asimismo S.C.R.N.A.B. (Burgos, 1986-1987), Espacio Tangente (Burgos, anteriormente El Afilador), El Apeadero (León), Monográfico (desde 1987), La voz de mi madre (Salamanca-Valladolid-Badajoz) o Alén (Soria, 1992-1994), formado por Carlos Sanz Aldea e Ignacio Caballo. Monográfico, «colectivo de una sola persona» (Luan Mart), realizó una intensa labor tras la revista homónima, impulsando multitud de eventos, performances, vídeos y distintas publicaciones (Trigueros, 2010:84).

A principios de los años ochenta, en lo que podría llamarse «periferias culturales» de las grandes ciudades, surgieron un número de espacios que catalizaron toda una serie de actividades asociativas. En Barcelona, en 1980, la Sala Metrònom, propiedad del empresario y coleccionista Rafael Tous, inició su andadura en un pequeño local de la calle Berlinés antes de ocupar la espléndida sala del Born durante su segunda etapa. Metrònom fue otro de los primeros «espacios independientes» de la ciudad, alrededor del cual gravi-



taron durante años muchísimos artistas, ideas y proyectos. Algunas galerías y salas catalanas ya habían fomentado a finales de los años setenta formatos asociativos y colaborativos alejados de los usos más habituales en este tipo de espacios: las Galerías G y Aquitània, la Petita Galeria de Lleida, la sala Vinçon, la Escuela Eina, la galería Ciento. También en localidades como Grannollers (G-57), Hospitalet, Banyoles, Bellaterra (Espai B5-125) o Sabadell (Sala Tres), el tejido asociacionista en las prácticas artísticas tenía recorrido gracias al poso dejado por la escena conceptual.

En 1981, nace en Madrid el Espacio P, fundado por el artista canario Pedro Garhel en el sótano de una sastrería en el centro de la ciudad. Garhel ya procedía de experiencias colectivas en los años setenta, concretamente del Grupo Corps. El Espacio P, considerado por algunos como el primer espacio alternativo español de la década —de extensa longevidad, hasta 1997—, desarrolló actividades en campos muy variados: poesía visual (con Javier Maderuelo, Julio Campal, Felipe Boso, José Antonio Sarmiento...), arte postal, vídeo y performance (formatos que veremos en las secciones correspondientes), instalaciones, cursos y talleres, y siempre con una gran conectividad nacional e internacional. En 1989, Acindino Quesada convocó desde la Fundación Danae de París un encuentro internacional de espacios independientes que abrían un nuevo proceso en torno a la producción artística, y en el que el Espacio P tuvo un notable protagonismo. Entre 1985 y 1990, el espacio contó con la participación activa de Karin Ohlenschläger en el ámbito del vídeo y las publicaciones, y cuyos ejes conceptuales fueron el germen del futuro MediaLab Madrid impulsado por ella y Luis Rico en 2002. Otros espacios similares nacieron también en la capital. Victoria Encinas y Luis García Castro montaron Poisson Soluble (1984-1985), un local que quería ser heredero de los espacios surrealistas y dadaístas de vanguardia, y en el que tuvieron lugar actividades de música, arte postal, artes plásticas, cine, y performances. El espacio abrió sus puertas con dos proyectos de espacio público, Autobús y Consumo cotidiano.

En 1987, el grupo Inicio, formado por Concha Jerez, Darío Corbeira y Francisco Felipe, recibió la invitación a participar en uno de los eventos paralelos de la Documenta de Kassel, el *K18 Group Art Work*, lo que les dio a sus miembros la ocasión de conocer experiencias colectivas internacionales y



articular nuevos modos de producción comisarial *más horizontales*. A partir de ese año surgen múltiples festivales o jornadas de vídeo y performance en las que primó muchas veces el carácter colectivo de las producciones y de la gestión. Aquellos eventos tuvieron lugar en locales como bares y espacios alternativos de Madrid; en Chueca, en el Espacio P, en Centros Okupados, en El Ojo Atómico o en el espacio Válgame Dios bajo impulso de Nieves Correa y Tomás Ruiz Rivas entre 1990 y 1991. Manifestó Ruiz Rivas respecto a aquellas actividades:

Los festivales fueron importantes porque crearon un fuerte sentimiento de comunidad artística. Su carácter absolutamente marginal, la libertad creativa, la intensidad y amplitud de su base social, la participación de decenas de voluntarios fueron determinantes para la conceptualización y el desarrollo de proyectos como El Ojo Atómico. (Aramburu, 2010:23)

Aparecen también grupos vinculados a la universidad, como Laboratorio de la Luz en la Universidad Politécnica de Valencia en 1986, coordinado por José María Yturralde, y en el que participaron, en diversas formas y fases, Emilio Martínez, Maribel Domenech, Salomé Cuesta, Trinidad García o María José Martínez de Pisón, siempre en el ámbito de las investigaciones de luz y color. También en Valencia surge ANCA (Associació de Nous Comportaments Artístics), en 1990, a partir del interés de Bartolomé Ferrando y un grupo de estudiantes en el arte de acción. Por su parte, La Voz de mi Madre, una asociación de artistas ácratas constituida en 1989, cuyo fin era «usar el arte como agitación en contra del aburrimiento», se formó en el seno de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Valladolid por Ana Manteca, Félix Orcajo, Jesús Sánchez y Carlos TMori, desarrollando posteriormente sus actividades en la Facultad de Bellas Artes de Salamanca. El colectivo reclamaba y ocupaba espacios urbanos infrautilizados, además de editar el fanzine *Los Avisos*. Serían numerosos los grupos que participaron en los diversos proyectos realizados: TlaTE (Jesús Portal, Carlos TMori); Hutto (Mercedes Cardenal, Jesús Portal, Carlos TMori, Carlos Salas, Francisco José Prieto, Miguel Ángel Cortés, Miguel Ángel S. Nicolás, Angelina Antolín, Juan Ramón Fernández y Javier Díez); y Los cien acres del diablo (Orcajo y Diego Prieto Pigazo) tanto en Salamanca, Valladolid u Olmedo (Valladolid).



En la facultad madrileña de Bellas Artes surge ese año Libres para Siempre, con Almudena Baeza, Beatriz Alegre, Alberto Cortés, Miguel Ángel Martín, Álvaro Monje, Ana Parga y María Luz Ruiz, que realizaron la primera exposición inaugural de Estrujenbank. Allí conocerían a otros colectivos como EMPRESA, integrado por Javier Montero y Ángel y Pablo San José, que llevaban a cabo un hiperrealismo «narro-punk» con una gran complicidad en los aspectos colaborativos, y que se suma a los grupos de intervención artística como Agustín Parejo School, Preiswert Arbeitskollegen-Sociedad de Trabajo no Alienado, Estrujenbank (Pintura y Hojalatería en General), o Grupo Surrealista de Madrid; y a los colectivos más abiertamente vinculados a la performance o al accionismo como Circo Interior Bruto (J. M. Giró y Jaime Vallaura) (Baeza Medina, 2005).

La muestra *Madrid, espacio de interferencias* (1990) presentó, a su vez, una radiografía sobre los residuos de la movida, los colectivos artísticos y espacios alternativos en la precariedad. En 1992, surge Paralelo Madrid, de mano de Llorenç Barber, o El Caballito que es puesto en marcha por Jana Leo, Pedro López Cañas y Agustín Martín Francés en su estudio de la calle Desengaño, que se unen a otros espacios como Cruce o Vaticano. El Caballito se planteó con el solo fin de producir un lugar de encuentros: todos los miércoles había un actividad dirigida a un público reducido: charlas, Súper 8, video, fotografía. Ese mismo año aparece en Barcelona, bajo la dirección de Xavier Sabater, La Papa Multimedia, con la intención de reunir a los poetas «sonoros», en una especie de actualización del Café Voltaire. La Barcelona postolímpica —a veces, contraolímpica— daría frutos muy activos y regeneradores como el colectivo La Porta de coreografía y danza contemporánea, Barcelona Taller, Conservas, Gràcia Territori Sonor, *De Calor* o La Fàbrica de Cinema Alternatiu.

En Valencia, Ulises Pistolo Eliza abría El Purgatori (1991-1999), en donde tuvo cabida todo lo oriental, lo esotérico, la magia, el simbolismo o el espiritualismo. Las primeras exposiciones con Jorge Yaya, Santi Barber, Olga Freixes, Chema López, Juan Domingo, Alberto Ruiz, o Karen y Mortimer fueron claramente esa dirección; posteriormente, tuvieron gran influencia las tertulias de Nilo Casares, Manuel Monleón, Oscar Mora y Xavier Monsalvatge.



En Murcia, se constituyó en 1992 el colectivo Mestizo, compuesto por Arena Teatro (artes escénicas), Joaquín Cánovas (cine), Ángel Haro (artes plásticas), Paco Martín (música) y Paco Salinas (fotografía). Se desarrollaron exposiciones, talleres, debates, representaciones escénicas, performances, conciertos, ciclos de cine, videoinstalaciones y publicaciones. El grupo era en parte heredero del Colectivo Imágenes, creado en 1978 por ocho fotógrafos: Antonio Ballester, Juan Ballester, Toni Escolar, Saturnino Espín, Ángel F. Saura, Pepe Pina, Paco Salinas y Ricardo Valcárcel, quienes realizaron una labor reivindicativa de la fotografía y del arte en general como herramienta de la cultura y del desarrollo social, y que, además, ayudó a establecer intercambios con otras ciudades de la provincia como Cartagena —en la que pronto surgió un grupo similar, AFOCAR—, y con ciudades como Córdoba, Madrid, Palma de Mallorca y Valencia (Salinas, 2010:71). Cabe recordar en el ámbito fotográfico la experiencia del Centro Internacional de Fotografía de Barcelona (1978-1983), impulsado originalmente por Albert Guspí, que reunió en su seno a toda una serie de debates y producciones colectivas sobre la función fotográfica durante la transición política.²

En el ámbito de la imagen en movimiento, también surgen numerosos grupos a caballo del cambio de década hacia los años noventa: Leona, Bosgarren Kolektiboa, Corrent Alterna, Grupo 3TT, La Turquía del Vídeo, La 12 Visual, OVNI, además de las escuelas gallegas de la imagen Centro Galego das Artes da Imaxe, la Escuela de Imagen y Sonido y el Departamento de Audiovisuales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Pontevedra, que favorecerán la formación y producción asociada.

Por parte de algunas entidades de carácter oficial también se desplegaron iniciativas colectivas o con el objetivo de sumar sinergias individuales a fin de redefinir espacios y dinámicas en aquel momento obsoletos. En 1983, el Ministro de Cultura, Javier Solana, solicitó ayuda a la Asociación de Artistas Plásticos a fin de reconducir la deriva del Círculo de Bellas Artes de Madrid, que entonces tenía funciones cercanas a las de un mero casino. Desde la Asociación se promovió la creación de un nuevo proyecto de gestión y de difusión del arte contemporáneo. El Círculo transformó su estructura, con Martín Chi-

2. Ver RIBALTA, J.; ZELICH, C. (coms.) (2011): *Centre Internacional de Fotografia. Barcelona (1978-1983)*. Catálogo de exposición. Barcelona: MACBA.



rino como presidente y una Junta Directiva formada por Pedro García Ramos, Marisa González, Francisco Calvo Serraller, Lucio Muñoz, Rafael Canogar, Juan Genovés, José Luis Fajardo, María Montero, Concha Herмосilla, Carlos San Román, Tomás Marco, José Luis Temes, Josefina Molina, Mario Camus, Basilio Martín Patino, Fermín Cabal, Jesús Campos y José Badía. Bajo este impulso y mucho trabajo de voluntariado se iniciaron los primeros Talleres de Arte Actual y Festivales de vídeo.

En 1985, la *Muestra de Arte Joven*, producida por el Instituto de la Juventud y dirigida por Félix Guisasola, dio pie a que numerosos creadores pudieran entablar contactos mutuos a la vez que fomentó un tímido interés público hacia la creación producida por colectivos. Por su parte, el centro de arte Arteleku, en San Sebastián, creado en 1987 y dependiente de la Diputación de Guipúzcoa, articuló un modelo transversal de colaboración dando cobijo a diversas actividades colectivas y grupos. Ese mismo año, la Fundació Phonos, creada en 1974 en Barcelona por J. M. Mestres Quadreny, Andrés Lewin-Richter y Lluís Callejo, y durante muchos años único estudio de música electroacústica de España, trasladó su estudio situado en un pequeño local del barrio de Sarrià a los sótanos de la Fundació Miró. También en 1987 se inauguraba el Centre d'Iniciatives i d'Experimentació per a Joves (CIEJ) con el que la Fundació «la Caixa» quiso dar respuesta a las inquietudes tecnológicas de jóvenes creadores catalanes. En 1992, será clausurado. En estos dos últimos espacios, diferentes grupos pudieron desplegar sus actividades, fundamentalmente vinculadas a las nuevas tecnologías.

Los colectivos tendrán, a su vez, un gran predicamento en el activismo y los debates feministas. En 1980 se funda el Seminario de Estudios de la Mujer en la Universidad Autónoma de Madrid; más tarde lo hace el Centre d'Investigació Històrica de la Dona de la Universidad de Barcelona (1982). En 1986 surge el seminario Dona i Cultura de Masses, y dos años más tarde el Grup de Geografia i Gènere de la Universidad Autònoma de Barcelona. En 1988 le sigue el Seminario de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid y los respectivos Seminarios de Estudios de la Mujer de las universidades de Valencia, Granada y Málaga. Ya en los años noventa, se produce un gran renacimiento de los colectivos feministas como



LSD, Erreakzioa, o los grupos formados por Helena Cabello y Ana Carceller, o Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto.

El movimiento *okupa*, o más exactamente los Centros Sociales Okupados Autogestionados (CSOA), supuso también un modelo de discurso y actividad colectiva que impregnó parte de las dinámicas asociativas de la década, vinculado a propuestas alternativas de sociabilidad, entramado urbano y creatividad, a menudo en sintonía con micropolíticas relativas al ecologismo o al antimilitarismo. La okupación en España ya estaba presente en décadas anteriores como práctica habitual de distintos colectivos como los gitanos. En el ámbito político-sindical, la CNT (Confederación Nacional del Trabajo) había okupado a finales de los años setenta distintos locales sindicales que no les habían sido devueltos tras el advenimiento de la democracia. También en aquellos años se producen okupaciones de campos improductivos en Andalucía por parte del SOC (Sindicato de Obreros del Campo) a fin de autogestionarlas, así como diversos colectivos vecinales inician procesos de empoderamiento urbano en Mallorca, Madrid y Barcelona con el objetivo de alojar a familias necesitadas, y se forman casales okupas con proyectos socioeducativos y creativos en Pamplona y Barcelona, que alcanzarán su auge hacia 1984.

La primera actividad *okupa* en España con gran repercusión tuvo lugar en Gallecs (Barcelona) en 1978, cuando más de 8000 personas optaron por la creación de una ciudad ecológica y autosostenida en los terrenos que debían albergar un fallido proyecto urbanístico público de ciudad satélite. A partir de 1979 y coincidiendo con el declive del movimiento vecinal organizado, se producen okupaciones por todo el Estado (especialmente en Barcelona, Madrid, Zaragoza, Sevilla, Bilbao o Málaga), teniendo como protagonistas a familias organizadas y asociaciones vecinales, que okupan viviendas. El País Vasco será uno de los territorios en donde estas dinámicas se visualizarán con más intensidad, con casi dos mil okupaciones de viviendas de protección oficial y de la Obra Sindical del Hogar-Ministerio de la Vivienda durante los primeros años ochenta, además de la creación de numerosos centros culturales okupados en Vitoria y Bilbao, que desplegaron numerosas actividades creativas (música, talleres plásticos, ciclos de video y cine, performances).



A mediados de la década, el boom de la okupación es manifiesto. En Madrid, la okupación en 1987 de Amparo 83, en el barrio de Lavapiés, tuvo el apoyo de las asociaciones de vecinos, de la vecindad del barrio e incluso de un departamento de juventud de la Comunidad de Madrid. Los medios de comunicación oficiales le prestaron gran atención e incluso, durante sus diez días de duración, hasta que fue desalojado por la policía, se llevaron a cabo visitas de colegios al centro social okupado. Tras este desalojo se creó la primera Asamblea de Okupas de Madrid, que promovió tentativas de okupación a lo largo de la década, siendo la más notoria la de Arregui y Aruej, una fábrica abandonada del Puente de Vallecas, que duraría tres meses, y la de Minuesa, en 1988, que duraría seis años. Entre 1991 y 1993, se produjeron como mínimo veinte okupaciones reivindicadas públicamente a lo largo del Estado, tanto en las ciudades ya citadas como en nuevos entornos (A Coruña, Ourense, Granada, Valencia, Alicante, Vigo, Las Palmas, Gijón, Burgos, Santiago de Compostela, Elche o Cáceres). Recordar, por último, que la okupación no-violenta no se constituyó como delito en la legislación vigente hasta 1996, cuando el nuevo Código Penal aprobado en las Cortes incluyó la insumisión al servicio militar y la okupación como actividades ilegales. En ese momento se comienzan a traspasar los conflictos derivados de la okupación de inmuebles de la jurisdicción civil a la penal.³

No podemos tampoco dejar de señalar la impronta que los modelos asociacionistas tuvieron en el tejido social por la defensa de los derechos de los homosexuales y lesbianas en todo el territorio. El surgimiento durante los años ochenta de numerosas entidades se catalizó en 1992 con la constitución de la Federación Estatal de Lesbianas, Gays, Transexuales y Bisexuales (FELGTB). Un año antes, una escisión de Colectivo Gay de Madrid (COGAM) llevó a la creación de la Radical Gay, un grupo combativo, antisistema y muy beligerante contra la Iglesia Católica y contra la política sanitaria respecto al

3. Sobre la historia de la *okupación* en España, ver:

MARTÍNEZ, M. (2002): *Okupaciones de viviendas y centros sociales. Autogestión, contracultura y conflictos urbanos*. Barcelona: Virus. Del mismo autor, (2004): «Del urbanismo a la autogestión: una historia posible del movimiento de okupación en España».

ADELL, R.; MARTÍNEZ, M. (coords.) (2004): *¿Dónde están las llaves? El movimiento okupa: prácticas y contextos sociales*. Madrid: La Catarata.



sida. La aparición del VIH-SIDA a mediados de los años ochenta, y la afrenta social y mediática junto a la indolencia inicial de las administraciones públicas en la aplicación de políticas de información, prevención y tratamiento, conllevaron el auge de modelos de activismo colectivo que en algunos casos hicieron suyos formatos de experiencias similares en otros contextos internacionales y que adoptaron formatos artísticos o gráficos como vehículos de sus actividades: Col·lectiu Lambda (Comunidad Valenciana, 1986), Stop Sida (Barcelona, 1986), Act Up (Barcelona, 1989), Actua (Barcelona, 1991), LSD (Madrid, 1993), entre otros. También cabe destacar los distintos proyectos impulsados por Pepe Miralles en Valencia: Proyecto Primero de Diciembre surgía en 1991, formado por profesores, estudiantes y artistas de la Facultad de Bellas Artes, que abogaban por un activismo artístico-político que criticara la representación social que había adquirido la enfermedad del sida y cómo los medios públicos permanecían impasibles ante ella, creando campañas que, en muchos casos, venían a reafirmar esta situación. Asimismo, el proyecto planteaba la necesidad de acabar con la marginación y la humillación que sufren los enfermos. Además de campañas de pancartas emplazadas en algunos de los principales museos de Valencia, en 1992 se organiza una importante exposición en la galería Visor. En 1996, Miralles también impulsa el Colectivo Local Neutral, y junto a María Jesús Talavera, funda el Comité Ciudadano Anti-sida de la Comunidad Valenciana a partir de una experiencia de talleres centrados en la creatividad, la reinserción social y la búsqueda de empleo.⁴

Algunas conclusiones a dos décadas vista

Las experiencias colectivas de la década de 1980 aquí descritas muestran cómo —en paralelo a la construcción de una narrativa artística individualista y mercantil, efecto de una concepción cultural vinculada a políticas artísticas públicas y privadas que fomentaron el fenómeno artístico como un vehículo

4. Para una descripción de las actividades y objetivos de estos y otros grupos anti-sida en España, ver MARTÍN HERNÁNDEZ, R. (2010): *El cuerpo enfermo: arte y VIH/SIDA en España*. Tesis doctoral. ISBN: 978-84-693-9492-2. Madrid: Universidad Complutense, pp. 295-329.



de «normalización» liberal y desideologizada en el periodo de la transición—, se produjo un conjunto de fenómenos sociales que abogaban por continuar algunas de las prácticas grupales procedentes de la década de 1970, y que generalmente compartían una perspectiva desautorizadora de la función habitualmente otorgada al arte. Aquellas prácticas se definían mayoritariamente por cuestionar un concepto endogámico del arte y formulaban una cuestión que, con los años, ha acabado siendo central en estos debates: la necesidad de percibir e investigar las metodologías artísticas como instrumentos destinados a insertarse en una esfera exterior, o en todo caso, más amplia que la meramente artística. Tal y como Patricia Mayayo ha analizado con gran precisión, a partir de mediados de la década de 1990 una parte importante de las prácticas artísticas desarrolladas en España se han conducido bajo la condición de disponer los dispositivos artísticos a manera de utensilios de activismo social y político, en su gran mayoría estructurados en formatos colectivos y asociativos (Mayayo, 2015). Esos procesos no hicieron más que continuar, expandiéndolos, modos de hacer ya presentes en algunas de las escenas creativas de la década anterior, muy a menudo invisibilizadas en su día por una estructura de poder y relato que premiaba una supuesta tradición «ensimismada» del proceso artístico como forma de deshacer los discursos críticos producidos bajo una cultura altamente politizada como la del tardo-franquismo.

La paulatina adopción de metodologías artísticas por parte de colectivos y entidades con fuertes compromisos sociales y políticos, cuya orientación no se encamina al sistema disciplinar del arte, junto al incremento de prácticas realizadas por artistas cuya funcionalidad es dirigida a ámbitos y objetivos no estéticos han creado nuevas categorías de lo colectivo en el ámbito de la creatividad, que comportan la necesidad de generar nuevos instrumentos de comprensión e interpretación.

En 2007, sugerí la importancia de una actitud de «sociabilidad comprometida» para interpretar con cierta propiedad lo que constituye un factor, en mi opinión determinante, de la fusión de instrumental estético pero orientado a actuar en dominios extraestéticos bajo formatos colectivos. Definía con aquel término aquellas «prácticas desarrolladas en espacios sociales que generan una comunidad de miembros con compromisos mutuos: espacios que

resultan en efectos comunes y no meramente individuales» (Marzo, 2007:34). No obstante, hoy cabe precisar o matizar esa proposición. La expansión y éxito social de las «industrias digitales y del conocimiento», fundamentalmente vinculadas a la elaboración y comercialización de sistemas de interfaz, videojuegos, aplicaciones, servicios digitales, etc., han venido acompañadas de múltiples relatos sobre la efectividad y productividad estéticas, a menudo planteados como superación del arte contemporáneo definido como disciplina. Al mismo tiempo, estas nuevas industrias han tomado prestadas del dominio artístico toda una batería de conceptos, tanto de índole «vanguardista» (creatividad, innovación, investigación, riesgo...) como de naturaleza metodológica (comunidad, equipo, taller, laboratorio...). El desplazamiento semántico de la idea de colectivo artístico (como hemos visto, muchas veces de evidente proyección social) a colectivo empresarial (*start-ups*, *medialabs*...) —con todos sus grados de concomitancias y lejanías respecto a sus respectivos objetivos finales—, reduce en parte la aplicabilidad estrictamente «socioartística» de la noción de «sociabilidad comprometida». Pues, efectivamente, en los nuevos entornos empresariales de creatividad digital, la condición de «compromiso mutuamente dependiente y de efectos comunes» también es aplicable. A menudo, en estos espacios del «cognitariado» digital, las apelaciones a conceptos de incidencia, inserción y transformación social son habituales mediante referencias a la sostenibilidad, accesibilidad e igualitarismo. Acaso, el mejor ejemplo sea el universo industrial asociado a la creación de las *smart cities*, en el que colectivos de jóvenes emprendedores digitales proyectan la construcción de un modelo de comunidad suprademocrática sustentado no ya por la toma de decisiones sobre el ámbito de la vida pública sino por la accesibilidad y usabilidad de los signos de la misma.

La noción de «comunidad», por consiguiente, parece plantearse hoy como factor eficiente de crecimiento productivo en el ámbito de las nuevas industrias culturales vinculadas al mercado digital. Este proceso de reconceptualización de lo colectivo en el empresariado cultural aparentemente se conduce tomando prestadas ideas y argumentos nacidos en el ámbito tanto del arte como de las prácticas sociales, muchas de ellas surgidas o formuladas durante los años 1980. Sin embargo, esta absorción es equívoca. En realidad,

debe más al sistema de trabajo en grupo modelado por los entornos científicos, como los laboratorios, que a las premisas mucho menos productivistas que surgieron en los entornos artístico-sociales durante décadas anteriores. Aquellas premisas sugerían una voluntad crítica respecto a la función de lo productivo en la economía política; un aspecto habitualmente ausente en los discursos de la nueva «emprendeduría» tecnocultural. Esta condición, esencial para distinguir el carácter de los desplazamientos aquí señalados, fue agudamente analizada por el artista Octavi Comeron. Comeron indicó cómo la transformación de la condición del trabajo común había de enfocarse en el análisis de las equivalencias propuestas por las nuevas industrias respecto a los modelos laborales no industriales, o si se quiere, menos productivistas: laborar versus trabajar:

Mientras que la especialización del trabajo está esencialmente guiada por el producto acabado, cuya naturaleza requiere diferentes habilidades que han de organizarse juntas, la división de la labor, por el contrario, presupone la equivalencia de actividades que no requieren especial destreza, representando una determinada cantidad de fuerza laboral en la que distintos sujetos pueden sumarse indiferenciadamente y «comportarse como si fuesen uno». (Comeron, 2007:25)⁵

Comeron consideraba que la división del trabajo, vista desde esta perspectiva, suponía lo contrario a la cooperación.

Referencias (citadas)

- ARAMBURU, N.** (ed.) (2010). «Una historia, otra, del Arte en España». *Historia y situación actual de los colectivos de artistas y espacios independientes en el Estado español (1980-2010)*. ISBN: 978-84-614-9257-2. Vitoria-Gasteiz: Auto-edición, pp. 13-42.
- BADIA, T.** (1993). «El hecho X. De lo alternativo a los alterespacios». *De Color*, nº 1, Barcelona, pp. 12-16.
- BAEZA MEDINA, A.** (2005). *Arte colectivo neopop en el Madrid de los 90*. Tesis Doctoral. ISBN: 84-669-2706-9. Madrid: Universidad Com-

5. Sobre la obra de Comeron, ver Badia, T.; Marzo, J. L.; Masó, J. (eds) (2014): *No es lo más natural. Escritos y trabajos de Octavi Comeron*. Barcelona: Ediciones BAU.



plutense.

- BREA, J. L.** (ed.) (1992). «Oscuras paternidades. Una conversación entre Joan Brossa, Pepe Espaliú, Ferrán García Sevilla, Juan Muñoz, Cristina Iglesias y José Luis Brea». *Antes y después del entusiasmo*, catálogo de exposición. Amsterdam: SDU Publishers & The Contemporary Art Foundation, pp. 157-181.
- CARRILLO, J.** (2007). «Acords i desacords: notes per a d'altres històries de l'art contemporani a l'Estat espanyol (1976-2007)». FONT, J; PERPINYÀ, M. (eds), *Eufòries, desencisos i represes dissidents. L'art i la crítica dels darrers vint anys*. Girona: Papers d'Art, Fundació Espais d'Art Contemporani, pp. 19-39.
- COMERON, O.** (2007). *Arte y Postfordismo. Notas desde la Fábrica Transparente*. Madrid: Trama & Fundación Arte y Derecho.
- ERASO, M; ORTIZ, C.** (2007). «D'un espai unívoc a un espai cacofònic. A manera d'introducció». FONT, J; PERPINYÀ, M. (eds), *Eufòries, desencisos i represes dissidents. L'art i la crítica dels darrers vint anys*. Girona: Papers d'Art, Fundació Espais d'Art Contemporani, pp. 115-135.
- GUNTÍN, F.** (2010). «Las asociaciones profesionales de artistas visuales en el Estado español (1980-2010)»; ARAMBURU, N. (ed) (2010). *Historia y situación actual de los colectivos de artistas y espacios independientes en el Estado español (1980-2010)*. ISBN: 978-84-614-9257-2. Vitoria-Gasteiz: Auto-edición, pp. 43-50.
- MARZO, J. L.** (2007). «Mitos y realidades de las experiencias creativas colectivas». Fundación Rodríguez (ed). *Estructuras, redes, colectivos. Un segmento conector*. Vic: QUAM-07, H. Associació per a les Arts Contemporànies, Eumo Editorial, pp. 26-35.
- MAYAYO, P.** (2015). «¿Un despertar de la sociedad civil»; «Arte en la esfera pública». MARZO, J. L.; MAYAYO, P. *Arte en España 1939-2015. Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra: pp. 678-708.
- RUBIO, P.** (1991). «Ejercicios en la barra. Entrevista a Miquel Barceló». *Lápiz*, nº 82-83, pp. 112-115; publicación original (1984), *Lápiz*, nº 21.
- SALINAS, P.** (2010). «Breve apunte sobre una experiencia de gestión y difusión del arte y la cultura desde la independencia y la periferia». ARAMBURU, N. (ed) (2010). *Historia y situación actual de los colectivos de artistas y espacios independientes en el Estado español (1980-2010)*. isbn: 978-84-614-9257-2. Vitoria-Gasteiz: Auto-edición, pp. 69-74.
- TRIGUEROS, C.** (2010). «Sobre Colectivos de Artistas y Espacios Indepen-



dientes para el Arte Visual en Castilla y León». ARAMBURU, N. (ed.) (2010). *Historia y situación actual de los colectivos de artistas y espacios independientes en el Estado español (1980-2010)*. ISBN: 978-84-614-9257-2. Vitoria-Gasteiz: Auto-edición, pp. 79-94.

Referencias

- ARRAZOLA, T. (2012). *Teoría sobre la noción de autoría, modelos colaborativos de creación e implicaciones para las prácticas y la educación del Arte Contemporáneo*. Tesis doctoral. Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 440-824.
- BLANCO, P. (2005). «Prácticas colaborativas en la España de los noventa». *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el arte español*, nº 2. Barcelona: Arteleku-Diputación Foral de Guipúzcoa, MACBA y UNIA arteypensamiento, pp. 188-205.
- BLANCO, P.; CARRILLO, J.; CLARAMONTE, J. Y EXPÓSITO, M. (eds.) (2001). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- FUNDACIÓN RODRÍGUEZ (ed.) (2007). *Estructuras, redes, colectivos. Un segmento conector*. Vic: QUAM-07, H. Associació per a les Arts Contemporànies, Eumo Editorial.
- MARÍN GARCÍA, T. (2013). «Experiencias de creación colectiva y otras prácticas artísticas colaborativas en la comunidad valenciana (1982-2012)». De la Calle, R. (coord.) (2013). *Los últimos treinta años del Arte Valenciano Contemporáneo*. Vol. 3. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.
- PUJALS, E. (2004). «El arte de la fuga: modos de la producción artística colectiva en España, 1980-2000». *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el arte español*, nº 1. Barcelona: Arteleku-Diputación Foral de Guipúzcoa, MACBA y UNIA arteypensamiento, pp. 152-160.
- ROMANÍ, M. (2008). «Formats expositius, pràctiques col·laboratives i narratives dissidents. Una deriva pels darrers quinze anys». FONT, J. Y PERPINYÀ, M. (eds.), *Eufòries, desencisos i represes dissidents. L'art i la crítica dels darrers vint anys*. Girona: Papers d'Art, Fundació Espais d'Art Contemporani, pp. 99-114.



DEL BOOM MUSEÍSTICO A LOS LABORATORIOS DEL PROCOMÚN: UN RECORRIDO POR LA CRÍTICA A LA INSTITUCIÓN EN EL CASO ESPAÑOL

*From the Museum Boom to the Commons Laboratories: Exploring
the Critique of The Institution in the Spanish Case*

Marta Álvarez Guillén

bit:LAV

RESUMEN: La relación entre la institución cultural y la sociedad ha sido inestable: la institución clásica ha defendido y alimentado unas políticas espectaculares basadas en la construcción de grandes contenedores culturales primero y en la innovación cultural y una sospechosa tecnofilia después, ligados a procesos de gentrificación urbana. Desde los años ochenta, sin embargo, reconocemos diferentes experiencias producidas desde la crítica institucional. Así, hemos pasado de la institución clásica al museo como laboratorio y el museo distribuido, que han ido implementando los principios de la cultura libre y el procomún. Este artículo plantea —a través de la contribución a un contra-modelo historiográfico— ésta como la única vía posible para la construcción de un modelo de política cultural ciudadana y el afianzamiento de la nueva institucionalidad.

PALABRAS CLAVE: políticas culturales, nueva institucionalidad, procomún, mediación.

RESUM: La relació entre la institució cultural i la societat ha sigut inestable: la institució clàssica ha defès i alimentat unes polítiques espectaculars basades en la construcció de grans contenidors culturals primer i en la innovació cultural i una sospitosa tecnofília després, lligats a processos de gentrificació urbana. Des dels anys vuitanta, no obstant això, reconeixem diferents experiències produïdes des de la crítica institucional. Així, hem passat de la



institució clàssica al museu com a laboratori i el museu distribuït, que han anat implementant els principis de la cultura lliure i la utilitat pública. Aquest article planteja —a través de la contribució a un contramodel historiogràfic— aquesta com l'única via possible per a la construcció d'un model de política cultural ciutadana i la consolidació de la nova institucionalitat.

PARAULES CLAU: polítiques culturals, nova institucionalitat, utilitat pública, mediació

—

ABSTRACT: The relationship between cultural institution and society has been an unstable one: the classic institution has defended and nourished cultural policies based on, first, constructing large cultural containers, and then cultural innovation and a suspicious technophilia, both linked to urban gentrification processes. However, since the eighties different experiences coming out of the institutional critique can be recognised. Thus, we have gone from the classical institution to the museum as a laboratory or a distributed museum, which have steadily implemented the principles of free culture and commons. This article suggests — through a contribution to a historiographic countermodel — that this is the only possible way to construct a model for citizen-based cultural policies and to reinforce the new institutionalism.

KEYWORDS: cultural policies, new institutionalism, commons, mediation.

I. Construir un contramodelo historiográfico de la relación entre la institución museística y lo social

La institución artística española y los movimientos sociales han tenido una relación inestable a lo largo de la Historia. Nuestras particularidades históricas afianzaron un modelo institucional por más tiempo que en otros lugares hasta mediados de los años 80, cuando se introdujeron aires de cambio, pero las innovaciones no fueron suficientes para implantar la crítica institucional que poco podía hacer frente al reforzamiento del mercado del



arte y la sumisión de los artistas a la institución clásica en el intento de asegurar sus puestos en el sistema. Sin embargo, como afirma Expósito (2015) la nueva institucionalidad siguió su propio desarrollo en relación a diferentes movimientos e iniciativas sociales que hay que reconocer (p. 29). Así pues, al mismo tiempo que el boom museístico colonizaba cada provincia española, algunas instituciones se repensaban y proponían un modelo más basado en la producción y centrado en la generación de espacios de experimentación compartidos en aras de engrosar el procomún como señala Ribalta (2010, p. 225). Desde aquellos museos-estrella hasta los laboratorios del procomún de hoy podemos rastrear un trabajo crítico ininterrumpido que hoy ha logrado mayor visibilidad gracias a los movimientos municipalistas y a su reciente ocupación de las instituciones.

En 2004 se publicaba la primera edición de *Desacuerdos*, un proyecto editorial fruto de la colaboración institucional entre Arteleku —dependiente de la Diputación Foral de Gipuzkoa—, el Museo d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y el proyecto Arteypensamiento de la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA). A ellos se sumó el Centro de Arte José Guerrero de Granada el año siguiente y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS, Madrid) en 2011, desvinculándose Arteleku en 2014 debido a su desaparición. Dicha publicación era el reflejo de dos años de trabajo previo de investigación en torno a las prácticas y los modelos contraculturales o disidentes que no responden a las estructuras dominantes, así como de las propias estructuras políticas de administración de la cultura desde los años setenta que habían ido instaurando la necesidad social del arte al tiempo que incidían en el divorcio o desafección entre arte y sociedad. Como se indica en la introducción del primer número:

Desacuerdos, [en consecuencia,] no es de ninguna manera un proyecto sobre «arte político» en España. Versa sobre los vínculos entre prácticas del arte, políticas y esfera pública en nuestro contexto en las últimas décadas; entendiéndolo por «política(s)» la compleja correlación de fuerzas en la sociedad civil y no sólo la entidad dedicada a la gestión del Estado; y por «público» lo que va mucho más allá de lo estatal y lo mercantil, es decir, el espacio que configura las políticas. Surge de la voluntad de erigir un contramodelo historiográfico que desborde el discurso académico, contribuyendo a sentar algunas bases de reconstrucción de una posible esfera pública cultural crítica. (Carrillo *et al.*, 2004, p. 12-13)

Así pues, se constituye —en cierto sentido— como una reconstrucción histórica de la otredad a partir de una investigación de tipo académico que, sin



embargo, la excede y se complementa con nuevos modelos de gestión cultural, estableciendo una complicada relación con la Historia del Arte académica que parece mantener una absurda puja con la institución museística (Vega, 2015). Ciertamente, *Desacuerdos* supone un contramodelo historiográfico realizado desde el museo contra la hegemonía de la academia por medio de las herramientas propias de la academia misma, que retomamos aquí para trazar este recorrido por la historia de la crítica a la institución en el caso español que ha de ponerse en relevancia para lograr dibujar nuevas políticas culturales que recojan el saber acumulado y continúen las líneas de trabajo ya iniciadas en esta área.

Recogeremos algunos de los nombres que se pueden rastrear en la compleja relación entre academia, institución, activismo social y política: todos ellos articulan un eje crítico con la institución arte y con la institución museística que ha configurado con el tiempo un frente con gran peso a pesar de haberse construido desde la periferia. A continuación, problematizaremos los cambios que ha habido a nivel institucional en el planteamiento de las políticas culturales que van desde el boom museístico hasta una nueva concepción del museo y del centro de arte. Finalmente, trataremos de dilucidar cuál es el eje común de esos cambios y cuál es, por tanto, la vía a seguir.

2. De la fábrica de creación al museo como laboratorio: Arteleku, MACBA, MNCARS

La puesta en marcha del proyecto *Desacuerdos* se realiza siendo Santiago Eraso Beloki director de Arteleku y Manuel Borja-Villel del MACBA, y contando con investigadores como Jesús Carrillo, Paloma Blanco, Marcelo Expósito, Raúl Sánchez Cedillo o Ignacio Estella, entre otros.

Eraso estuvo al frente de Arteleku desde 1986 hasta 2006 y comenzó a formar parte de Arteypensamiento en 2002. Hoy es Director de Contenidos e Infraestructuras de Madrid Destino, a petición del nuevo gobierno de Ahora Madrid. En el «Encuentro de Organizaciones de Artistas» celebrado en Medialab-Prado en septiembre de 2015, indicó que vivió Arteleku como un centro para los artistas en el que el arte cumplía la función social de construir



comunidad: Eraso entiende la cultura como una herramienta de crecimiento compensada necesariamente con recursos públicos, más aún concebida como procomún (Medialab-Prado, 2015).

Arteleku respondía a un modelo de centro de arte alejado de la cultura de la espectacularización que protagonizó el período de la transición y que incluía el nacimiento de ARCO en 1982. Se concebía como una fábrica de creación en la que primaba la producción sobre la exposición y que se centraba especialmente en las nuevas tecnologías. En este sentido, se constituye como una iniciativa pionera en el ámbito de la gestión cultural a la que han seguido otras como Medialab-Prado o Matadero Madrid. Tras una intensa actividad crítica que se puede seguir a través de su blog homónimo, basada en la concepción de la cultura como bien común, hoy se hace cargo de Madrid Destino con el objetivo de darle la vuelta y volver a poner en el centro la cultura como interés general no supeditada a la relación de ingresos y cobros.

Manuel Borja-Villel, por su parte, dirigió la Fundación Tàpies entre 1990 y 1998; posteriormente dirigiría el MACBA hasta 2007 —donde estuvo acompañado por Jorge Ribalta al frente de las actividades públicas del museo— y a continuación el MNCARS, donde permanece actualmente. Es miembro del Comité Internacional para Museos y Colecciones de Arte Moderno (CIMAM) y desde 2007 su presidente. Probablemente es uno de los directores de museos españoles con más reconocimiento internacional.

Llegó a la Fundación Tàpies siendo joven y desconocido, con una formación novedosa para nuestro país e implantando una también novedosa relación del centro con su contexto, en primer lugar; y con el arte mismo, dado que introdujo las nociones de crítica institucional y arte público crítico aún no demasiado presentes en España (Expósito, 2015, p. 19). Desde entonces, Borja-Villel ha pensado la institución museística como una herramienta crítica que excede los límites del arte contemporáneo y que debe pensarse en el contexto histórico-cultural en el que está inserto (Ribalta, 2010, p. 226). Las instituciones que él ha dirigido, se han convertido en un prototipo de institución experimental que ha adoptado las preocupaciones de colectivos críticos con el sistema del arte y el sistema social, si bien ha continuado poniendo su eje de trabajo principal en las exposiciones. Ejemplo de ello es el famoso caso de Las Agencias, del que hablaremos más adelante y otros como la Fundación



de los Comunes, que representa la vertiente más radical del MNCARS (Vindel, 2014, p. 298).

A Borja-Villel le ha acompañado de 2009 a 2015 como jefe del departamento de políticas culturales del MNCARS el profesor de la UAM (Universidad Autónoma de Madrid) e investigador Jesús Carrillo. Coautor en 2001 de *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (Carrillo et al., 2001) (una especie de embrión de *Desacuerdos*) junto con Marcelo Expósito —artista y activista, docente en la facultad de Bellas Artes de Cuenca, codirector del Programa de Estudios Independientes del MACBA y en la dirección ejecutiva de Barcelona en Comú—, Paloma Blanco —autora de la tesis doctoral *¿Arte Público? Hacia un intento de redefinición de ciertas prácticas consideradas políticas*— y Jordi Claramonte —autor de *La república de los fines. Contribución a una crítica de la autonomía del arte y la sensibilidad en 2010*—. Carrillo ha investigado a fondo el estado de los museos y su relación con los productores culturales y la ciudadanía en general. Además, ha estado especialmente interesado por el arte digital y las posibilidades que ofrece a la agencia política, a lo que dedicó una parte de su libro *Arte en la Red* (Carrillo, 2004); lo que le ha llevado a pensar el procomún digital, las redes de acción y la nueva institucionalidad, participando también en el proyecto Fundación de los Comunes que pone en relación a diversos colectivos y agentes para configurar un nuevo paradigma cultural y generar un nuevo modelo institucional. Entre esos agentes se encuentran la Universidad Nómada, puesta en marcha entre otros por Raúl Sánchez Cedillo; y CSO Tabacalera, en cuyo nacimiento participara Jordi Claramonte activamente a través de la asociación cultural Sabotaje Contra el Capital Pasándosele Pipa (SCCPP), derivada de Las Agencias.

Carrillo ha participado en el proceso municipalista en Madrid y ha cambiado el museo por la política, ya que es hoy Director General de Programas y Actividades Culturales del Ayuntamiento de Madrid. En el mismo «Encuentro de Organizaciones de Artistas» antes mencionado, repitió su crítica más conocida: que las instituciones —petrificadas— han dejado de aprender sobre cómo relacionarse con el exterior y cómo hacer las cosas con los ciudadanos (Medialab-Prado, 2015). El modelo del MNCARS deriva del MACBA y es un:



[...] modelo de transición [que] parte de la teoría de que el museo está en crisis como dispositivo de interpelación pública. A partir de esa crisis hay una reflexión para generar dispositivos de experimentación y de investigación de cómo podrían ser otras instituciones. La idea es que el museo se convierta en una especie de laboratorio para una institucionalidad que todavía está por llegar. (Flores, 2015)

Desde su punto de vista, el museo es una institución anacrónica pero cumple una importante función que en España (a diferencia de otros países) es la de hacer detonar los mecanismos para activar la resolución de los problemas sociales. El reto para lograrlo es colocar los procesos educativos y de mediación en el centro de las actividades del museo; además de continuar componiendo relatos historiográficos a través de la construcción de colecciones permanentes. Así pues, las exposiciones se plantean como herramientas críticas para realizarse el cuestionamiento del estado de cosas y no su mera explicación.

En 2008, con *Desacuerdos* en marcha y al comienzo de la crisis, le plantearon la posibilidad de reeditar *Modos de hacer*. Ante la idea de reactivar el debate, Carrillo participó con un interesante texto en el catálogo de la exposición *Cartografías Disidentes* (2008) en el que pretende retomar ciertas preocupaciones y dar cuenta de su mutación en el tiempo. En dicho texto, repiensa las prácticas artísticas contestatarias de finales del s. xx como un desarrollo de tácticas «a la Michel de Certeau», tratando de destacar ciertos errores producidos en aquella primera publicación. Esas actividades artísticas reclamaban para sí el espacio de la calle contraponiéndolo al de la institución. Hoy son los propios colectivos artísticos los que reclaman la institución como un espacio común y propio en el que desarrollar sus actividades; pero en el texto de 2008 Carrillo mira con gran recelo el nuevo formato institucional que se estaba gestando y que derivaba del modelo Arteleku. Temía que, dado que los artistas habían perdido el derecho a la calle por las diversas restricciones, la nueva institución que se proponía como paraguas, desactivara su espíritu contestatario.

3. Del modelo espectacular al laboratorio y el museo distribuido



En un contexto de políticas culturales basadas en el espectáculo y el monumento, que había venido a servirse del arte público como recurso publicitario y estetizante, el intento de crítica política desde el arte podía ser tomado como un intento más de sobresalir dentro del sistema, que todo lo fagocita. Pero también se reforzaban las prácticas dirigidas al ámbito local y se extendía el uso de Internet como red de redes que posibilitaba o facilitaba el movimiento global: de este modo se articulaban las escenas local y global a través de prácticas de arte social que dinamizaban el entorno urbano sin entrar en los juegos del mercado que se afianzaba, ni en los juegos políticos de revalorización de espacios en una suerte de gentrificación de los barrios que pasaba por una desintegración de su entramado social (Carrillo, 2008, párr. 12).

El poder político instrumentalizó el arte en esas décadas, construyó grandes edificios museísticos y comenzó colecciones sin criterio, favoreciendo una progresiva espectacularización (Blanco, 2005, párr. 3). Por ello comenzó a extenderse un discurso crítico relacionado con movimientos sociales, que entendía el arte como una actividad más reflexiva con un papel en la sociedad que pasaba por recuperar la ciudad. Así pues, se extienden las prácticas colaborativas y se plantea la posibilidad de llevarlas a cabo con la institución: a pesar de las dudas sobre la posibilidad de un trabajo en igualdad con la institución.

La burbuja inmobiliaria que se desarrolló entre 1997 y 2008 aproximadamente, coincide con una burbuja o boom museístico que es una de sus grandes manifestaciones. El desarrollo de grandes complejos para el arte vino asociado a procesos de revalorización de espacios urbanos incluso degradados y a una construcción de contenedores de arte cuyo mayor exponente es el Museo Guggenheim de Bilbao inaugurado en 1997 y cuyo conocido efecto puede haber sido uno de los únicos exitosos. Tras él, vinieron muchos otros, con dudoso cumplimiento de sus objetivos basados en una política de macroeventos, macroexposiciones y *photocalls* en perfecta imbricación con el sector turístico que hoy parece ser la única legitimación de la cultura. Todos estos centros, se limitaron a tratar de implementar «imaginarios museográficos globales» a nivel regional o local, alardeando del arraigo de los nuevos centros que no hacen sino poner de manifiesto la falta de crítica y de autonomía de un sector que rinde vasallaje. Estos centros no responden tanto a una



emergencia o interés político sino a una labor de representación, por la que el arte se convierte en una pura estetización de la política (Vindel, 2014, p. 90).

Señalaba Carrillo (2008) que:

[...] tras el embate fallido de gentrificación de Lavapiés que debía suponer la ampliación del Reina Sofía hacia el sur, debido a la incontenible llegada de inmigrantes de la más diversa procedencia y a la mala prensa derivada de los atentados del 11 M, las autoridades del ministerio han vuelto a la carga con la presentación del proyecto de un gran centro nacional de artes visuales —fotografía, cine y nuevas tecnologías— de última generación que será instalado en el inmenso inmueble de la fábrica de tabacos de la Glorieta de Embajadores, con una inversión inicial de un millón de euros. Con esta noticia recién aparecida en la prensa se cierra la posibilidad de ensayar un centro cultural de gerencia horizontal ejercida por los agentes sociales del barrio, tal y como se había reclamado en los últimos años. Con la nueva infraestructura Lavapiés habrá quedado literalmente rodeado de enclaves institucionales de producción y ocio cultural de perfil vanguardista: el gran complejo del Matadero, junto a la nueva «calle 30», por el sur; La Casa Encendida y Tabacalera, por el este; Intermediae–Prado y Caixa Forum, por el norte; y el remozado espacio de esparcimiento de la Plaza de Tirso de Molina que sirve de cortafuegos hacia las zonas comerciales y turísticas del centro. (párr.23)

CCCB (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona), Intermediae (Matadero), C4 (Córdoba), Tabakalera (San Sebastián), Laboral centro de arte y creación industrial (Gijón) o Caixa Fórum Madrid son algunos de los ejemplos mencionados por Carrillo, señalando que toman a la cultura como un fermento económico dentro de la sociedad del conocimiento. Según él, producen un diálogo entre el artista y el tecnólogo habiendo determinado previamente una conceptualización de los proyectos modernos y de su contenido tecnológico, dificultando el diálogo con una sociedad que no comprende o acepta las reglas impuestas por la institución. Para Carrillo son laboratorios inicialmente ligados a la noción de industrias culturales, situados en las ruinas de la industrialización que señalan con la rotundidad de sus muros la precariedad de las prácticas, en las que los trabajadores no permanecen ni desarrollan trabajos en el tiempo. Se construyen sobre sí mismas y hacia dentro olvidando que la interlocución se construye a la par, poniendo en peligro la autonomía de los colectivos disidentes y generando dinámicas urbanas desterritorializadas.



La impresión general es que la imagen de hibridación local/global —frente al perfil universalista del museo de arte contemporáneo tradicional— que quieren transmitir los nuevos centros y las prácticas que acogen no se corresponde con las dinámicas reales del cuerpo social, sino, más bien, con una proyección de futuro en que éste ha sido definitivamente sustituido por otro. (Carrillo, 2008, párr. 42)

Respecto a esto, señala Vindel, desde los noventa hasta hoy se ha desarrollado otra relación entre la institución y los movimientos sociales en la que se ha planteado la singularidad política de esos contextos como un disenso frente a la espectacularización.

La relación entre crítica y arte ya no se definiría por una exterioridad diferida entre el objeto estético y el sujeto del juicio, sino por la incorporación de la crítica en la acción y producción de nuevos modos de hacer insertos en el movimiento social. (Vindel, 2014, p. 292)

Desde dentro de la institución se generan nuevos dispositivos experimentales de colaboración que la cuestionan a ella tanto como a la concepción del ejercicio de la crítica social exclusivamente desde fuera de dicha institución y en actitud de oposición. Hoy la austeridad y los recortes aseveran más esta ruptura con la visión anterior, más aún cuando los movimientos sociales toman mayor fuerza dada la significativa repolitización vivida desde 2011 y cuando se extienden las propuestas instituyentes.

El MACBA y el MNCARS han puesto el peso de la construcción de un espacio común que alberga experiencias al margen de la lógica capitalista en los departamentos de actividades públicas y programas culturales dentro de la estructura del museo. Desde esos departamentos se organizan actividades y se colabora con los movimientos sociales que ejercen la crítica. Ese espacio común mantiene la autonomía puesto que no responde a las jerarquías de la institución pública sino que permite la intervención de los públicos pero no en el sentido de participación, sino de agencia propia —como señalábamos antes—. Pero, ¿hasta qué punto las instituciones mantienen la autonomía de los movimientos o los inscriben en una red de precarización que se debe al sistema capitalista?

Uno de los hitos referenciales de las primeras relaciones de colaboración que se dieron entre los movimientos sociales y la institución es el caso de



Las Agencias, en el que participaron Marcelo Expósito o Jordi Claramonte: La Fiambrera Obrera fue un importante colectivo de los años noventa que desarrolló su trabajo entre la acción política y la intervención artística, investigando los límites entre el arte, lo político y lo social. Las Agencias fue un proyecto desarrollado en 2001 en colaboración con el MACBA que derivó del taller organizado previamente «De la acción directa como una de las bellas artes» (2000). La experimentación del diálogo con el museo dio a luz un encuentro en el que convivieron movimientos sociales locales con grupos artistas de Europa y América que compartían un mismo impulso altermundo. Pensado como un encuentro de trabajo a largo plazo, los colectivos trabajaron durante dos semanas con los artistas y se constituyeron grupos de trabajo concretos. Las Agencias fue la red que centralizó los diferentes grupos de trabajo tras el fin del encuentro. Ésta fue, probablemente, no sólo el ejemplo pionero de colaboración con la institución sino una de las iniciativas más importantes de la época en nuestro país en el ámbito del trabajo *online* (Carrillo, 2001). El museo acabó desligándose del trabajo de Las Agencias dada su implicación en los movimientos antiglobalización y las cargas policiales consiguientes que se dieron en Barcelona, probablemente debido a la presión mediática (Vindel, 2014, pp. 296-297). Fue sin embargo un nuevo modelo de experimentación que conservó la autonomía del movimiento sirviéndose de la cultura crítica como instrumento de agitación.

Lo cierto es que La Fiambrera ya había sufrido una escisión previa en 1999 dando a luz a La Fiambrera Barroca en Sevilla que organizó otro importante encuentro con la UNIA (Universidad Internacional de Andalucía) llamado «Ora et colabora. Mesa poliédrica en torno al arte colaborativo» (2003), que reunió a agentes como Expósito, Eraso y Zemos98, uno de los colectivos más activos hoy en el ámbito de la cultura libre española. Por otro lado, La Fiambrera de Madrid derivó en 2002 en el proyecto SCCPP y en Barcelona en En medio Colectivo, en cuyas filas se encuentra Leónidas Martín y que ha puesto en marcha acciones como «V de Vivienda» o escraches junto a la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH) (Ramírez, 2014, p. 210), manteniendo por tanto intacta su independencia.

Los museos generan estos espacios de trabajo comunes al margen de la lógica neoliberal al mismo tiempo que construyen relatos historiográficos con



sus colecciones; mientras aquellas fábricas de cultura centradas en la producción e interesadas en las nuevas tecnologías hoy han mutado en laboratorios que trabajan el común —como propone Eraso— en este contexto especialmente fértil para repensar la institución pública: destacan en Madrid las iniciativas de Intermediae y Medialab-Prado.

El primero abrió en 2007 dentro del complejo de Matadero Madrid y se define como un laboratorio de proyectos de experimentación y aprendizaje compartido e innovación social centrado en el ámbito de proximidad. Busca generar una transformación en la esfera social a través de la implicación de nuevos públicos en la producción cultural por medio de la creación compartida. Su propio espacio —situado en la ruina de lo industrial— está diseñado para mostrar la permeabilidad del centro y la intención de éste de acoger todo tipo de iniciativas: se trata de un lugar totalmente diáfano que muta y toma forma de aquello que lo habita, al mismo tiempo que se expande y se extiende más allá de sus muros. Es una institución *site-specific* (Klett y López, 2015) centrada en el trabajo con comunidades y la vinculación con los movimientos sociales que se sirve de las nuevas pedagogías para generar una reflexión crítica. Entiende la acción de la institución desde la labor facilitadora de la mediación cultural y se basa en la colaboración para lograr la agencia política del arte, de modo que no propone un modelo de asalto a la institución por parte de la ciudadanía sino una gobernabilidad y habitabilidad «legítima» de la institución, como de hecho tuvo lugar tras el 15M, cuando los movimientos sociales *tomaron* el espacio para sí. Se basa en la hipótesis de que el futuro del museo pasa por ser distribuido, es decir, por salir más allá de sus muros y realizar su actividad fuera, en la calle.

Medialab-Prado es un laboratorio ciudadano de producción, investigación y difusión de proyectos culturales que explora las formas de experimentación y aprendizaje colaborativo que han surgido de las redes digitales. Desde hace más de diez años, este centro de cultura digital basado en la cultura libre investiga de manera crítica cómo internet ha cambiado nuestras vidas y trata de romper la brecha que para muchos suponen las nuevas tecnologías favoreciendo el empoderamiento. Del mismo modo que Intermediae, Medialab-Prado no ofrece bienes culturales sino estructuras, mediación y bienes de producción. Desde 2013 ocupa el edificio de la anti-



gua Serrería Belga y se concibe como un espacio abierto y con permanente actividad. Laporta (2015) lo explica con la metáfora de la cultura del huerto frente a la del jardín: los usuarios pueden acercarse al centro a trabajar y no al puro deleite. Allí se les proporcionan herramientas y materias primas necesarias para aprender haciendo y compartiendo conocimiento entre todos. Cuenta con un equipo de mediadores-investigadores que acogen, escuchan y conectan a los usuarios y al centro; al tiempo que desarrollan su propia investigación en cualquiera de los ámbitos de trabajo de Medialab-Prado.

Ambos ejemplos se basan en un nuevo modo de entender lo público como los recursos colectivos que han de ser gestionados en común y que no son ni públicos ni privados: el procomún o los comunes por los que también se ha preocupado el MACBA cuestionando el régimen privativo (Ribalta, 2010, p. 229) que impera en la cultura. La recuperación de este término, se debe al auge de las nuevas gobernanzas, a la reconceptualización del espacio urbano y a las posibilidades que ofrece la Red para hacer el conocimiento accesible, frente a los endurecimientos de las políticas de austeridad, a las restricciones de las libertades y a los diversos intentos por blindar la difusión del conocimiento. Medialab cuenta con un área específica de estudio sobre el procomún dirigida por Antonio Lafuente. Para él el Laboratorio del Procomún (2007-2014) en España adquiere una nueva formulación puesto que es entendido como un objeto epistémico y un dominio experimental más allá de los distintos regímenes de propiedad (Estalella, Rocha y Lafuente, 2013), que incluye los afectos, como demostraron Zemos 98 en su festival de 2012 centrado en el «Copylove».

Medialab-Prado (MLP) es un centro crítico dedicado a la producción cultural a través de la experimentación con las tecnologías digitales. Espacio cultural de titularidad pública, sitúa su investigación en la intersección entre arte, ciencia, tecnología y sociedad donde interdisciplinaridad congrega a hackers, artistas, académicos, productores culturales, humanistas, científicos sociales y programadores que se reúnen para experimentar en el desarrollo de prototipos. Estos últimos constituyen la piedra de toque de la realización de la cultura digital de MLP. Los prototipos se piensan convencionalmente como tecnologías de prueba, pero en MLP son algo distinto de un dispositivo en fase beta o en un estado promisorio. Orientado a la producción cultural antes que a la exposición, la creación de cada prototipo va acompañada de un ejercicio de ensamblaje: la construcción



de un contexto para la experimentación ciudadana, un singular ejercicio de tecno-sociabilidad. (Estalella, Rocha y Lafuente, 2013, p. 30)

Parece afianzarse esta nueva tendencia hacia la institución como espacio de experimentación que se extiende más allá de sus muros y muchos de los activistas y colectivos artísticos que llevan años trabajando en esta línea desde la más absoluta precariedad, miran hoy con sospecha el intento de muchos centros por efectuar un cambio en su planteamiento. El propio Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) clarísimo ejemplo del boom museístico y de las políticas espectaculares, hoy —bajo la dirección de Manuel Olveira— se propone repensarse tras sus 10 años de vida e introducir una línea de trabajo centrada en la producción, en la mediación cultural, la práctica contextual y los comunes. Esta demostración de un cambio de rumbo es extensible a otros espacios, si bien debe ser específicamente analizada y vigilada, de manera que el modelo del laboratorio no sea fagocitado, una vez más.

4. Las nuevas políticas de lo cultural

Así pues, desde finales del pasado siglo, se han ido experimentando diversos formatos de institucionalidad hasta llegar a la idea de laboratorio. El paso de las «fábricas de creación» a los «laboratorios» actuales supone una grieta en el sistema cultural oficial mantenido por el Estado y basado en lo que Barbieri (2014) ha llamado la «cultura como sustantivo».

Desde los años sesenta el principio de democratización que rige toda la política Europea llevó a institucionalizar la cultura dentro de la política pública. A favor de la promoción y la protección, se impulsan las infraestructuras y equipamientos culturales y una programación. Pero al mismo tiempo se consolida la relación entre la política cultural y la identidad nacional que hoy se ha traducido en la marca España y las marcas-ciudad en cada localidad. El problema es que un gran público comienza a cuestionarse el sentido de una cultura/turismo que no favorece la cohesión social y supone un gasto cada vez mayor del herario público. Ante la desafección la respuesta política generalizada es la de promover el mercado entendiendo la cultura como un



eslabón más de la cadena de producción y como un factor de crecimiento económico: marca de ciudad, *smartcity*, ciudad creativa e industrias culturales aseguran hoy el valor de la cultura, como apuntaba Eraso. Entender la cultura como sustantivo implica concebirla como algo perfectamente cuantificable, frente a «lo cultural» que es un factor cualitativo y corresponde a todos los elementos afectivos e intangibles de la experiencia cultural.

Lo cultural sería aquello que nos permite ser agentes, aquello que nos hace ser protagonistas en nuestras prácticas sociales. Lo cultural son las maneras en que como actores nos enfrentamos y negociamos, y por lo tanto, también cómo imaginamos aquello que compartimos. [...] Ésta es una mirada política de la cultura. (Barbieri, 2014, p. 109)

Frente a medir la cultura y gestionarla en relación al número de ingresos como única legitimación, se propone entender lo cultural como un complejo de reflexiones, actividades, actitudes, etc. que se completan en un largo tiempo, puesto que consisten en abrir espacios de libertad para el ejercicio de la crítica. Se trata, en definitiva, de entender la cultura como un bien más, cuya gestión dependa de las políticas de los bienes comunes que se compatibilicen con las políticas de acceso.

Para Eraso, el problema de considerar la cultura en sustantivo o como mercancía, asociada a las restricciones del copyright, es que impide el acceso a la misma de una mayoría y que restringen su diversidad. Las nuevas políticas de lo cultural deben:

[...] ampliar los márgenes públicos de acceso a los saberes; facilitar herramientas y medios para la producción y la reproducibilidad de los bienes comunes (al menos, para empezar, los de las instituciones públicas o financiados con recursos de todos); iniciar un amplio proceso pedagógico y social de cambio tecnológico hacia el software libre de código abierto, sistemas de acceso a la información pública de datos abiertos, comunidades guifi, etc. (2015)

En definitiva, para él una política cultural democrática pasa por superar el paradigma de la cultura como consumo y hacer una nueva política de lo cultural por hacer política de lo verdaderamente accesible, pero a través de la filosofía de la cultura libre que es método de trabajo en hack/media/fablabs y otros laboratorios como muchos centros sociales autogestionados.



El procomún es pues el ejercicio de los valores de la democracia liberal: reforzamiento democrático a través de lo urbano, que reclama bienes a lo público desde la crítica al neoliberalismo, tomando para ello las instituciones culturales. Es un fin que aglutina las luchas múltiples de diferentes movimientos y «en ese sentido su configuración recuerda la diversidad presente en el movimiento alter-mundialización de finales de la década de los noventa» (Estalella, Rocha y Lafuente, 2013, p. 41); como hemos tratado de mostrar. Conviene pues retomar la lectura de aquellos primeros números de *Desacuerdos* para no cometer los mismos errores y aprender de los avances realizados.

El reto está en, por un lado, hacer política pública manteniendo el acceso, la variedad y la excelencia combinada con el amateurismo sin caer en la mediocridad; por otro en hacer una política que arriesgue y apueste por una innovación no exclusivamente capitalizada —siempre bajo los límites de lo público, que no acepta la especialización total—. Todo ello apostando por una gestión corresponsable con los ciudadanos que sean productores y no meros consumidores, pudiendo darse en casos de cesión, de gestión comunitaria o de mediación.

La mediación cultural se perfila como el método idóneo para que se produzca ese acercamiento, íntimamente asociada a una institución distribuida o *site-specific* —como proponen desde Intermediae—: una institución habitable y digna para sus empleados así como para el ciudadano corresponsable, que utilizará las instalaciones y recursos no como un circo sino como un huerto —siguiendo la metáfora de Medialab-Prado (Laporta, 2015)— en el que experimentará como si de un laboratorio se tratase, o más bien una cocina, que parece un espacio menos severo y más participativo aún (Lafuente, 2014).

Cabe preguntarse si en efecto hay espacio para la crítica desde o con la institución, en su posición hegemónica. Dicho de otro modo: si el museo o el laboratorio desactivan o no la demanda social de manera irremediable trabajando ya sea desde el nivel micro o el macro (Ribalta, 2010, p. 263). Para poder responder es necesario dejar espacio-tiempo a los experimentos en términos de gestión ciudadana para que muestren sus capacidades y tratar de replicar los óptimos adaptándolos a los contextos.

Como apuntan Zemos 98 (2016) y Marcelo Expósito (2015), hay que aplicar imaginación política también en cultura, partiendo de la sencillez de la



cooperación interinstitucional, la transparencia y la evaluación y huyendo de la excesiva burocratización.

El programa de actividades públicas de un centro forma parte de un ecosistema cultural. La institución suele ser un elemento fuerte, tanto de agregación como de disputa, y debe saber atender a las necesidades del ecosistema. Su ámbito determinará también los elementos que forman parte del ecosistema. [...] Pensamos en un centro de cultura contemporánea que sepa definirse dentro de un ecosistema y que ponga, además, los cuidados de dicho entorno, en el centro. (Zemos 98, 2016)

Referencias

- BARBIERI, N.** (2014): «Cultura, políticas públicas y bienes comunes: hacia unas políticas de lo cultural», *kult-ur. Revista interdisciplinaria sobre la cultura de la ciudad*, 1 (1): 101-119. <DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/Kult-ur.2014.1.1.3>>
- BLANCO, P.** (2005): «Prácticas artísticas colaborativas en la España de los noventa», *Desacuerdos, Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*, (2), pp. 188-205.
- CARRILLO, J.** (2004): *Arte en la red*, Cátedra, Madrid.
- (2008): «La triangulación de la ciudad líquida: flâneurs, colaboracionistas y resistentes», G. Cortés, José Miguel (Ed.): *Cartografías Disidentes*, SEACEX, Madrid.
- CARRILLO, J. ET AL.** (2001): *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.
- (2004): *Desacuerdos, Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*, (1)
- ERASO, S.** (2015): «Democracia y acceso a la cultura», *Arte, Cultura, Ética y Política*, blog. Recuperado de <<https://santieraso.wordpress.com/2015/02/06/democracia-y-acceso-a-la-cultura/>>.
- ESTALELLA, A.; J. ROCHA y A. LAFUENTE** (2013): «Laboratorios de procomún: experimentación, recursividad y activismo» *Revista Teknokultura*, 10 (1): pp. 21-48
- EXPÓSITO, M.** (2005): «La imaginación política radical. El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases de luchas», *Desacuerdos, Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*, (2), 147-156.
- (2015): *Conversación con Manuel Borja-Villel*, Ediciones Turpial, Madrid.



- FLORES, G.** (29 Septiembre 2015): «Jesús Carrillo: “En España el museo agita la vida pública”», *El Comercio*. Recuperado de <<http://www.elcomercio.com/tendencias/jesuscarillo-centrodeartecontemporaneo-quito-museos-cultura.html>>.
- KLETT, A. y Z. LÓPEZ** (2015): «Intermediae, institución site-specific», Ponencia presentada en *Seminario Intercambio de lugares*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- LAFUENTE, A.** (19 junio 2014): «La cocina frente al laboratorio», Yorokobu. Recuperado de <<http://www.yorokobu.es/kitchen-vs-lab/>>.
- LAPORTA, J.** (2015): «Mediación, investigación y aprendizaje colaborativo a través de las redes», Ponencia presentada en *I Encuentro de gestores en red*, Universidad de Valladolid, Valladolid.
- MEDIALAB-PRADO** (Septiembre de 2015): *Encuentro de organizaciones de artistas. Políticas públicas y prácticas autogestivas*. [Audio] De <http://www.anti-museo.org/fondo_arte/encuentro.html>.
- RAMÍREZ BLANCO, J.** (2014): *Utopías artísticas de revuelta. Claremont Road, Reclaim the Streets, La Ciudad de Sol*, Cátedra, Madrid.
- RIBALTA, J.** (2010): «Experimentos para una nueva institucionalidad» en BORJA-VILLET, M. ET AL., *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007* (pp. 225-265). MACBA, Barcelona.
- VEGA, J.** (2015): «Museo y práctica de la Historia del Arte en España», Ponencia presentada en *Seminario Intercambio de lugares*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- VINDEL, J.** (2014): «Desplazamientos de la crítica: instituciones culturales y movimientos sociales entre finales de los noventa y la actualidad», *Desacuerdos, Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*, (8), 290-307
- ZEMOS 98** (10 de Febrero de 2016): «Centros de cultura contemporánea y democracia», Blog Zemos 98. Recuperado de <<http://www.zemos98.org/2016/02/10/centros-de-cultura-contemporanea-y-democracia/>>.

SUBVERSIONES, COLABORACIONES Y REDES. A PARTIR DE PROYECTOS Y EXPERIENCIAS IMPULSADAS POR SANTIAGO CIRUGEDA

*Subversions, Collaborations and Networks. Based on Projects
and Experiences Instigated by Santiago Cirugeda*

Ramon Parramon Arimany

Director ACVic Centre d'Arts Contemporànies

RESUMEN: Este texto pretende analizar la construcción de procesos colaborativos y de articulación de redes de trabajo, a partir de algunas experiencias impulsadas por Santiago Cirugeda entre finales de los años 90 y hasta la segunda década del 2000. Se ha utilizado una entrevista realizada en 2004 y la publicación que lleva por título *Arquitecturas Colectivas. Camiones, Contenedores y Colectivos*. La publicación recoge proyectos realizados entre 2007 y 2010, y hace referencia al interés y la deriva de su trabajo hacia la articulación de lo colectivo. Un proyecto que impulsó la configuración de una red de personas y colectivos, que a partir de 2010 se denominó como *Arquitecturas Colectivas*. Aglutina a numerosos grupos, asociaciones o colectivos de arquitectura y arte existentes en España, que trabajan desde diversas vertientes pero con un interés común por generar prácticas culturales alternativas, y con el objetivo de promover la construcción participativa en el entorno urbano. Los proyectos impulsados, durante estos años, por Cirugeda, constituyen el ejemplo de un trabajo que adquiere una perspectiva sistémica. En este caso lo sistémico toma forma a partir de la construcción de redes y la organización de colectividades diversas, que operan desde la voluntad de incidir en el espacio de lo social, mediante la configuración y uso de códigos abiertos y replicables.

PALABRAS CLAVE: prácticas colaborativas, arte, espacio social, redes.



RESUM: Aquest text pretén analitzar la construcció de processos col·laboratius i d'articulació de xarxes de treball, a partir d'algunes experiències impulsades per Santiago Cirugeda entre finals dels anys 90 i fins a la segona dècada del 2000. S'ha utilitzat una entrevista realitzada el 2004 i la publicació que porta per títol *Arquitecturas Colectivas. Camiones, Contenedores y Colectivos*. La publicació arreplega projectes realitzats entre 2007 i 2010, i fa referència a l'interès i la deriva del seu treball cap a l'articulació del col·lectiu. Un projecte que va impulsar la configuració d'una xarxa de persones i col·lectius, que a partir de 2010 es va denominar *Arquitecturas Colectivas*. Aglutina nombrosos grups, associacions o col·lectius d'arquitectura i art existents a Espanya, que treballen des de diversos vessants però amb un interès comú per generar pràctiques culturals alternatives, i amb l'objectiu de promoure la construcció participativa en l'entorn urbà. Els projectes impulsats, durant aquests anys, per Cirugeda, constitueixen l'exemple d'un treball que adquireix una perspectiva sistèmica. En aquest cas el sistèmic pren forma a partir de la construcció de xarxes i l'organització de col·lectivitats diverses, que operen des de la voluntat d'incidir en l'espai del social, mitjançant la configuració i ús de codis oberts i replicables.

PARAULES CLAU: pràctiques col·laboratives, art, espai social, xarxes.

ABSTRACT: This paper aims to analyse the construction of collaborative processes and articulation of networks based on some of the experiences instigated by Santiago Cirugeda between the end of the 1990s and the second decade of the new century. We draw on an interview with Cirugeda from 2004 and the book entitled *Arquitecturas Colectivas. Camiones, Contenedores y Colectivos*, which describes projects undertaken between 2007 and 2010 and refers to the interest and shift in his work towards articulating the collective. This project led to the formation of a network of people and collectives that in 2010 became known as *Arquitecturas Colectivas*. It brings together numerous groups, associations and collectives from the fields of architecture and art in Spain, all working from different angles but with a shared interest in generating alternative cultural practices and aiming to promote participatory construction in the urban environment. The projects Cirugeda instigated during these years are an example of work that takes on a systemic perspective. In this case the systemic is seen in the way networks are built and diverse collectives orga-



nised, all inspired by the desire to make an impact on the social space by configuring and using open, replicable codes.

KEYWORDS: collaborative practices, art, social space, networks.

I. Introducción

Este texto toma como caso específico el trabajo impulsado por Santiago Cirugeda, para abordar el tema de una transición de proyectos de carácter subversivo a otros que responden a una lógica sistémica, fundamentada en procesos colaborativos y creación de redes. El artículo se divide en dos grandes apartados, el primero con el nombre «Estrategias subversivas» se refiere a la primera etapa en la que desarrolla las cuestiones de legalidad, ilegalidad o alegalidad en las intervenciones en el espacio de la ciudad. El segundo apartado denominado «Estrategias colaborativas», se refiere al periodo en que lleva a cabo una serie de proyectos conjuntamente con colectivos que operan en distintos lugares de España. Las revisiones de lo legal y sus articulaciones colectivas se mezclan con la potenciación proactiva de la ciudadanía.

Santiago Cirugeda es un arquitecto que inicia su trayectoria en 1995, y después de siete años de trabajo en solitario, funda el estudio Recetas Urbanas, desde el cual sigue trabajando con un equipo de personas que, de manera puntual o de una forma más prolongada, han colaborado en las propuestas que ha llevado a cabo. En sus inicios quedan proyectos como la ocupaciones sistemáticas del espacio público mediante el uso de contenedores, o la construcción de prótesis en fachadas de edificios, patios, cubiertas e incluso solares abandonados.

De forma progresiva, los proyectos de Santiago Cirugeda se han sofisticado, en el sentido de que han actuado de detonante a la hora de generar espacios de trabajo colaborativo, de buscar la implicación y participación de las personas en proyectos surgidos de talleres o de la construcción de una configuración en red. Podríamos decir que ha pasado de un trabajo desarrollado desde una articulación individualizada, a un proceso fundamentado en la construcción colectiva de estructuras. Y ya en etapas más recientes, en la configuración de sistemas más complejos en los que la arquitectura articula espacios fruto de deseos colectivos, donde los procesos de construcción se generan en entornos participativos.



2. Estrategias subversivas

El concepto «estrategias subversivas» ha sido utilizado por Cirugeda desde sus inicios, refiriéndose básicamente a las ocupaciones urbanas que ha implementado, o que ha propiciado para que otras personas las lleven a cabo. Se trata de ocupaciones temporales de espacios con el objetivo de señalar, evidenciar una problemática, un conflicto existente, o para llevar a cabo actuaciones en un determinado contexto y desde una articulación colaborativa.

Una «estrategia» consiste en un conjunto de acciones dirigidas a conseguir un determinado objetivo. Es una palabra usada habitualmente en los ámbitos militares, políticos o empresariales, donde no conviene evidenciar las decisiones o los caminos que se van a seguir. La estrategia toma valor cuando se han conseguido los resultados perseguidos. Dar a conocer con antelación las acciones y los logros pone en riesgo la eficacia de la operación, y por tanto el sentido de la estrategia. El término «subversión» se refiere a un proceso en que los valores y principios de un sistema establecido se invierten y se relaciona con una alteración, un conflicto o una revuelta. Por tanto, la combinación «estrategias subversivas» promete un objetivo que no dejará impasible. Y las ocupaciones urbanas, aunque temporales, han constituido una práctica emergente que ha mantenido el interés de muchas personas y colectivos que persiguen transformaciones alternativas en el normativizado territorio urbano.

La primera de las entrevistas en que nos basamos para introducirnos a lo que hemos llamado estrategias subversivas fue realizada en 2004, y parte de ella se publicó en el artículo *Outskirts Artist*.¹ Desde las primeras intervenciones en el espacio público en Sevilla, Santiago Cirugeda se sitúa a sí mismo en las afueras del arte, pero también en los alrededores de la arquitectura. Es y quiere ser arquitecto, más que artista, pero utiliza conscientemente la etiqueta de artista como parte de su estrategia subversiva. Es un intruso que utiliza el arte para convertirse en activista, consciente de que opera dentro de las reglas indisciplinadas que le posibilita el arte. En el artículo, defiende un tipo de arte que requiere salir de su propia disciplina para implicarse con otras, y de esta forma poder actuar directamente sobre lo social. Y su forma de hacerlo es mediante la activación de herramientas que se ponen a disposición de la ciudadanía para que puedan ser utilizadas de forma subversiva por aquel que lo desee.

1. Parramon, R. (2008): «Outskirts Artist» en *The/End Magazine. Parallel Project* n.1. Milano: Direct Architecture. Politics and Space.



Los ejemplos que yo hago son [...] de un uso razonable y razonado de la legislación, animando a la gente a que pueda usarlo; que luego la gente podrá malversarlo igualmente. Propongo nueva vías de trabajo personal. Yo ya conozco a muchos artistas que lo están utilizando, que están trabajando sobre la legalidad como base teórica o intelectual para debatirla, o como base social y urbana. Me preocupa mucho en que se difunda por prensa cotidiana o incluso en la página web que se llama «Recetas Urbanas» (www.recetasurbanas.net). La primera frase que sale en esta página web es que cualquiera puede utilizar este contenido. Cualquiera puede reapropiarse de las ideas que se presentan y reproducirlas.²

Desde el artículo se abre un preámbulo hacia el arte que se posiciona social y políticamente. También hacia maneras de construir experiencias y formatos que pueden activar prácticas culturales relacionadas con múltiples realidades existentes. Hacia un tipo de prácticas artísticas que declinan el habitual estatus social y político que las protege, para devenir una actividad articulada en una trama social y política, adquiriendo un rol activo y en interacción con otras prácticas. En este sentido, se remarca la labor de instituciones o programas independientes que posibilitan la existencia de estrategias dirigidas a activar prácticas creativas en territorios concretos. Son programas que permiten desplegar procesos de trabajo extendidos en el tiempo, una inmersión en el lugar y la posibilidad de desarrollar proyectos en el espacio público interactuando con cuestiones de carácter social. Una introducción a lo que se ejemplifica con los proyectos de Santiago Cirugeda.

Se alerta asimismo de la proliferación de propuestas que promueven una implicación social y política a través de diferentes modos de utilizar el trabajo de los artistas. Es decir, la aparición de posibilidades de canalizar dichos trabajos desde el impulso de programas de carácter social, que entienden el trabajo artístico como una herramienta para desplegar la organización de talleres u otras actividades, que en muchos casos son una mezcla de dinamización social y creatividad aplicada. Este tipo de prácticas impulsadas desde la dinamización social han crecido en paralelo a otras que parten de la iniciativa de los artistas, mediante la existencia de programas concretos o desde instituciones artísticas. Un crecimiento, en el contexto español, que se despliega por diversos lugares desde principios del 2000. Se potencian las prácticas que promueven la participación de los individuos, que inciden en la función crítica del arte, o que per-

2. Parramon, R. (2008): *Op. cit.*, p. 36.



siguen introducir dinámicas de cambio en relación con el contexto, con los públicos o incluso en las políticas culturales.

2.1 Las primeras «Recetas urbanas»

Una de las cuestiones importantes es que el trabajo de Santiago Cirugeda, ya se entienda como obra de un arquitecto o de un artista, sobre todo en la primera fase, es la relación que mantiene con el contexto local. Lo local adquiere una importancia especial, ya que las normativas o las estructuras que pretende subvertir deben ser analizadas desde lo local.

En sus inicios, la mayoría de proyectos se realizan en Sevilla. A pesar de que es invitado a participar en exposiciones y bienales internacionales, en muchos casos participa en ellas haciendo referencia a lo desarrollado en la ciudad donde habita, y donde tiene ubicado su estudio. Sevilla es el lugar donde ha puesto en práctica las primeras subversiones urbanas, y son las que se recogen en la primera publicación *Situaciones Urbanas*,³ un libro que presenta catorce situaciones concretas, donde explica cómo ha sido capaz de realizar propuestas que buscan alterar la dinámica de la ciudad mercantilizada, y proponer alternativas para convertirla en un lugar más habitable. En esta publicación se detallan las estrategias que le han permitido reinventar proyectos que afectan tanto a la vivienda, como al museo, la universidad, los centros sociales o el espacio público. A esta primera fase le corresponde un periodo de expansión y articulación de metodologías y formas de afrontar la práctica, siempre fundamentada en la experiencia vinculada al contexto local y vivencial. De hecho, fue entonces cuando iniciamos una relación personal y profesional.⁴

Otro aspecto importante, como parte de su estrategia para afrontar los proyectos, es la relación con la prensa. Cada una de las acciones que impulsa conlleva un alto grado de noticiabilidad que aprovecha para dar visibilidad y eficacia al proyecto. Uno de los primeros fue la «Casa Insecto». En él encontramos estos ingredientes bien ensamblados. El proyecto se vinculaba a una reclamación vecinal impulsada por el colectivo Alameda Viva, que protestaba contra un plan urbanístico que preveía la tala de unos árboles

3. Cirugeda, S. (2004): *Situaciones Urbanas*. Barcelona: Editorial Tenov.

4. En 2001 realiza el proyecto «Molino de Calaf», junto con Lara Almarcegui en Idensitat, para la población de Calaf. También este 2001 participa en una de las ediciones del festival EME3 que se realiza en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, donde presenta la «Casa Insecto», uno de los ejemplos iniciales de estrategias subversivas.



centenarios. Gracias a la visibilidad que adquiere la propuesta de Cirugeda, consigue atraer a los medios de comunicación y aparecer en los periódicos. Un elemento más que se suma a la estrategia subversiva que propone.

A principios del 2000 su carrera se expande hacia otros contextos locales, en unos casos presentando lo desarrollado en Sevilla y en otros adaptándose a los nuevos contextos. Progresivamente, su trabajo se configura a partir de una estrategia a largo plazo. Los proyectos adquieren fuerza en la suma de intervenciones, en las implicaciones con colectivos, en los numerosos talleres que se extienden casi las 24 horas del día. Su labor entregada e incansable está orientada a convertirse en una especie de servicio público, poniendo el dedo en la llaga en las carencias sociales, los vacíos legales y activando un conjunto de estrategias que sólo tienen sentido si son acogidas por colectivos que le den continuidad.

La entrevista de la que partimos se realizó a mediados de 2004 y nos permite analizar cuestiones clave para entender sus inicios. Sus comentarios siguen vigentes a través de la imparable actividad que ha desarrollado desde finales de los 90. Su testimonio contribuye a dibujar la necesaria existencia de planteamientos que permiten producir y poner de relieve el carácter de servicio público que, bajo ciertas circunstancias, pueden alcanzar las prácticas artísticas.

En primer lugar vamos a ver de qué manera entiende este concepto de legalidad en relación con el espacio público. A lo largo del desarrollo profesional de su trabajo, ha hecho hincapié en la importancia de que el ciudadano acuda a las administraciones locales y conozca las normativas y las ordenaciones locales. En la medida que la gente conozca cuáles son sus derechos y cuáles sus limitaciones, podrá intervenir en la ciudad o en el desarrollo de un proceso creativo de manera distinta de cómo lo harían sin esos conocimientos. Para él es clave que la gente conozca, o por lo menos que queden claros los mecanismos que permiten que adquiera consciencia de las reglamentaciones legales que regulan sus posibilidades de acción. «La ilegalidad que aparentemente es invisible, es latente. Habitualmente el artista tiene una excepción legal».⁵ Ésta es una consideración interesante, pues tiene que ver con su particular relación ente arte y arquitectura. Para él, el arte o el artista pueden pasar por encima de la legislación, porque tienen un permiso explícito de la institución para desarrollar su trabajo. La arquitectura se debe a una reglamentación urbana y a una responsabilidad civil que condiciona su trabajo. Este conocimiento que el arquitecto tiene, o que debería tener, de la normativa, lo traslada al ciudadano, es decir, empodera al ciudadano para que adquiera los conocimientos

5. Parramon, R. (2008): *Op. cit.*, p. 38.



sobre la reglamentación que le afecta. Conocerla le permitirá actuar en consecuencia, desde la legalidad, la ilegalidad o los vacíos que permiten la legalidad. Se trata de conocer lo que puede saltarse o no. Es decir, dar los conocimientos necesarios al ciudadano para que pueda hacer un uso razonable y razonado de la legislación.

Otra cuestión que nos comenta es su preocupación para que esto se difunda, se transmita, se expanda. Desde la página web «recetasurbanas.net», invita a la gente a que se reapropie de las ideas y del contenido que se explicitan en ella, y que las reproduzcan en otras circunstancias. Aunque algunas aplicaciones de las ideas o «recetas urbanas» propuestas conllevan un grado de responsabilidad que debe asumir quien quiera reproducirlas, y así se evidencia en la web:

ADVERTENCIA Todas las recetas urbanas mostradas a continuación son de uso público, pudiendo ser utilizadas en todo su desarrollo estratégico y jurídico por los ciudadanos que se animen a hacerlo. Se recomienda el estudio exhaustivo de las distintas localizaciones y situaciones urbanas en las que el ciudadano quiera intervenir. Cualquier riesgo físico o intelectual producido con el uso de las mismas correrá a cargo del ciudadano. Santiago Cirugeda.⁶

Ante la pregunta sobre la importancia de realizar un proyecto en un lugar con el cual hay un vínculo establecido, porque es donde se vive habitualmente, y por tanto facilita la conexión con el contexto, frente al hecho de trabajar circunstancialmente en contextos menos familiares, nos comenta que nada le impide trabajar en otros sitios. Su trabajo se basa en verificar unas leyes propuestas por políticos o técnicos de la administración pública, que una vez implantadas, se impregnan de la realidad social y cultural del lugar.

Él conoce perfectamente cómo funciona esta ley en su entorno de Andalucía, y sobre todo en Sevilla, donde puede entender las faltas y las carencias de esta ley en el uso social de la calle. Pero puede extrapolarlo a Madrid, Cataluña o Milán. Para él es necesario el lugar no sólo como ente físico, sino como interacción múltiple entre ciudadanos, agentes económicos, agentes culturales o personas anónimas, para entender que este sistema generado está más o menos controlado por la ley. Una ley es una institución, un sistema de control que da beneficios para aquéllos que no tienen fuerza para demandarlo. No es que se persiga abolir la legislación, pero sí que permita ciertos grados de libertad al ciudadano. Modificar aspectos de la ley para que proteja y a la vez conceda libertades. Mostrar los grados de libertad que una ley

6.. < <http://recetasurbanas.net>> [Consulta: 10 de mayo de 2015].



permite, cuando éstos están ocultos, trabajar para que la ley sea más coherente con el entorno social donde se implanta.

Considera que los proyectos que lleva a cabo se acercan a lo que los ciudadanos quieren hacer, y en muchos casos parten de peticiones o reclamaciones vecinales.

2.2 La replicabilidad de los proyectos

Las estrategias subversivas de ocupación urbana que plantea, y que es una de las categorías desde las que agrupa sus trabajos, son fórmulas que los ciudadanos pueden realizar, a partir de los vacíos legales que la institución plantea. Que estas ideas o propuestas sean replicadas por otros dependerá de las energías, el interés o la valentía de colectivos ciudadanos para darles continuidad. En su trabajo, la comunicación o el vínculo directo con la población pasa por abordar sus temas cotidianos. Nos habla de propuestas cotidianas que la gente ya tiene previstas. La mayor parte de ellas ya están planteadas por la ciudadanía. Y él actúa como ejecutor de cosas que la gente ya quisiera hacer. En cierta manera, su trabajo se asemeja al que persiguen ciertas formas de arte público, en el sentido de utilizar el espacio en beneficio del ciudadano; él se ve como emprendedor de algo que está en la demanda colectiva.

Otro aspecto que aquí nos interesa es la temporalidad en las intervenciones, o la implicación en procesos expandidos en el tiempo. Pero también las presiones de temporización que suelen infundir los programas que impulsan proyectos de intervención en el espacio público. Casos concretos como los de «Andamio», «Proyectar con luces» (1998) o «Casa Insecto» (2001), que corresponden a su primera época, en la que despliega de forma experimental una manera de hacer y de intervenir en el espacio.

Mediante este tipo de trabajos se anticipa a cualquier encargo, nadie condiciona ni aplica presión sobre cómo y cuándo hay que formalizar el proyecto. Pero es a posteriori cuando sus actuaciones deben combinar la autogestión de los proyectos con los encargos. Nos comenta que se considera un mal profesional del arte, porque aunque suele participar en bienales o eventos a los que es invitado, no da la seguridad ni la garantía de acabar finalizando el proyecto en el tiempo exigido. Considera que el programa nunca debe obligar ni exigir, aún reconociendo que a nivel curatorial es difícil de justificar, pero defiende la opción de plantear un programa abierto de manera que los tiempos se puedan adaptar y modificar a los procesos. Más con una pretensión de inserción real de estos procesos, que con actuaciones predefinidas



y ajustadas a unos tiempos programáticos. El programa debe existir pero debe ser abierto: procesos abiertos y temporalidad adaptable.

Las producciones artísticas en las que me interesa participar son las que posibilitan un proceso abierto, que no finaliza en un periodo concreto de tiempo. Que el trabajo siga latente en el entorno urbano en que has trabajado. Que haya dejado la semilla para que algo cambie. No me creo los programas de arte que acaban en el momento en que se publican. Me interesan procesos que pueden continuar los mismos ciudadanos. Esto va más allá de la historia del objeto que tiene un momento limitado. Incluyendo en ello la pérdida de control por parte del artista que ha generado el proceso. Un proceso que tú nunca vas a terminar y que al ser entregado a lo público tienes la certeza de que va a ser manipulado y cambiado, con la idea previa de que esto es lo que te interesa. A nivel de urbanismo es eso que nunca vas a dibujar porque existirá siempre. A nivel de arte aquel proceso que tú una vez desapareces, queda.⁷

Ya en sus inicios podemos considerar que el trabajo de Cirugeda está ubicado en esta frontera entre el arte y la arquitectura, unos intersticios que le permiten actuar desde un lado u otro de la frontera disciplinaria. Pero a su vez en unos límites que inicialmente pueden no ser reconocidos por ninguno de los ámbitos disciplinarios. Él procede y se reconoce en la arquitectura, aunque su trabajo ofrece también interés en el ámbito del arte, en la práctica del comisariado o incluso en la legislación urbana. Conllevan una alta carga política, ya que las opciones que plantea son en clave transformadora.

Él es crítico con la labor del artista, por su falta de compromiso a largo plazo, y con el propio sistema artístico, el cual exige al artista que periódicamente realice un proyecto, entrando en una dinámica de producción constante y de exigencia continua de actividad. Hay muchos proyectos que pretenden intervenir o incidir en aspectos sociales, dando una respuesta crítica al contexto, y la premura de los tiempos, de los programas que los acogen, apenas les concede unos días para articular cosas que requieren un tiempo y un conocimiento mucho más profundo. Ya no se trata sólo de que dure, sino de que tenga una repercusión real en el foro, o en el contexto desde el que se articula el trabajo. En este sentido, él apuesta por programas que permitan plantear los proyectos con una perspectiva a más largo plazo.

7. Parramon, R. (2008): *Op. cit.*, p. 39.



No sé si podría existir un programa curatorial planteado desde esta perspectiva de largo plazo, con realizaciones de *workshops*, etc. También es verdad que para mantener estos proyectos debes contar con una cierta estabilidad. Es necesaria una involucración personal pero también un respaldo institucional.⁸

3. Estrategias colaborativas

A raíz de la publicación *Arquitecturas Colectivas. Camiones, Contenedores y Colectivos*,⁹ vamos a analizar cómo se hace evidente y se consolida, en su forma de trabajar, el interés por las estructuras colectivas y colaborativas. Lo que la publicación recoge es el ejemplo de una manera de hacer que cuenta con la implicación de numerosos grupos, asociaciones y colectivos existentes en España, los cuales trabajan desde diversas vertientes pero interesados en generar prácticas culturales alternativas. La publicación constituye además una manera de abordar y dejar constancia del génesis de la plataforma Arquitecturas Colectivas, en la que Santiago Cirugeda, junto con otros arquitectos como David Juárez de Straddle3 o Diego Peris de Todo por la Praxis, así como otros colectivos, acabaron dando forma e impulsando esta plataforma abierta que se reúne por lo menos una vez al año, desde 2010.

3.1 Proyecto «Camiones, Contenedores y Colectivos». La dimensión social de la reparación

La manera más simple de efectuar una reparación es desarmar, encontrar lo que falla, arreglarlo y luego devolver al objeto su estado anterior. A esto se le podría llamar reparación estática; es lo que se da, por ejemplo, cuando se reemplaza el fusible quemado de una tostadora. Una reparación dinámica cambiará la forma o la función del objeto, que es lo que ocurre si se sustituye un filamento roto de la tostadora por otro de mayor potencia, de modo que el aparato pueda tostar el pan tanto en rebanadas como en bollos.¹⁰ (Richard Sennett)

La artesanía es el impulso humano duradero y básico de hacer las cosas bien. Así lo ha definido Richard Sennett en su libro *El artesano*. En él ha indagado en la

8. Ibid., p. 40.

9. Cirugeda, S. et al. (2010): *Arquitecturas Colectivas. Camiones, Contenedores, Colectivos*, Sevilla: Ed. Vibok.

10. Sennett, R. (2009): *El artesano*. Barcelona: Editorial Anagrama.



estrecha conexión entre la cabeza y la mano. Plantea que las habilidades empiezan como prácticas corporales y que la comprensión técnica se desarrolla a través del poder de la imaginación. Existe un primer conocimiento que se adquiere con las prácticas manuales a través del tacto y el movimiento, y en una segunda instancia, la imaginación se encarga de hacer algo, de dar forma a las cosas a partir del dominio del lenguaje y la técnica. En el capítulo «Herramientas estimulantes» habla de la reparación dinámica, aquélla que es capaz de volver a poner en funcionamiento algo pero transformándolo, adquiriendo una nueva forma o función.

Otro concepto relacionado es el de ingeniería reversible o inversa, que consiste en obtener información de un producto con la finalidad de determinar de qué está hecho, saber cómo funciona y poder reorganizarlo con nuevos elementos o contenidos. Constituye, en esencia, un proceso para innovar que a menudo se aplica al software o al diseño de producto. La ingeniería reversible o inversa no deja de ser un método de reparación dinámica en el que la habilidad manual está al servicio de la imaginación para reorganizar, remezclar, reconstruir, redefinir cosas y conceptos con una apariencia nueva.

El trabajo que viene desarrollando Santiago Cirugeda con el equipo Recetas Urbanas no deja de ser un trabajo artesanal de reparación dinámica. Con el proyecto «Camiones, Contenedores y Colectivos», ha reciclado contenedores que luego ha ofrecido a colectivos o agrupaciones de diferentes ciudades españolas. Cada grupo ha acogido una o varias de las casas prefabricadas, desmanteladas de un antiguo asentamiento gitano. Cada colectivo constituye, en esencia, el contenido del proyecto y pone la imaginación necesaria para dotar de un nuevo uso a los habitáculos. El contenedor es lo que se ha trasladado y se ha tuneado para adaptarse a las actividades propias de cada uno. Los colectivos, al transformar estas antiguas viviendas actúan además como un artesano que recicla, repara e innova, de manera que cada uno de estos contenedores vive una profunda transformación y actualización. Que Santiago Cirugeda es un artesano nadie lo duda; de hecho, una parte importante de su actividad es poner tornillos. Las personas que han trabajado con él, ya sea en Granada con Aula Abierta, en Málaga en la Facultad de Bellas Artes, o en cualquiera de las múltiples construcciones que ha creado o recreado, lo saben.

La reparación dinámica sirve para reconstruir o diseñar proyectos de intervención así como políticas culturales o urbanísticas. Cada uno de estos artefactos constituye una herramienta intermediaria que persigue un objetivo de transformación, ya sea para introducir cambios en las ordenanzas municipales de una ciudad, para facilitar un espacio educativo alternativo, para revalorizar el conocimiento autoconstrutivo de la gente que habita en un asentamiento informal, para mostrar vacíos legales



que permiten la ampliación de vivienda en azoteas, o también para ayudar a que los colectivos puedan disponer de un espacio, así como valorar su capacidad organizativa y de autogestión.

A lo largo de un periodo de trabajo de diversos años, ha ido forjando una estructura organizada con capacidad de transformación política y social. Desde sus ocupaciones temporales de espacios abandonados, las ampliaciones ilegales de vivienda, las ocupaciones de azoteas, el reciclaje de espacios, al reparto de viviendas por parte de colectivos de diversas ciudades españolas, se observa una clara intención política que se resume en potenciar y fomentar la organización ciudadana para establecerse como acción política alternativa.

El proyecto «Camiones, Contenedores y Colectivos» promueve la articulación de una red de colectivos, cada uno con su estructura y actividad independiente. Los contenedores se han distribuido, inicialmente, entre trece colectivos. El proceso ha permitido varios encuentros para compartir y discutir sobre problemas de gestión, de recursos, de posicionamientos políticos, o de estrategias que puedan compartirse. Uno de los elementos que aporta esta red es que da visibilidad a una serie de colectivos que trabajan con la autogestión y la autoconstrucción para participar enérgicamente en la creación de su entorno cultural y social. Reclaman una forma alternativa de entender la participación ciudadana en el contexto en el que trabajan. Se posicionan como una estructura rizomática, autorganizada detrás del poder económico y político. Una estructura ramificada que propone actuar escapando de la necesidad de control que tienen los gobiernos locales.

3.2 *Sobre la participación, realidades y ficciones*

La participación ciudadana es algo reclamado desde la sociedad civil y que con el tiempo se ha implementado en la mayoría de administraciones. Esto ha generado unos protocolos que se repiten a la hora de efectuar cualquier plan de transformación. Son estrategias que se reproducen de forma mimética sea cual sea el contexto de actuación. Cada uno de los colectivos que forman parte de Arquitecturas Colectivas tiene un plan alternativo, constituyen una red de *reparadores dinámicos* de los protocolos participativos, el trabajo social y la creatividad aplicada. Y esto puede definirse como estrategias políticas de acción colectiva, ya que pueden transmitir su conocimiento a otros ciudadanos.

El desarrollo de procesos participativos es común en numerosas actividades promovidas tanto por técnicos de la administración como por pequeñas agrupaciones o



por prácticas puntuales. Cualquier plan estratégico que se precie debe impulsar un proceso participativo, si no probablemente carecerá de legitimidad. Habitualmente, se entiende como un derecho del ciudadano para complementar, mediante la democracia directa, aquello que no queda atendido por la democracia representativa.

Sin embargo, cuando se pone en marcha un proceso participativo parece que se reclama al ciudadano su presencia como si se tratara de un deber. No participar es quizás también una forma activa de participar, gritando en silencio que a lo que se llama a participar no interesa, quizás porque quien llama no nos transmite la suficiente confianza. También es verdad que el ruido, las distracciones, la comodidad y la vagancia juegan en contra a la hora de tomar partido por algo, y nuestra forma de estar en el mundo se reduce a ser espectadores pasivos. A veces, la participación es una forma de entretenimiento utilizada para decidir cuestiones banales y parciales. Por ejemplo, sobre un color, una selección de proyectos de diseño de un espacio público, u otras intervenciones de carácter decorativo. Cuando esto se produce, el ciudadano puede no sentirse motivado porque se da cuenta del escaso valor de sus decisiones, y si decide participar no siempre conoce o cuenta con las herramientas negociadoras que el proceso requiere.

Son muchos los que quieren o hablan de participación, pero no siempre se consigue y cuando se logra a veces molesta. La participación conlleva un componente crítico y autocrítico, y esto es algo que no se asume fácilmente. Requiere de habilidades negociadoras, comunicativas y de la capacidad de desprender confianza para llevarla a cabo. La participación es un arma de doble filo, una herramienta perversa que la socialdemocracia ha puesto en funcionamiento con el fin de promover una sociedad pacífica y democrática, a pesar de que el espacio social en que debe articularse se basa en el conflicto. La articulación de participación y conflicto no es de fácil resolución.

En algunos ámbitos del arte también está muy presente la participación. Numerosos artistas y colectivos pretenden incorporar en sus prácticas estrategias participativas con el fin de incidir en el espacio social. Igual que en otros campos, a veces es una realidad y en otras es una ficción. De todas formas, en el arte contemporáneo ha habido intentos de romper la comunicación unidireccional con el público. Así, en los años 60 se iniciaron algunas de las prácticas que posteriormente se han ido explorando. En un primer momento era prioritario abrir la participación del público a la obra de arte. De esta forma aparecen las obras participadas, donde el evento temporal, la performance o la disolución del arte con la vida toman una vía expandida de interacción.



Sin embargo, esto es aún insuficiente si lo que pretendemos es disolver la práctica artística en múltiples agentes participantes y aprovechar la creatividad de las personas para promover una acción colectiva. Todos podemos desarrollar nuestra creatividad si encontramos el entorno adecuado para poder dedicar tiempo, crear las redes necesarias y canalizar la energía en algo potencialmente transformador.

En 2009 estuve implicado en la organización de un seminario donde la relación entre creatividad, acción colectiva y prácticas artísticas se ponían en relación con el barrio. Estas cuestiones fueron tratadas en los dos días de debate desde el cruce de diversas disciplinas: el arte, la arquitectura, el trabajo social y la política.¹¹

Los debates que se generaron fueron intensos y contundentes a la hora de reconocer que estamos ante un panorama cambiante en lo referente a la acción colectiva, y que reclama una necesidad de expandir los procesos de creatividad más allá de las disciplinas que tradicionalmente se han reconocido como capitalizadoras de ella. Abordar ciertas prácticas desde la perspectiva de las disciplinas se torna obsoleto y carece de eficacia, si lo que se pretende es expandir la capacidad de acción con que puede dotarnos la creatividad como herramienta y arma política. Esa herramienta la posee todo ciudadano desde el momento que se pone en circulación y en relación con los demás. Expandir la capacidad creativa, poder dedicar el tiempo y el esfuerzo necesario en algo que pueda articularse colectivamente, ser capaz de infundir la confianza necesaria para poder compartir proyectos, adquirir la capacidad de comunicar para que los demás comprendan la necesidad de involucrarse en un proyecto. Todo esto es ahondar en las estrategias de algo que corre el peligro de tornarse demasiado nombrado: la participación.

La participación es algo que planeó por encima de todas las presentaciones y debates surgidos. Las dudas sobre cómo abordarla, dónde aplicarla, cuándo impulsarla son menores si no tenemos definidos los porqués. Si no se tiene claro por qué es necesario activar un proceso participativo, qué es lo que se puede ofrecer y qué se quiere obtener; si no se conoce el espacio social donde se va a realizar, si no se hace transparente el proceso, mejor no enredar al personal. Si el objetivo de enredar es multiplicar la capacidad crítica, posibilitar complicidades, generar procesos de intercambio de experiencias y promover algún cambio que afecte al contexto, entonces

11. El seminario organizado por Idensitat tenía por título «iD Barrio. Creatividad social, acción colectiva y prácticas artísticas». Se realizó en noviembre de 2009 dividido en dos partes, una en Calaf tomando como elementos de análisis las pequeñas y medianas ciudades; y otro en Barcelona (La Capella), analizando proyectos e intervenciones en el contexto urbano, relacionándolo con la transformación de la ciudad y los movimientos sociales. Para más información ver <http://idensitat.net>.



estamos potenciando la creatividad social para aplicarla a acciones colectivas. Da igual que se active desde las prácticas artísticas, las prácticas de dinamización socio-cultural o las arquitecturas colectivas, ya que el objetivo es incidir en lo político desde abajo hacia arriba. De hecho, es una acción política porque engendra un potencial y una voluntad de transformación, ejerciendo el derecho que todo ciudadano tiene de participar en la construcción del mundo en el que vive. Para unos es el barrio, para otros la ciudad y para otros el continuo transitar entre distintos lugares.

Participar en estos procesos de transformación es un derecho, tal y como ha señalado David Harvey: «el derecho a la ciudad no es simplemente el derecho de acceso a lo que ya existe, sino el derecho a cambiarlo a partir de nuestros anhelos más profundos».¹² Pero también nos recuerda que es un territorio de confusión, de conflictos y violencia, tal y como nos ha evidenciado la historia. La calma y el civismo han sido la excepción. La ciudad y los barrios han sido escenario de destrucción creativa, pero han sobrevivido, y a partir de nuevas acciones creativas se han reconstruido, reinventado e incluso han planteado innovaciones. Todo proceso participativo conlleva esta práctica a la vez creativa y destructiva. Es por esto que asusta y los gestores políticos tienden a ejercerla bajo control. La concejalía de participación ciudadana existe en la mayoría de municipios, más que como instrumento para potenciar la participación, como forma de control y domesticación de la misma.

En los trabajos que impulsa Santiago Cirugeda, la participación está completamente presente. No es una participación fundada en lo teórico, sino en la vertiente activa del diseño y la construcción de los espacios, los habitáculos o las estructuras. La mayoría de talleres tienen un componente de edificación muy fuerte. Por ejemplo, el que se organizó en el proyecto Aula Abierta en Granada consistía en desmontar una nave y volverla a montar con otra forma en otro lugar.

El taller que se realizó para formar a las personas participantes, llevaba por título: «Del seguro de responsabilidad civil al *tornillo autorroscante*». Incitaba a los estudiantes a tomar parte en la construcción de la obra. La cuestión experiencial, la implicación directa y las negociaciones que se establecen en una dinámica constructiva colaborativa y participativa, constituyen una particular aplicación que va más allá de las metodologías clásicas de participación. Se conecta con formas de acción directa, al aprender haciendo, o de motivación a través de la implicación y la pertenencia a un proyecto colectivo.

12. Harvey, D. (2008): *El derecho a la ciudad*. Kaosenlared.net <<http://www.kaosenlared.net/noticia/el-derecho-a-la-ciudad>> [consulta: 30 de noviembre de 2014].

3.3 De las «recetas urbanas» a las herramientas colectivas

«Camiones, Contenedores y Colectivos» se asemeja a un proyecto artístico en el sentido que incorpora tácticas de acción cultural y componentes estéticos. Pero a la vez es un proyecto arquitectónico en el sentido que provee de habitáculo a quien lo necesita. Se asemeja, además, a un plan de desarrollo para el incentivo del empleo, pues provee de infraestructuras básicas a personas con iniciativa. También tiene algo en común con el proyecto de expansión de una empresa que amplía sus franquicias en distintos lugares del territorio.

Es un poco de todo esto, mezclado con el espíritu de los trabajos iniciales de Santiago Cirugeda, caracterizados por la voluntad de dotar de herramientas que estimulen al ciudadano. Siempre le ha interesado que los ciudadanos conozcan sus derechos y deberes, de manera que puedan reinterpretarlos y buscar brechas legales para activar sus propios proyectos. Las Recetas Urbanas han consistido en posibles fórmulas que han jugado en el campo de la alegalidad, con espíritu de incentivar la participación para que las personas tomen partido en el espacio social y político.

El propio concepto al que se refiere con el nombre de Recetas Urbanas ha ido evolucionando con el tiempo. En un principio constituían el conjunto de proyectos que Cirugeda iba desarrollando. Era como el contenedor que daba sentido al conjunto de pequeñas acciones. Actualmente Recetas Urbanas es el estudio, entendido como colectivo de personas que trabajan conjuntamente con Cirugeda. A la vez, mantiene esta referencia inicial entendida como suma de acciones creativas, que progresivamente han ido realizando y recopilando como si se tratara de un menú aplicable a diversos contextos sociales. *Estudio* entendido no como espacio de trabajo sino como tiempo de conocimiento, como laboratorio de experimentación e investigación colectiva. Y un estudio que, en este caso, se ha expandido a otros muchos colectivos que se han adherido al experimento.

Hal Foster habla de una «promiscuidad de colaboraciones» en un texto donde problematiza los conceptos de participación y colaboración en el arte contemporáneo que, según él, conlleva a generar una «promiscuidad de instalaciones»¹³ que son las que pueden verse en las múltiples bienales. Instalaciones que, a su juicio, aglutinan gran cantidad de textos, vídeos, objetos, ocasionando un efecto más caótico que comunicativo. El arte que se genera en estas circunstancias plantea, en muchos casos, problemas de visualización en los tradicionales espacios de representación. En este tipo de trabajos adquieren importancia elementos como las discusiones, los

13. Foster, H. (2006): «Chat Rooms//2004». En Bishop, Cl (ed.). *Participation*, 190-195. London: Whitechapel Gallery. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press



encuentros, las vivencias, los acuerdos, etc., todos ellos parte imprescindible del proceso de socialización creativa. Constituyen en muchos casos la propia obra.

Estos procesos no son fácilmente traducibles en el limitado espacio expositivo, aún esencial en el ámbito del arte. Los proyectos basados en procesos colaborativos y participativos no pueden analizarse desde la lógica de la habitual puesta en escena. Forman parte de un territorio de transversalidad que activa nuevas prácticas culturales, las cuales podrán incidir de manera activa en el contexto social.

Creo que en este caso, más que hablar de arte, arquitectura, economía, legislación o de cualquier otra disciplina relacionable con los matices del trabajo *Camiones, Contenedores y Colectivos*, debemos hablar de acción cultural. Esta consiste, según Teixeira Coelho, en establecer puentes entre las personas y el proyecto, permitiendo que aquéllas participen en el universo cultural. El proyecto actúa de mediador para que las personas se relacionen y desarrollen su dimensión creativa en un ámbito común o compartido. Uno de sus objetivos consiste en disipar la incomunicabilidad social a través de disminuir «la tentación a la inercia y a la pasividad que indistintamente afecta a la mayoría en los tiempos de comunicación de masas».¹⁴

Plantear que este proyecto forma parte de una acción cultural es reconocer que es proactivo en una labor socializadora en la que se fomenta el espíritu crítico, se formulan alternativas a partir de la creatividad, se construye una experiencia de coparticipación y obliga a sus componentes a buscar formas de subsistencia y crecimiento para cada uno de los proyectos preexistentes. Se construye, en definitiva, un proyecto común que actúa de germen, vivero, herramienta o reactivador de cada proyecto que pertenece a los colectivos participantes.

4. Subversiones, colaboraciones y redes en sus conclusiones

La importancia de los proyectos realizados por Santiago Cirugeda, tanto en sus inicios en solitario, como posteriormente desde una estructura de trabajo en equipo, radica en la forma de afrontar el proyecto arquitectónico y creativo, tomando como punto de partida una vertiente crítica. La manera de resolverlo consiste en flirtear con la ilegalidad, buscando opciones que permitan ser desarrolladas aprovechando los vacíos legales.

14. Coelho, T. (2009): *Diccionario crítico de política cultural. Cultura e imaginario*. Barcelona: Editorial Gedisa



Otro de los valores de su trabajo se desprende del hecho de que, en buena parte, ha sido realizado durante el periodo de mayor crecimiento urbano que ha experimentado el Estado español, después de los movimientos migratorios internos posteriores a la guerra civil. Y su importancia no es precisamente el haber participado construyendo, sino oponiéndose al modelo constructivo que desde finales de los 90 y hasta el 2010 imperó por todo el país, y del que muchos arquitectos se beneficiaron. Un periodo donde la mayoría de municipios se financiaron con los impuestos de las constructoras y las ventas de pisos. De hecho, uno de los trabajos que realizó junto con Guillermo Cruz, es el vídeo *Spanish Dr€am*, que desvela las causas y efectos de la burbuja inmobiliaria.¹⁵

En 2002 Rem Koolhaas escribió un ensayo sobre el «espacio basura» a partir de la construcción urbana contemporánea. A lo largo del ensayo se muestra crítico con el aspecto uniformizado que adquieren las ciudades, que de un país a otro van transfiriendo mecanismos repetitivos desde una perspectiva universalizadora. Así, el fruto de la modernización no es la arquitectura moderna, sino lo que él llama «espacio basura». Es el fruto de lo que queda mientras la modernización está en marcha, con sus avances tecnológicos, sus brillantes invenciones, sus innovaciones infinitas. Con la complicidad de arquitectos, urbanistas políticos y constructores, hemos construido más que todas las generaciones anteriores juntas. «Hay más espacio basura en construcción en el siglo XXI que lo que ha sobrevivido del siglo XX. [...] Si la basura espacial son los desechos humanos que ensucian el universo, el “espacio basura” es el residuo que la humanidad deja sobre el planeta».¹⁶

Las mega estructuras, el uso de materiales brillantes, el envejecimiento de los materiales, la inmensidad de los centros comerciales, el *pladur*, la luz fluorescente, las escaleras mecánicas, todo el universo de elementos que forman parte de lo construido es parte aditiva del «espacio basura». «Restaurar, recolocar, reagrupar, reformar, renovar, revisar, recuperar, rediseñar, retornar (los mármoles del Partenón), rehacer, respetar: los verbos que empiezan por “re” producen “espacio basura”... El “espacio basura” será nuestra tumba. La mitad de la humanidad contamina para producir y la otra mitad contamina para consumir».¹⁷

Desde estas reflexiones que propone Rem Koolhaas podemos plantear que la obra, los proyectos, los procesos y los sistemas que propone Cirugeda escapan por

15. <<https://www.youtube.com/watch?v=-8QoByoYcDM>> [Consulta: 10 de junio de 2015].

16. Koolhaas, R. (2004): *Acerca de la ciudad*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, p. 72.

17. *Ibid.*, p. 91.



completo a la arquitectura que genera «espacios basura». Muchas de sus intervenciones son efímeras, la mayoría de ellas utilizan materiales fruto del reciclaje de otras arquitecturas y espacios obsoletos. La mayoría de ellas requiere un alto grado de implicación de personas que serán usuarias o gestoras de los espacios que se van a construir, por lo que el uso de estos espacios estarán cargados de sentido, identidad y complicidad. Muchas de sus intervenciones aprovechan situaciones transitorias, y el modelo constructivo no es el de grandes infraestructuras, iconografías que se imponen en la ciudad. El modelo se fundamenta en la construcción comunitaria, en la reparación social y la activación de procesos. Y su formalización adquiere sentido cuando es activadora de nuevos procesos.

La labor de Cirugeda en este contexto nos interesa porque es sumamente híbrida, tanto en su comportamiento como en su manera de llevarla a cabo. Constituye un ejemplo del paso del proyecto a la articulación sistémica, fundamentada en la complejidad de los elementos que pone en juego. Hemos analizado la forma en que ha llevado a cabo los proyectos desde sus inicios, estructurando el relato a partir de dos bloques que hemos denominado «estrategias subversivas» y «estrategias colaborativas».

Lo subversivo, lo colaborativo y la articulación de redes no constituyen tres estadios diferenciados ni tres categorías temporales, aunque se han ido configurando con el tiempo, a través de la experiencia y la madurez en la forma de afrontar los procesos. Lo subversivo y lo colaborativo y la construcción de redes queda incluido en una articulación sistémica de la práctica creativa. Lo subversivo puede ser una acción de guerrilla, *kamikaze*, cortoplacista, que combinada con lo colaborativo adquiere una dimensión más compleja, que obligatoriamente requiere ser más articulada. La estrategia sistémica que hemos planteado en relación a su trabajo, la hemos fundamentado en la combinación de las dos anteriores, pero también por la capacidad de empoderamiento ciudadano y por la posibilidad de inducir comportamientos auto-organizados.

Aunque a nivel teórico, e incluso a nivel práctico, todo parece encajar en la configuración de una estructura sistémica, la duda que se plantea es si la singularidad y la excepcionalidad del personaje pone en peligro la continuidad de un modelo de actuación replicable. Es decir, si la acción colectiva que conlleva la articulación de los proyectos es fruto de un comportamiento auto-organizado, o es consecuencia de una manera de hacer liderada y activada por un «marcapasos», que cuando deja de estar presente hace que la continuidad del proyecto se resienta o incluso se desvanezca.



Referencias

- CIRUGEDA, S. ET AL.** (2010): *Arquitecturas Colectivas. Camiones, Contenedores, Colectivos*, Vibok, Sevilla.
- (2004): *Situaciones Urbanas*. Editorial Tenov, Barcelona.
- COELHO, T.** (2009): *Diccionario crítico de política cultural. Cultura e imaginario*. Editorial Gedisa, Barcelona.
- FOSTER, H.** (2006): «Chat Rooms//2004». En BISHOP, CL. (ed.): *Participation*, 190-195. Whitechapel Gallery. Cambridge, Massachusetts: *The MIT Press*, London.
- HARVEY, D.** (2013): *Ciudades rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*. Ediciones Akal, Madrid.
- (2008): *El derecho a la ciudad*. Disponible en: <<http://kaosenlared.net>> [Consulta: 10 de septiembre de 2015].
- KOOLHAS, R.** (2004): *Acerca de la ciudad*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona.
- PARRAMON, R.** (2008): «Outskirts Artist» en *The/End Magazine. Parallel Project n.1. Milano: Direct Architecture. Politics and Space*. En <<https://www.youtube.com/watch?v=-8QoByoYcDM>> [Consulta: 10 de junio de 2015].
- SENNETT, R.** (2009): *El artesano*, Anagrama, Barcelona.
- (2012): *Juntos. Rituales, placeres y política de cooperación*, Anagrama, Barcelona.



PRÁCTICAS ARTÍSTICAS COLECTIVAS ANTE NUEVOS ESCENARIOS SOCIOPOLÍTICOS.

PROCESOS PARTICIPATIVOS, DE AUTOGESTIÓN Y COLABORACIÓN EN EL CONTEXTO

*Collective Art Practices for New Socio-Political Scenarios.
Participative Processes, Self-management and Collaboration in Context*

Isidro López-Aparicio Pérez

Profesor Universidad de Granada, España –
Instituto Universitario de Investigación de la Paz y los Conflictos.

Vanesa Cejudo Mejías

Investigadora doctoral Universidad de Granada –
Licenciada en Sociología en la Universidad Pontificia de
Salamanca en Madrid, España.

RESUMEN: Los últimos escenarios sociopolíticos y las lógicas de una sociedad cada vez más interconectada nos lleva a plantear nuevos modelos de activación de la obra artística, desde su concepción, su proceso y su materialización. De aquí la necesidad de llevar a cabo un análisis de estudios de caso significativos que desde la práctica artística sean destacables por su carácter crítico y se estructuren de forma colaborativa y participativa.

En este artículo planteamos un análisis del contexto conceptual y físico de distintas propuestas significativas en lo referente a las prácticas artísticas participativas que nos permitirá descifrar su potencial en la mediación, en lo pedagógico y la autogestión social. Es por lo que en la primera parte del texto se explicarán las razones por las que el humano genera arte, con la intención de entender esta «energía creativa»; para pasar a una segunda parte en donde se describe el contexto actual de la escena artística, y finalmente terminar describiendo diversas prácticas que responden a este contexto determinado, de generación de «prácticas propias» más afines a intereses del común. Con la pretensión de aportar nuevas lecturas que completen la experiencia artística del ciudadano de una forma inclusiva y participativa.



PALABRAS CLAVE: arte contemporáneo, arte colectivo, participación social, mediación.

—

RESUM: Els últims escenaris sociopolítics i les lògiques d'una societat cada vegada més interconnectada ens porten a plantejar nous models d'activació de l'obra artística, des de la seua concepció, el seu procés i la seua materialització. D'ací la necessitat de dur a terme una anàlisi d'estudis de cas significatius que des de la pràctica artística siguen destacables pel seu caràcter crític i s'estructuren de manera col·laborativa i participativa.

En aquest article plantegem una anàlisi del context conceptual i físic de diferents propostes significatives referent a les pràctiques artístiques participatives, la qual ens permetrà desxifrar el seu potencial en la mediació, en el pedagògic i l'autogestió social. És per això que en la primera part del text s'explicaran les raons per les quals l'humà genera art, amb la intenció d'entendre aquesta «energia creativa»; per a passar a una segona part on es descriu el context actual de l'escena artística, i finalment acabar descrivint diverses pràctiques que responen a aquest context determinat, de generació de «pràctiques pròpies» més afins a interessos del comú. Amb la pretensió d'aportar noves lectures que completen l'experiència artística del ciutadà d'una manera inclusiva i participativa.

PARAULES CLAU: art contemporani, art col·lectiu, participació social, mediació.

—

ABSTRACT: The latest socio-political scenarios and the logic of an increasingly networked society lead us to propose new models of activation for art, from its inception, through its process and to its materialization. This proposal calls for an analysis of significant art case studies that stand out for their critical nature and are structured in a collaborative and participatory way.

In this article we present an analysis of the conceptual and physical context of various significant participatory artistic practices that allows us to decipher their potential in terms of mediation, pedagogy and social self-management. To this end, the first part of the text explains the reasons why human beings make art in an attempt to understand this 'creative energy'; the second part

describes the current context of the art scene, and the article concludes by portraying various practices that respond to this particular context, generating its 'own practices', more akin to the common interest, with the aim of bringing new approaches to complete the artistic experience of citizens in an inclusive and participatory manner.

KEYWORDS: contemporary art, collaborative art, social involvement, mediation.



Figura 1: Projected We/Reflected Me (Muhammad Ali, 1975 Harvard University Commencement Speech) 1 & 2, 2005 .projection, mirror, 48" x 52" x 48".



I. Introducción

En los últimos años el debate se ha centrado en la participación del público como un ideal a alcanzar, quizás por el cierto alejamiento que percibe el ciudadano hacia los actuales modelos de representación, de aquí la necesidad en este artículo de tratar la mediación y la activación social de los espectadores.

Este texto tiene la intención de encontrar algunos porqués, en tanto en cuanto se plantea como una inmersión al «rescate de la participación de la obra artística» en el que el ciudadano sensible y receptivo no acaba de reconocerse en un contexto de representación «tradicional», que no termina de dialogar con las inquietudes de un común.

De aquí el intento de plantear un escenario realista y objetivo de la escena artística contemporánea con el interés de analizar aquellas brechas que existen entre la puesta en marcha de un contexto para la presentación de una propuesta artística y el encuentro con el ciudadano. Es por lo que consideramos importante recalcar el origen del arte *per se*, con la intención de poder estudiar de raíz, sin complejidades de los tiempos añadidas, la naturaleza de la acción artística y la búsqueda/encuentro por parte de sus públicos, para su pleno disfrute.

II. Buscando bases creativas...

Esta reflexión que mira hacia atrás pretende desmembrar los elementos básicos que hicieron posible la aparición de las representaciones artísticas como acto meramente humano. La razón por la que se intenta describir esta esencia no es gratuita, sino que se realiza para poder rescatar las inercias antropológicas del arte para trasladarlas de nuevo a los tiempos contemporáneos. Este apartado pretende por medio de la reflexión hacer una «poda» del inmenso y complejo árbol que ha crecido en torno al arte para intentar vislumbrar a través de sus elementos esenciales de qué tipo de árbol se trata, cómo se alimenta, cómo crece y evoluciona.



La idea por tanto es comprender por qué el humano una vez en la historia, se aventuró a la representación de algo que extrapolaba la realidad, explorando experiencias trascendentes fuera de las necesidades propias de supervivencia, y superando los límites de lo real, para la invención de otra realidad paralela que se manifestaba en otro estado de las cosas, y por qué recurre a otras maneras de obrar para generar comportamientos y cambios en el estado de los cuerpos y del ser.

Para comenzar quizás podríamos interrogarnos sobre cuál es ese «ADN humano» que hace posible el buscar una trascendencia a través de nuestra experimentación con el entorno.

La experiencia, en el grado que es experiencia, es vitalidad elevada. En vez de significar encierro dentro de los propios sentimientos y sensaciones privados, significa un intercambio activo y atento frente al mundo; significa una completa interpenetración del yo y el mundo; significa una completa interpenetración del yo y el mundo de los objetos y acontecimientos. En vez de significar rendición al capricho y al desorden, proporciona nuestra única posibilidad de una estabilidad que no es estancamiento, sino ritmo y desarrollo. Puesto que la experiencia es el logro de un organismo en sus luchas y realizaciones dentro de un mundo de cosas, es el arte en germen. Aun en sus formas rudimentarias, contiene la promesa de esa percepción deliciosa que es la experiencia estética. (Dewey, 2008)

Si partimos de esta inercia experiencial que Dewey describe como modo de expansión sobre lo que nos acontece, quizás lleguemos a plantearnos algo que viene a colación como respuesta inmediata a esta fuerza efusiva a la acción/reflexión humana, y es el motivo por el cual en este impulso por encontrar modos de hacer con el devenir del entorno, el Hombre, encontró la manera pseudomágica de explorar el mundo real recreándolo con representaciones que le hacían experimentar lo no vivido pero sí pensado o imaginado, o transformándolo en rituales que podían o creían poder alterar la realidad.

Es esta energía expansiva de la propia existencia física la que hace florecer las primeras representaciones artísticas.

Si nos detenemos en la manera que evoluciona esta inercia de aumentar lo experiencial al ámbito de lo imaginado y a la posibilidad de alterar lo dado, cuando se generaliza la necesidad de recreo, esparcimiento y/o disfrute, nos



interrogamos: ¿qué es lo que está pasando?, porque sí, el arte es para entretener, para disfrutar, para trascender, reflexionar, etc. pero vayamos de nuevo a la raíz, ¿a qué responde esta exigencia?, ¿por qué se siente esta necesidad?, ¿sería oportuno pensar en la necesidad humana de trascender?, ¿por qué no tenemos bastante con nuestra propia existencia?, ¿por qué necesitamos reaccionar ante una irrealidad (la representación artística) como si se tratase de una acentuación de la realidad?, ¿es el arte una «inevitable manera de intensificar nuestra propia existencia»? (Fischer 1970):

Es por tanto esta necesidad casi innata del hombre por la búsqueda de respuestas ante la realidad encontrada o ante lo vivido o incluso lo «no vivido», lo que hace imprescindible el desarrollo de una habilidad intensamente ligada a la imaginación para poder encontrar, como nos decía Dewey, la manera expansiva de comportarnos ante la adversidad, la duda, los obstáculos, y también para «extravivir» con el disfrute, el deleite y el placer. Y es de esta manera como el hombre no sólo acude a esta facultad como medio de resolución sino que además la desarrolla como herramienta de vida acompañando al hombre desde entonces en la resolución de emociones y reflexiones que quedan ligadas a la realidad más pragmática.

Esta reacción natural del hombre hacia la exploración de lo desconocido a través de esta herramienta pre-artística se realiza en primera persona pero necesariamente se expande hacia la comunidad para poder ser compartida o refutada y así, empezar a ser una herramienta colectiva para el ejercicio de recreo, entretenimiento, o reflexión del común hacia la realidad planteada, imaginada o recreada.

Pero si nos detenemos en el actual contexto del arte contemporáneo nos encontramos con una paradoja enorme y es la cantidad de obstáculos que el submundo del arte ha generado tras de sí, llegándose a convertir, en esto: un submundo que convive en ocasiones, en paralelo a la evolución de la comunidad, siendo parte de la misma de una manera colateral, un lugar únicamente para el arte, más que un ejercicio para el disfrute y el pensamiento colectivo.

En este pequeño análisis cabe rescatar los motivos para la defensa del arte contemporáneo como herramienta del común y los obstáculos que se han identificado como causa-efecto de su cierto «alejamiento de la sociedad», como proceso cotidiano.



Quede aquí dicho que el hecho de defender una forma de arte no quiere decir que se está en contra de lo establecido, pero sí que se quiere defender la idea de expandir la experiencia artística a otros ámbitos.

A lo largo de este escrito se desarrollarán los principales motivos para reivindicar el arte como necesidad social, así como los límites que el propio sector ha generado para convertirse en un lugar extraño alejado de los hábitos y usos del común de la sociedad.

Entre los pretextos para reclamar el arte contemporáneo dentro de nuestra cotidianidad se identifican los siguientes:

- El arte es una necesidad humana ligada a la exigencia de nuestra especie a la trascendencia, a *extravivir* más allá de lo real, disfrutando, imaginando, reflexionando, entreteniendo, en definitiva, intensificando nuestra existencia como defiende Fisher.
- Porque el arte es la herramienta para poder generar realidades ficticias o no, que nos hacen pensar más allá de la propia realidad, sirviéndose de elementos propios del arte para incitar la imaginación y la reflexión de lo representado, invitándonos a revivir intelectual, vivencial o/y estéticamente una realidad representada.
- Porque el arte en contextos de cambio latente sirve como herramienta canalizadora de transformación social, siendo un vehículo de cierta trascendencia para el cambio al servirse de enérgicos procesos creativos.

Y es por las razones que se han expuesto por las que se hace necesario traer a colación la obra, el pensamiento y el legado de uno de los artistas alemanes más influyentes en nuestro tiempo, Joseph Beuys, y a través de su creación artística, filosófica y social, podemos entender lo que él defiende como el eje fundamental del rol del artista como hacedor de arte, pensamiento, y transformación social.

La auténtica obra de arte reside en la transformación de la conciencia del espectador para activar la realidad y el pensamiento. (Bodenmann-Ritter, 1995)



Para Beuys, existía algo sumamente importante dentro de la sociedad que se debía restaurar, y era el hecho de educar el estado espiritual, y ejercitar la construcción simbólica de la realidad, para dotar de significado lo que nos rodea. Si la sociedad se educaba en este fin, encontraría una manera de habitar el mundo completamente diferente, en donde la sensibilidad y la percepción consciente y auténtica de la realidad y el estado de uno mismo se imbricaría en una plenitud de acción en el común. Beuys, no habla de cosas imposibles, o accesorias, más al contrario, defiende un cambio de eje, una puesta de atención en lo realmente diferenciador entre las especies que nos rodean, educar las sensibilidades para convertir la sociedad en un lugar cargado de responsabilidad en la construcción del espacio y la convivencia.

La ideología de Joseph Beuys invita a liberarnos con responsabilidad comenzando por conocer nuestro interior y nuestra naturaleza, haciendo una reconciliación con nuestros orígenes. Los seres humanos debemos armonizar: ser, cuerpo, espíritu y alma para cultivar un ambiente que fomente la creatividad y la innovación, pues esto se convierte en un estímulo vital para el crecimiento. Somos acreedores de una gran fuerza creativa, voluntad expresiva y sensibilidad artística. Es momento de reconocernos, reconciliarnos, liberarnos y sobre todo, de ejercitar nuestra imaginación para dar vuelo a nuestro ser creativo. (López, 2012)

Beuys nos habla de una tercera vía, una alternativa a la sociedad capitalista o socialista, que es la de hacer sociedad a través de la fuerza creativa, y lejos de pensar en su aproximación como un pensamiento naif, o de entenderlo como una ocurrencia provocadora, intentemos entender cuál es el mensaje que quería transmitir.

El mundo ha estado viviendo bastante alejado de sus necesidades trascendentales. Existen múltiples razones para seguir pensando en hacer futuro a partir de planteamientos no tan ajenos como a priori parecen. Los estándares educativos, los formalismos expositivos, las lógicas propias de la creación artística entran en colisión con un contexto demandante de otras formas de habitar, pensar, entender y hacer en la realidad.

Existen signos continuos, delante de nosotros, de una sociedad «enferma» (crisis económica, social e identitaria): quizás esta sintomatología, no es más que una muestra de un cuerpo cambiante, en donde la sociedad con la acción-interacción de las personas con su entorno se adelanta proponiendo



formas de habitar que no son aún respondidas por nuestras instituciones, porque quizás éstas, son aún un traje a medida de una sociedad anterior por adaptar, y la adaptación no es fácil cuando los cambios son continuos e intensos.

El paso de la fase «sólida» de la modernidad a la «líquida»; es decir, a una condición en el que las formas sociales (las estructuras que limitan las elecciones individuales, las instituciones que salvaguardan la continuidad de los hábitos, los modelos de comportamiento aceptables) ya no pueden (no esperan que puedan) mantener su forma por más tiempo, porque se descomponen y se derriten antes de que se cuente con el tiempo necesario para asumirlas y, una vez asumidas, ocupar el lugar que se les ha asignado. (Bauman, 2007)

La sociedad, como «alma» ha generado su propio *habitus* donde comportarse según las lógicas de un tiempo cambiante, estas formas no dialogan con las normas estándares y parece que las instituciones se revuelven en su propio resentimiento al cambio. Parece que la sociedad, como «estructura normada», no dialoga con la sociedad «alma», parece no entenderse que la sociedad por el mero hecho de contar con una gran masa alfabetizada, una infraestructura comunicativa que posibilita el conocimiento compartido, el trabajo colaborativo, y la creatividad como estandarte, hace que la prioridad pedagógica en la humanidad actual sea la gestión de este conocimiento y la gestión de sus emociones.

El aprendizaje social y emocional no puede darse de forma voluntarista y espontánea, sino que debe aplicarse de forma rigurosa y controlada, de acuerdo a parámetros científicamente controlados. Por ello necesitamos un impulso riguroso y sostenido mediante organizaciones tanto públicas como privadas que lo consoliden. (Punset, 2010)

No se pretende ahondar en la resolución de algo tan complejo y ambicioso, pero sí considerar este pensamiento marginal, como fue la teoría de Beuys, como posibilidad, como alternativa; retomarlo y cuestionarlo como ejercicio de maduración. Porque si hay algo que permite el arte y la acción creativa es la posibilidad de generar ficciones, en donde poder indagar, explorar y *extravivir* como especie privilegiada que somos y que además, debe de atender a su privilegio. No atender las sensibilidades humanas puede ser un atentado a la propia humanidad.



III. Contextos y acercamientos a lo común

Pero ¿qué pasa con los actuales escenarios de representación artística?, volviendo de nuevo al pasado, como herramienta de búsqueda de alguna respuesta que nos de luz al análisis de la situación actual, nos remontamos a los ready-made de Duchamp, como punto de fricción donde se identifica un gran giro hasta lo entonces representado, para comenzar a pensar en cómo están concebidos los lugares donde se presenta el arte contemporáneo.

Cuando surge el arte conceptual y la obra sigue un curso lógico de desmaterialización del objeto artístico, convirtiéndose en «documento» o «referencia» de lo que es considerado la verdadera obra de arte: la idea y el concepto que se halla tras este objeto; podría ser desde aquí donde podría entrar en conflicto la propia manera de exponer la obra.

Kosuth parte de la separación radical entre arte y estética hacia la que apuntaba la crítica minimalista al formalismo. La condición artística de algo es independiente de sus cualidades estéticas, las cuales dependen del modo en el que la morfología del objeto excita el gusto del espectador. Excepto en el caso del objeto decorativo, «las consideraciones estéticas siempre son ajenas a la función de un objeto o a su “razón-de-ser”» (Kosuth, 1969): Todo cuanto tenga que ver con objetos carece de interés para el arte conceptual, como sentencia el propio Kosuth: «los objetos no tienen, conceptualmente, la menor importancia para la condición del arte» (id 6): Las intervenciones artísticas de Duchamp demostraron de una vez y para siempre que la condición artística no arraiga en esas cualidades estéticas de los objetos, sino en la función que éstas están llamadas a desempeñar. (Liñán, 2008)

Antes de la aparición del arte conceptual, los espacios del arte eran lugares donde poder admirar objetos artísticos que nos hacían partícipes de una «genialidad» estética invadiendo la ocasión de un virtuosismo sensorial del que podíamos ser partícipes. Sin embargo, tras la «desmaterialización del objeto artístico», el lugar se ve desprovisto de mecanismos naturales que ligen la representación, lo representado y a su interlocutor.

De manera paralela, convive un incipiente mercado del arte que se asienta como estructura comercial dentro de un sistema capitalista, especulativo y rentable. Las élites hegemónicas no pueden renunciar a este recurso a explotar. Los lugares para el arte se pliegan a las estructuras del mercado adaptán-



dose a las formas expositivas tradicionales, espacios limpios, impolutos, de grandes paredes blancas en donde presentar las obras.

El negocio del arte tiene como conflicto su hacerse visible. El negocio del arte es así un sistema de celos y exhibicionismo. En él, el deseo de las obras consiste en convertirse en objetos de deseo. El mercado los hace sensuales, el hambre de deseo los hace bellos, la obligación de llamar la atención genera lo interesante. (Vásquez, 2008)

Entre tanto, los ciudadanos siguen «formando» su sensibilidad artística con base en los «genios» del pasado, las escuelas, la formación, se centra en educar y admirar las grandes obras que han trascendido en la Historia, desatendiendo la obra de arte contemporánea, quizás por la falta de herramientas pedagógicas para poder tratarlo...

El estado de las cosas entonces es el siguiente: los lugares donde apreciar el arte contemporáneo se presentan al público siguiendo lógicas propias de un mercado especulativo; y los ciudadanos seguimos sin encontrar cómo educar nuestra sensibilidad en este tipo de arte.

Los centros, los museos, las galerías y las ferias de arte son lugares «exactamente iguales», con una disposición de la obra artística idéntica; y es desde aquí, desde donde se plantea una duda, ¿no deberían los centros de arte y museos presentar las obras de manera diferente a como lo hacen los lugares de venta de arte?, ¿por qué imitar un modelo hecho a la medida del mercado?

Sigamos desmembrando la fórmula expositiva del arte contemporáneo y analicemos cómo para poder hacer viable esta fórmula representativa. Los lugares del arte, por lo tanto, al amparo de los intereses especulativos, generan nuevos actores que ayudan a vehiculizar la producción artística hacia el lugar deseado: el mercado.

Ante la ambigüedad, inmediatez y sensualidad de la producción artística el curador —el administrador de la «conciencia del arte»— ejerce la función de hermeneuta y editor de la obra expuesta, produciendo el texto para un catálogo, una cartografía de la exposición, un texto para la prensa, un acta para un jurado, uno para la institución, otro para la pedagogía y la sociología del gusto, finalmente un texto para autentificar una obra; en suma, una estrategia de mercadeo a través de una amplia gama de producciones textuales —en un comercio de frases— cuyo objetivo tácito es el de publicitar: hacer público y formar un público para la obra. (Vásquez, 2013)



La cuestión entonces es que el propio escenario expositivo reproduce fórmulas idénticas independientemente de si su finalidad es la venta, la pedagogía, la construcción de cultura. Entendiendo también el posicionamiento de muchos de estos centros que se amparan en otras funciones no meramente pedagógicas, la duda es, si una institución pública, como la del museo, o la del centro abandona esta finalidad, ¿por qué es una institución pública?

Pero no es solamente el público el que se siente relegado a un segundo plano en esta suerte de presentación del arte contemporáneo, ¿qué pasa con la creación artística?, ¿en qué medida se ve condicionada por estas fórmulas representativas, expositivas y narrativas con su interlocutor?, ¿cómo crea el artista a partir de estas pautas?, ¿cómo influye en su creación?, ¿cómo se forma a los futuros artistas?, ¿cuánta literatura debe incorporar el artista y la obra para complementarse?

Ahora se dice, el arte se echa a un lado, se repliega en sí mismo. Se echa a un lado al replegarse en sí mismo. Se repliega en sí mismo al echarse a un lado. Sólo muestra un poco. Tiene más que lo que se puede mostrar. Aún puede mostrar que en él hay algo más que no se muestra. Una nueva ecología del mostrar requiere una pauta expositiva diferente.

Lo que viene al frente de visión ya no es la obra en su actitud de desfile. Casi nada en ella ofrece superficies vulnerables a la mirada. La obra permanece plegada, enrollada en sí misma, encuadrada en sí misma, por así decirlo, cerrada. Su día de exposición y despliegue no es hoy, tal vez ya no lo sea, tal vez no lo sea aún. No obstante tiene una forma de existencia, aunque no una del tipo habitual. La presencia de la obra no es ni la presencia de su valor ni de aquello que contiene de visible. No se revela en su plenitud, se mantiene en un ángulo agudo respecto al mundo, la curiosidad no puede leerla hasta el final y consumirla, la mirada choca con las cubiertas. En algunos casos el pliegue es tan denso que uno ni siquiera puede convencerse de si en realidad hay obras en el interior. Uno vacila involuntariamente entre dos hipótesis: dentro hay algo, dentro no hay nada.

Las descripciones no dejan, sin embargo, duda alguna de que también en aquello que allí está permanece envuelto, en sentido eminente ha de tratarse de obras. Las inversiones de los artistas en los objetos son altas, sus gastos también son cuantitativamente considerables. En los objetos están sedimentados vida, ideas, tensiones. ¿Dónde está la pared blanca en la que pueda ser extendida la totalidad de superficies plegadas? ¿No sería bueno que existiera una pared así?



¿O esas obras han rehusado por su cuenta dicha pared? ¿Se han resignado ante su imposibilidad de ser descubiertas? ¿Están enfadas con la pared blanca? ¿No se sienten aceptadas? ¿No quieren arrojarles más perlas a los coleccionistas? ¿O son material manejable para una nueva estratagema expositiva?

Las obras no dejan percibir nada sobre sus experiencias con paredes y galerías. Su historia previa cuenta poco en el momento. Su estar por ahí tiene algo de repentino y casual. Ahora permanecen plegadas en sí mismas ante nosotros, no alegan nada en su defensa, no muestran enojo, no toman ninguna iniciativa contra sí mismas, se preservan. Reclaman algo de espacio al margen, sin jactarse de su existencia. Están en el margen, humildes como estanterías en una bodega; puestas, no expuestas; colocadas unas junto a otras, no presentadas en primer plano. (Sloterdijk, 2007)

Tras esta afirmación que mantiene el filósofo Sloterdijk, entendemos que la escena artística contemporánea, por lo tanto, deja expuesta una brecha en su forma de hacer y presentarse en la sociedad que facilita e incluso invita a reinventar desde otro lado, fórmulas artísticas repensadas por la propia inercia creativa del ser humano, apropiándose de otras formas de creación afines a las lógicas contemporáneas más incipientes, respondiendo a las necesidades expresivas de un común que como actor social influye en la comunidad y se retroalimenta de experiencias que repercuten en su realidad más cercana. Es así como las prácticas artísticas colectivas toman cuerpo en una sociedad demandante de ejercicios de sensibilidad. Recuperando el espíritu creativo que toda persona posee como reivindicaba el artista Joseph Beuys en su concepto de arte ampliado.

La necesidad de una rentabilidad ideológico-social exigida a la cultura ha provocado que se desvirtúe su esencia fundamental, poniéndola al servicio de intereses económicos, políticos o turísticos, incluyéndola como un valor de consumo más y olvidando su verdadero sentido humanista.

En esta línea, se hace absolutamente preciso rescatar a la cultura de su dependencia económica y política y recuperar los valores humanistas que la convirtieron en un «arte libre», definido por las máximas del *docere et delectare*, o lo que es lo mismo enseñar deleitando, como elemento configurador de la conciencia humanista del mundo. (Rubio, 2011)



IV. Nuevas lecturas en lo común

Haciendo hincapié en esta brecha abierta en la escena artística de nuestros días, se mostrarán diversas prácticas colectivas y de participación ciudadana que amplían el tejido artístico actual, en donde cohabitan diversas fórmulas de creación contemporánea.

IV. I Ocupación Documentalista Periférica Express y Subjetiva (ODEPS)

ODEPS es una estrategia artística basada en un cuerpo igualmente táctico (permeable, flexible y nómada) para poder incidir de una manera subversiva, en el sentido amplio de la palabra, en una realidad.

Su funcionamiento se centra en prácticas como: la gestión de espacios comunes de socialización y creación, la negociación, la mediación, la sostenibilidad y el decrecimiento, el procomún, la devolución social, la interacción con el contexto y el desarrollo de ámbitos pedagógico alternativos.

Se trata de una:

- Ocupación: porque asiste físicamente en los espacios; y tras el encuentro con los actores del lugar se actúa participando de las necesidades planteadas.
- Documentalista: pretendiendo trasladar a documento visual, sonoro o textual lo que acontece de la sinergia y el valor generado.
- Express: porque se pone en valor la intensidad del encuentro, dotándolo de autonomía, independencia y sostenibilidad al ser acciones centradas en la unión producida.
- Periférica: dado que las personas que participan son ajenas, distantes, periféricas al espacio social intervenido. Lo cual nos asegura propiciar un lugar de encuentro en el que la distancia aporta sorpresa, enriquecimiento, innovación, novedad, y deseo de conocimiento de lo ajeno.
- Subjetiva: partiendo de espacios de libertad en los que se debe de gestionar la colectividad, el contexto y los planteamientos desde la subjetividad. Se pretende la defensa de ideologías propias, posiciona-

mientos y experiencias desde el respeto; poniendo en valor las diferencias y la pluralidad de discursos.



Figura 2: ODEPS.

Las ODEPS forman parte de las prácticas artísticas denominadas *tools box*: herramientas de desarrollo artístico para el uso libre de la sociedad (López-Aparicio, 2000): El planteamiento surge del firme convencimiento de que la capacidad creativa artística puede ser implementada en cualquier espacio y a través de cualquier medio, generando acciones que colaboran al *problem solving* y aportan nuevas estrategias de relación y percepción. Es por lo que las ODEPS se generaron para incentivar las relaciones sociales, la generación de lo común desde el respeto de la individualidad y permitiendo de forma sostenible comprender, percibir e interactuar con realidades necesarias para el colectivo.

En concreto, las acciones llevadas a cabo en la Tabacalera y en la Casa Invisible fueron promovidas por López-Aparicio, pero gestionadas de manera colectiva como corresponde a la ideología del proyecto. La primera que se llevó a cabo y que motivó el diseño y conceptualización de las ODEPS fue en



la Tabacalera (Centro Social Autogestionado, Madrid) como resultado de que López-Aparicio se negara a llevar a cabo una acción individual en un centro de esta naturaleza, con la intención de desaparecer como artista y así, propiciar y promover la creación de un colectivo a partir de un proceso participativo. En este caso participaron unas quince personas: artistas visuales como Valeriano López y Carmen Sigler, de arte de acción, Isabel León y María Villar, el poeta visual Javier Seco, el colectivo sonoro Raíz Microphone, el historiador y crítico Jesús Rubio Lapaz, un informático, un antropólogo..., personas que normalmente nunca generarían algo desde lo común, por su heterogeneidad y gracias a las ODEPS encontraron un espacio de encuentro en el que encontrarse, articularse y participar colectivamente a la vez que, les permitía desarrollarse personalmente. Sin embargo, paradójicamente la misma acción de forma individual no hubiera propiciado este proceso de aprendizaje y hubiera mermado el enriquecimiento que aporta lo colectivo y sus interacciones tanto exógenas como propias.

Las reuniones previas en las que se planificó, permitieron el conocimiento de los participantes y se empezó a generar vínculos basados en los intereses y en las capacidades particulares unidos en una acción común de «guerrilla artística». El viaje se convirtió en un espacio de tránsito relacional y creativo donde la energía se hibridó y concentró para ser desplegada en la Tabacalera donde se llevaron a cabo desde registros sonoros a acciones participativas, personalizado de prendas en la tienda de trueque, grafiti y etiquetado en los espacios comunes, fotografía documental, ocupaciones grupales de espacios... e incluso como proceso generoso de encuentro se cocinó para más de doscientas personas. La ocupación se llevó a cabo durante dos días e implicó también el ser acogidos en casas ocupadas por otros compañeros de la Tabacalera de forma que la intervención traspasara la dermis y penetrara en las idiosincrasias reales de la autogestión y su inmersión en el contexto fuera lo más profunda y efectiva posible. Es por lo que las charlas, debates y reflexiones teóricas fueron necesarios y fundamentales:

Por todo esto es por lo que celebramos la creación y el funcionamiento del Centro Social Autogestionado La Tabacalera de Lavapiés, como un exponente de libertad dentro del papel más importante que debe tener la cultura como valor humanista fuera de los cauces de las vías institucionales, políticas y económicas. Como ejemplo de que se puede producir fuera de las subvenciones, concursos y organismos públicos o privados. De ahí nuestro interés por celebrar esta «ocu-

pación» integradora que desde una ciudad como Granada mira a Madrid para comprender qué se está haciendo en la búsqueda y en la recuperación del sentido más noble de los conceptos de arte y cultura en la actualidad. (Rubio, 2011)

También se llevó a cabo en 2011 una nueva ODEPS en la Casa Invisible, Centro Social y Cultural de Gestión Ciudadana, Málaga, con un colectivo que mantenía algunas de las personas que participaron más otras que se incorporaron y tuvo como característica que formó parte de una invitación para formar parte del Festival de la Cultura Libre y a su vez, se participó en acciones de activismo dentro del movimiento 15M. En este caso hubo algunas acciones más tecnológicas y participaron colectivos como Raíz Microphone, con la performance receptor/emisor del colectivo, o el Colectivo Biomatic y Melodía Ocupa.



Figura 3: ODEPS.

IV. II La Galería de Magdalena

La Galería de Magdalena toma como eje de acción el espacio público (calles, vallas publicitarias, metro) como espacio para intervenir con sus

acciones artísticas. El mayor valor de estas acciones, (fuera de entenderse como acciones que se amparan en el espacio público por lo «trendy» del concepto), son el verdadero impacto que tienen con su público. La estructuración de las acciones está perfectamente estudiada e imbricada en su contexto, haciendo partícipe al ciudadano desde un lugar donde se encuentra a gusto y sin presión por el hecho de ser invitado a «participar» de la sugerencia artística. Basándose en elementos como el humor y el juego que aligeran el acto a participar de una acción cargada de simbolismo y reflexión crítica.

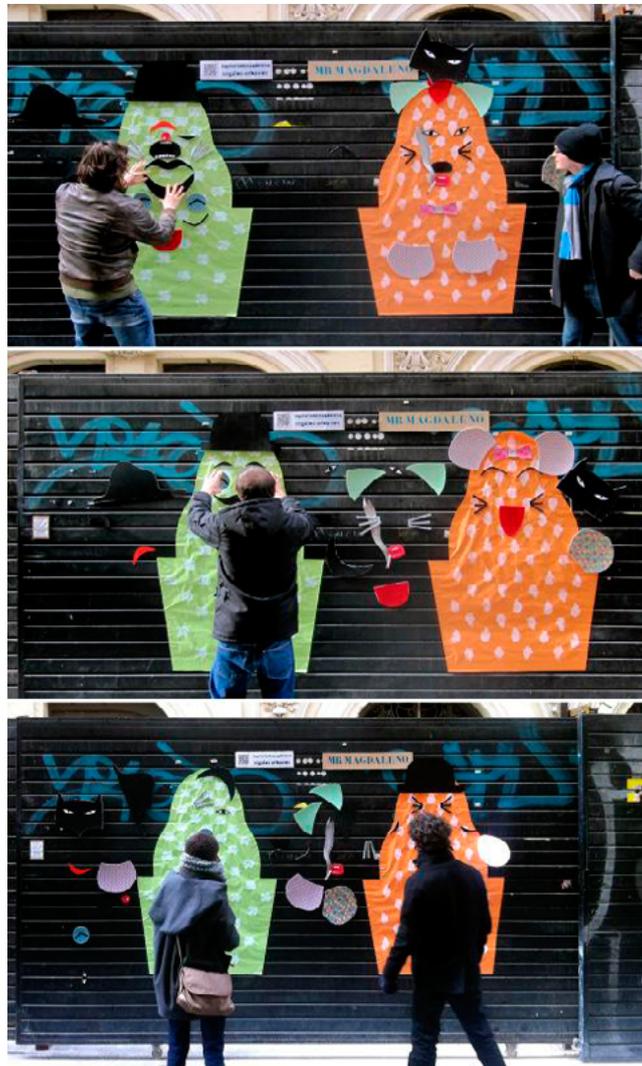


Figura 4: Intervención La Galería Magdalena en Madrid.



Sus acciones fundamentales son (La Galería Magdalena, 2011):

- **#RegalosUrbanos**: una premisa fundamental de la galería de magdalena es que todo lo que se expone se queda en la calle, así que el que quiera se lo puede llevar a su casa. Las exposiciones así se componen de objetos de deseo y se utiliza el concepto de regalar como forma infalible de comunicar el arte.
- **#InteracciónEnObras**: investigando sobre maneras de exponer que inciten al usuario a «jugar» o a interactuar con la obra de manera activa, de manera que sean ellos los que «terminen» la obra y la hagan suya como por ejemplo en: La Nevera Urbana (en donde se dispone de una serie de palabras cartel que el ciudadano puede alterar a su gusto para construir frases), El Tangram (al igual que la nevera urbana, pero en esta ocasión son piezas geométricas que invitan a construir formas más complejas),):
- **#Crowdexhibitions**: gracias a internet se crean exposiciones en las que pueda participar la ciudadanía, creando y difundiendo la convocatoria de forma que todo el que quiera pueda participar. En este caso el contenido de la exposición es elegido por un sistema *crowdcurated*, creándose un vínculo entre los participantes y el proyecto. Así ocurre por ejemplo en Arcotangente (la iniciativa se lleva a cabo al mismo tiempo que se celebra la feria de ARCO, y se invita a las personas a compartir en un espacio virtual sus obras de arte, algunas de ellas finalmente fueron expuestas físicamente en los muros de las calles) o **#EnElBolsoLlevo**.
- **#MurosCiudadanos**: son proyectos integradores en los que mediante una acción participativa la gente constituye la propia obra, convirtiéndose ésta en un homenaje a los vecinos.
- **#ActivismoLigero**: acciones que tienen una clara componente crítica hacia realidades que indignan especialmente, como por ejemplo en: Arquitecto busca esclavo, Y la educación pública qué, Pequeña guerrilla antipublicitaria, Magdaupload.

IV. III We-Traders

We-Traders se concibe en un contexto de crisis en donde cobran valor: la gestión del conocimiento, los cuidados, las prácticas colaborativas, la participación ciudadana y el respeto por el común. Todas estas estrategias son fruto de un contexto de crisis económica, que apela a la unión para la consecución de los fines deseados (la iniciativa es una coproducción de diferentes instituciones sensibles a la necesidad de incorporar al ciudadano en la construcción de cultura: Matadero Madrid y el Goethe-Institut Bruselas con los Goethe-Institut de Madrid, Turín, Toulouse y Lisboa):

El objetivo principal es dar respuestas artísticas, arquitectónicas y ecológicas a las ciudades que tras años de escasez generan sus propias fórmulas para dar respuesta a la necesidad de esa «alma» sociedad.

La exposición no solamente cobra valor por el resultado del mismo, sino más bien por el proceso de negociación, diálogo y análisis que sostiene toda intención de creación.



Figura 5: Imagen de uno de los grupos de trabajo *We-Traders*.

Son procesos de inteligencia colectiva que revierten directamente sobre el común generando experiencias colectivas a disfrutar por la comunidad, y que



además abogan por la sostenibilidad generando un marco teórico y pedagógico que permite su réplica y su efecto multiplicador en diferentes contextos urbanos.

La exposición We-Traders muestra ejemplos de iniciativas en las que ciudadanos del suroeste de Europa —diseñadores, artistas, arquitectos...— se reapropian del espacio urbano redefiniendo así la relación entre valor, beneficio y bien público. Se trata además de procesos abiertos, capaces de motivar a los conciudadanos de estas ciudades a sumarse a ellos. Este proyecto cultural es, esencialmente, una comparativa entre distintas soluciones locales a problemas transnacionales: ¿Qué tipo de iniciativas han funcionado en un contexto? ¿Cuáles son las causas de este éxito? ¿Pueden estas iniciativas ser replicadas en otros lugares? ¿Cómo se configura la relación entre iniciativa privada y administración pública?

MADRID - Campo de Cebada, Elii / Gabinete de Crisis de Ficciones Políticas, Teamlabs / Walkinn Coop, Todo por la Praxis, [VIC] Vivero de Iniciativas Ciudadanas.

TURÍN - Buena Vista Social Housing, Casa del Quartiere, Il Piccolo Cinema, Miraorti, Toolbox Coworking / FabLab. LISBOA - A Linha, Agulha Num Palheiro, BIP/ZIP, Cozinha Popular da Mouraria, O Espelho. TOULOUSE - AERA Habitat, Bois & Cie, Carrefour Culturel Arnaud Bernard, Le potager de Camille, Mix'Art Myrys. BERLÍN - Allmende-Kontor, betahaus/Open Design City, RÜTLI-WEAR, Initiative Möckernkiez. Colectivos colaboradores: Zuloark, Cocook, Taller Omnívoros, Puesto PEC. We-Traders es una coproducción de Matadero Madrid y el Goethe-Institut Bruselas con los Goethe-Institut de Madrid, Turín, Toulouse y Lisboa. (Fitz 2013)

IV. IV Do it your self, IDYS

Entre muchas de las iniciativas que se iniciaron en WE-TRADERS, destacamos IDYS (Instituto Do It Yourself) que funciona como herramienta para la educación expandida, un espacio de formación no reglada, transversal e intergeneracional, vinculado a procesos de auto-construcción colectiva.

La iniciativa del colectivo Todo por la Praxis, toma como máxima «aprender haciendo», sus procesos de aprendizaje compartido se nutren de dinámi-



cas donde interviene la investigación, la construcción, la experimentación, el prototipado y el juego.

IDYS se articula en clave de laboratorio para el ensayo y desarrollo de prototipos con la intención de fomentar procesos de investigación y experimentación vinculados a las iniciativas ciudadanas. Su finalidad es la de generar una comunidad que comparta un entorno de aprendizaje colaborativo y el intercambio de conocimientos, fomentando así la corresponsabilidad ciudadana y la auto-gestión de lo común. IDYS es un espacio donde el aprendizaje tiene lugar a través de la interacción con otros en un contexto de experimentación a través de la acción. La educación expandida y el aprendizaje situado son los axiomas sobre los que se articula este centro, para fomentar la innovación social y la autogestión de lo común.

«Nosotros amamos las grandes ideas de los años 70-60s y el optimismo que es inherente a cambiar el mundo mediante propuestas en papel. Pero creemos firmemente que la complejidad es hoy real y nuestra sociedad no necesita un enfoque más sustancial. Por lo tanto, nuestras propuestas espaciales son de pequeña escala y profundamente arraigadas en la condición local... BYE, BYE, UTOPIA!» (TXP, 2015)

El instituto se nutre de experiencias y conocimientos colectivos y compartidos con la comunidad. Nos interesa fomentar el intercambio de conocimientos y experiencias, por eso nuestro espacio es un laboratorio que permite desarrollar proyectos propios o colectivos, y compartirlos con una comunidad.

Las prácticas colectivas han existido a lo largo de la historia, y han contribuido a generar de manera transversal valores de carácter comunitario: cohesión, pertenencia, identidad, empoderamiento, sensibilización por lo público, creación de cultura propia; sin embargo, nos encontramos en un contexto en donde la infraestructura comunicativa, y la posibilidad de interacción y de compartir conocimientos hace posible que los proyectos se puedan realizar con menos recursos; además, se posibilita la sostenibilidad de los mismos al centrar uno de sus intereses en la documentación para compartir las experiencias y los conocimientos adquiridos para su posterior réplica. Éste es uno de los grandes cambios introducidos en las prácticas colectivas, la capacidad precisamente de «hacerlo por ti mismo, do it yourself», implicándose en esta



filosofía no sólo la materialización de las propuestas, sino la concepción de las mismas, el proceso de construcción y su divulgación. El grado de empoderamiento y de contagio que genera es tal que estas prácticas pueden considerarse como uno de los factores de motor de cambio en los contextos donde sucede.

IV. V Left Hand Rotation

Una de las acciones artísticas con consecuencias directas en la transformación más cotidiana de la comunidad fue la acción llevada a cabo por el colectivo artístico español Left Hand Rotation con su propuesta específica con el Barrio Da Luz de Sao Paulo (Brasil, 2011):

Los artistas plantean una acción colectiva basada en la toma de conciencia por parte de los vecinos del Barrio Da Luz del proceso de gentrificación que sufrirían en poco tiempo. Un proceso de transformación urbana en donde la población pobre autóctona será desplazada para convertir el lugar en un núcleo de especulación urbana.

A través de una acción colectiva se diseñan elementos propios del campo de la visual publicitaria o panfletaria para poder interferir en el conocimiento colectivo de la comunidad.

El proyecto consiguió frenar meses más tarde el desarrollo del proceso de gentrificación planificado por la Administración Pública. Actualmente los vecinos del Barrio Da Luz autogestionan el futuro de su barrio.

En torno a estas prácticas propositivas el acto creador es instrumento para mediar una realidad específica, generar diferentes situaciones, acciones, encuentros y alterar la cotidianidad construyendo instrumentos para problematizar y suscitar una acción determinada de intervención.

V. Reflexiones sobre prácticas colectivas

Podemos concluir que las prácticas artísticas colectivas y participativas responden a una enraizada necesidad de explorar la realidad desde la reflexión,



la crítica, la significación de lo que acontece y la búsqueda de respuestas para *extravivir*, trascender e intensificar nuestras vidas, algo que atiende directamente al ADN humano, en nuestro derecho de ejercitar las sensibilidades con nosotros mismos, pero ante todo ante la comunidad.

Las prácticas artísticas colectivas y participativas afloran en contextos de crisis por ser precisamente una herramienta que atiende alerta a un desequilibrio al que se responde por necesidad innata a reparar una cuestión que preocupa a la comunidad cuando las instituciones reaccionan con lentitud. Es aquí donde la sociedad genera sus propias estrategias de resolución basadas en la creatividad, la inteligencia colectiva, la unión de recursos y la gestión del conocimiento.

Si además estas prácticas se dan en un contexto donde existe un desarrollo óptimo de las infraestructuras comunicativas y creativas, la eficacia de las mismas se torna un éxito comunitario. Estas acciones artísticas asumen la complejidad de la gestión de las propuestas creativas desde el colectivo y para la sociedad. El valor de estas prácticas es bien sabido por sus componentes siendo uno de sus objetivos dentro del proceso la documentación, transformando sus acciones en manuales para imitar, replicar y trascender a otros espacios con idiosincrasia similar. Ésta es una de las razones por las cuales se convierten en potencial de cambio social.

El panorama artístico, con este tipo de acciones comunitarias y participativas viene a enriquecerse y a fracturar el *establishment* comercial para convertirse en una herramienta social para el desarrollo de los ciudadanos dentro de los espacios del común.

Referencias

- BARTOLOMÉ, M.; B. ECHEVERRÍA; J. MATEO Y S. RODRÍGUEZ (Coord.) (1982): Modelos de investigación educativa, ICE de la Universidad de Barcelona, Barcelona.
- BAUMAN, Z. (2007): *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, TusQuets, Barcelona.



- BODENMANN-RITTER, C.** (1995): BEUYS, Joseph, Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en *Documenta*, 5-1972, Editorial Visor, Madrid.
- DEWEY, J.** (2008): *El arte como experiencia*, Paidós, pp. 21, Barcelona.
- FISCHER, E.** (1970): *La necesidad del arte*, Nueva colección Ibérica, Ediciones Península, pp.13, Barcelona.
- FITZ, A. Y R. EPPLE** (2013): «We-Traders. Cambiamos crisis por ciudad», en <<http://www.goethe.de/ins/be/prj/wet/zpr/esindex.htm>>.
- GARCÍA RAMOS, J.** (1992): «Recursos metodológicos en la evaluación de programas», *Bordón*, 43, 461-476.
- KOSUTH, J.** (1969): «*Arte y filosofía, I y II*». *La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual*, ed. Battcock, G. (1973), Gustavo Gili, Barcelona.
- PRICHARD, C** (2008): «Evaluating L2 readers' vocabulary strategies and dictionary use», in *Reading in a Foreign Language*, 20(2), 215-231. In <<http://nflrc.hawaii.edu/rfl/October2008/prichard/prichard.pdf>>.
- LA GALERÍA LA MAGDALENA** (2011): en <<http://lagaleriademagdalena.com/el-proyecto/instalaciones-en-colaboracion/>>.
- LIÑÁN, J. L.**(2008): *Representación, concepto y formalismo Gadamer, Kosuth y la desmaterialización de la obra artística*. Universidad de Granada, España. Disponible en <<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/36577/38493>>.
- LÓPEZ-APARICIO, I.** (2000): en <<http://www.isidrolopezaparicio.com>>.
- LÓPEZ, P.** (2012): «Joseph Beuys: El arte de la Liberación» en <<http://cultura-colectiva.com/joseph-beuys-el-arte-de-la-liberacion/>>.
- PRICHARD, C.** (2008): Evaluating L2 readers' vocabulary strategies and dictionary use. *Reading in a Foreign Language*, 20(2), 215-231. In <<http://nflrc.hawaii.edu/rfl/October2008/prichard/prichard.pdf>>.
- PUNSET, E.** (2010): «Finalmente, educación emocional en los colegios». En <<http://www.eduardpunset.es/5227/general/finalmente-educacion-emocional-en-los-colegios>>.
- RUBIO LAPAZ, J.** (2011): «La necesidad de libertad en la cultura contemporánea en relación a ODEPS». En <<http://blogs.latabacalera.net/odeps/2011/02/02/la-necesidad-de-libertad-en-la-cultura-contemporanea-en-relacion-a-odeps/>>.



- SLOTEDIJK, P.** (2007): «El arte se repliega en sí mismo», *Documenta XI*. Kassel, en *Revista Observaciones Filosóficas*, Sección Estética. En <<http://www.observacionesfilosoficas.net/elarteseplegia.html>>.
- TODO POR LA PRAXIS TXP** (2015): en <<http://www.institutodoityourself.org/>>.
- VÁSQUEZ ROCCA, A.** (2008): «El Arte abandona la galería! ¿A dónde va?», En *RÉPLICA 21*, *Revista Internacional de Artes Visuales*, México. Disponible en <http://www.replica21.com/archivo/articulos/u_v/542_vazquez_abandono.html>.
- (2013): «La Idea como Arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus», *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 37, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

CABANYAL PORTES OBERTES: SE ACABÓ, ¿Y AHORA QUÉ? PRÁCTICAS ARTÍSTICAS POLÍTICAS Y COLABORATIVAS EN LA CIUDAD

*Cabanyal Portes Obertes: it's Over, So Now What? Policies
and Collaborative Artistic Practices in the City*

Emilio José Martínez Arroyo

Universidad Politécnica de Valencia, España.

RESUMEN: El evento de arte Cabanyal Portes Obertes ha venido desarrollándose ininterrumpidamente desde 1998 hasta 2015 para reivindicar la rehabilitación del barrio del Cabanyal de Valencia, convirtiéndose en una referencia de arte como herramienta al servicio del movimiento ciudadano en la visibilización de sus reivindicaciones. En 2015, fruto del movimiento ciudadano se consigue la retirada del proyecto de destrucción del Cabanyal y el inicio de su rehabilitación, en este momento Cabanyal Portes Obertes siente que sus objetivos han sido cumplidos y por lo tanto plantea su desaparición como evento artístico. La nueva situación política nos obliga a reflexionar como artistas cuáles pueden ser las formas más útiles que pueden adoptar las propuestas artísticas para seguir apoyando las reivindicaciones ciudadanas en el nuevo contexto del Cabanyal. Surgen así Cabanyal Arxiu Viu y CraftCabanyal dos proyectos artísticos colaborativos que acompañarán al movimiento ciudadano frente a los retos que aparecen en esta nueva situación.

PALABRAS CLAVE: arte público, movimiento ciudadano, arte político, arte colaborativo, Cabanyal.

RESUM: L'esdeveniment d'art Cabanyal Portes Obertes s'ha desenvolupat ininterrompudament des de 1998 fins a 2015 per a reivindicar la rehabilitació del barri del Cabanyal de València, i es va convertir en una referència d'art com a eina al servei del moviment ciutadà en la visibilització de les seues



reivindicacions. En 2015, fruit del moviment ciutadà, s'aconsegueix la retirada del projecte de destrucció del Cabanyal i l'inici de la seua rehabilitació, en aquest moment Cabanyal Portes Obertes sent que els seus objectius s'han complit i, per tant, planteja la seua desaparició com a esdeveniment artístic. La nova situació política ens obliga a reflexionar, com a artistes, quines poden ser les formes més útils que poden adoptar les propostes artístiques per a seguir donant suport a les reivindicacions ciutadanes en el nou context del Cabanyal. Sorgeixen així Cabanyal Arxiu Viu i CraftCabanyal dos projectes artístics col·laboratius que acompanyaran al moviment ciutadà enfront dels reptes que apareixen en aquesta nova situació.

PARAULES CLAU: art públic, moviment ciutadà, art polític, art col·laboratiu, Cabanyal.

—

ABSTRACT: The art event Cabanyal Portes Obertes (Cabanyal Open Doors) evolved steadily from 1998 to 2015 as part of the campaign calling for renovation of the district of Cabanyal in Valencia. Over the years it has become a reference for art as a tool to serve citizens' movements by making their demands visible. In 2015, as a result of the citizens' movement the proposal to demolish Cabanyal was withdrawn and renovation has now begun. At this time Cabanyal Portes Obertes feels that its objectives have been met and therefore proposes its demise as an artistic event. The new political situation forces us, as artists, to reflect on the most useful ways for art to further support citizens' demands in the new Cabanyal context. These reflections have spawned Cabanyal Arxiu Viu and CraftCabanyal, two collaborative art projects that will accompany the citizens' movement in the challenges they face in this new situation.

KEYWORDS: public art, citizen movement, political art, collaborative art, Cabanyal.



Después de 17 años ininterrumpidos, por fin podemos celebrar que Cabanyal Portes Obertes no volverá a convocarse. Para el que a estas alturas no lo conozca, Cabanyal Portes Obertes es un evento de arte que se ha venido desarrollando en el barrio del Cabanyal de Valencia, desde 1998 hasta la actualidad, para reivindicar su rehabilitación frente a los planes destructivos del Ayuntamiento de la ciudad, gobernada por el partido popular en los últimos 24 años.

A diferencia de cualquier evento artístico habitual, en Cabanyal Portes Obertes siempre manifestamos el deseo de desaparecer, que el carácter reivindicativo del evento dejara de tener sentido en el momento que los objetivos del mismo fueran completados. Cabanyal Portes Obertes tenía como objetivo señalar la necesidad de defender el histórico barrio del Cabanyal de la destrucción planeada por las autoridades políticas, con el tiempo se convirtió también en un espacio para reflexionar sobre la ciudad, el modelo de desarrollo propuesto por la ideología neoliberal dominante, por una clase política provinciana que con el tiempo ha demostrado su inoperancia.

Esta dimensión política del evento —que no politizada puesto que no respondía a ninguna estrategia partidista, sino que surgía del propio movimiento ciudadano— ha sido determinante en la definición del propio evento, las obras y autores participantes, pero especialmente en la relación entre los dispositivos expositivos —las casas y calles del barrio— con el público asistente, generalmente muy ajeno al seguimiento de la actualidad artística en general.

Un elemento significativo de Portes Obertes ha sido su capacidad de autogestión. Cómo organizar un evento en más de una veintena de espacios expositivos y con intervenciones en el espacio público a lo largo del barrio. Debemos reconocer que la experiencia de haber organizado Movimiento-Inercia en 1996 fue determinante, proyecto desarrollado dentro del programa Kaleidoscope de la Comisión Europea, uno de los primeros programas de la Unión Europea para el desarrollo de programas culturales de colaboración entre entidades de diversos países. Desarrollado por la ASBL Les Brasseurs (Liege) en colaboración con ICA Proton (Amsterdam), Ludwin Forum Aachen y el Departamento de Escultura de la UPV (Universitat Politècnica de València), se desarrolló entre 1994-1996 con eventos en distintos espacios culturales europeos, hasta la celebración en Valencia de un «encuentro europeo de



artistas, grupos y colectivos de artistas»¹ que reunió a un centenar largo de artistas y colectivos de toda Europa en torno a unas jornadas y exposiciones en los que se abordaba «lo colectivo», grupos y asociaciones de artistas y ciudadanos, como herramienta para enfrentar el cambio de paradigma de la producción cultural contemporánea.

La experiencia de Movimiento-Inercia nos permitió plantear Cabanyal Portes Obertes como un evento ambicioso que tenía presente las nuevas formas de producción cultural que habíamos podido conocer, y poner a prueba. En aquel momento, finales de 1998, en la Plataforma Salvem el Cabanyal, iniciábamos nuestras primeras reuniones para enfrentar el proyecto municipal en la sede de la Asociación de Vecinos del Cabanyal – Canyamelar. La presentación de la propuesta para celebrar Cabanyal Portes Obertes fue recibida con un gran entusiasmo por parte de los vecinos y con un total desconocimiento. Lo habitual en el contexto de las asociaciones de vecinos era celebrar las semanas culturales con un carácter más local y convencional, por lo que tuvimos que dejar muy claro desde el principio que el proyecto tenía un carácter radicalmente contemporáneo, interdisciplinar y de exploración de nuevos lenguajes a partir del compromiso de artistas e intelectuales en la defensa del Cabanyal. En paralelo, la plataforma fue adquiriendo un carácter independiente de la propia asociación de vecinos para poder emprender un trabajo más específico y activista respecto a la problemática urbanística, convirtiéndose en un movimiento ciudadano con una dimensión más abierta y amplia que la que permitía la estructura de las asociaciones de vecinos en aquel momento. Y es en este nuevo contexto de una plataforma ciudadana en el que Portes Obertes pudo desarrollarse y adquirir un carácter muy particular.

La primera cuestión que se planteó fue la carencia de financiación e infraestructura para desarrollar el proyecto, por lo que la organización y definición del mismo debía ser el resultado de esta situación. En cuanto a la organización podíamos aportar nuestros conocimientos y la experiencia en la organización de un evento multitudinario como fue Movimiento-Inercia pero necesitábamos que fueran los propios vecinos los cogestores del mismo, aportando su capacidad relacional con el barrio y adquiriendo algunas herramien-

1. <http://www.upv.es/inercia/fichinsc.html> [consulta el 4/11/2015].



tas de gestión y de aproximación a las prácticas artísticas contemporáneas. En la definición del evento las carencias de financiación e infraestructura y la imposibilidad de ayuda por parte de las instituciones a las que estábamos enfrentados, sólo podían ser sustituidas por la aportación de recursos propios, y ¿cuáles son esos recursos para un grupo de vecinos de un barrio humilde de clase trabajadora? Sus propias casas y las calles de su barrio, así pues nos encontramos con unas magníficas y exclusivas instalaciones expositivas. ¿Qué podíamos ofrecer a los artistas participantes en estas condiciones? El tratamiento respetuoso de su obra, una cuidada instalación, su difusión, inicialmente a través de la incipiente internet, hasta que llegado el momento encontramos la forma de autofinanciar las publicaciones de cada edición, que se convirtieron en un instrumento más de difusión tanto del evento como de la problemática, un sofá en el que descansar o pasar un tiempo en el barrio y nevera, todo ello aportado por los vecinos. La posibilidad de pagar desplazamientos o un caché por el trabajo de los artistas no era posible por razones obvias. Sin duda, la solidaridad y el compromiso de los artistas con el Cabanyal desde el primer momento fueron esenciales para todo el proyecto.

Cabanyal Portes Obertes se planteó como un evento implicado con una problemática urbana, y por lo tanto debía plantear unos objetivos de mayor alcance que la propia exposición de los trabajos artísticos, en este sentido desde un primer momento planteamos cuáles eran estos objetivos, tal y como expusimos en el texto de introducción de la primera publicación que pudimos realizar del evento en 2003 y que recogía las ediciones de los años anteriores desde 1998: «Al tiempo planteamos que este evento tiene unos objetivos que deben ser claramente definidos. La sensibilización en torno a esta problemática debe alcanzar al mayor número de personas posible y la muestra debe ser un altavoz que la amplifique en el contexto de la ciudad, y fuera de ella, rompiendo cierta voluntad de minimizarla por parte de las autoridades locales del momento. Generando una imagen que muestre la verdadera complejidad y gravedad de esta situación frente a la instrumentalización mediática de los promotores del proyecto. En segundo lugar, debe actuar sobre los propios vecinos del barrio motivando su participación, reactivando sus elementos identitarios, un cierto orgullo de ser de barrios, durante tanto tiempo olvidados por las administraciones políticas que los han abandonado a su suerte, haciendo dejación de sus obligaciones sociales e incluso legales, convertidas



en papel mojado al libre albedrío de la voluntad y en este caso de la falta de voluntad de la administración».²

También consideramos importante realizar una valoración de los resultados obtenidos y del cumplimiento de los objetivos planteados en cada momento tal y como hicimos en «Cabanyal Portes Obertes, un proyecto de intervenciones artísticas, política y urbanismo» con motivo de la presentación del proyecto en la Bienal de Arquitectura de la Habana en 2000. En esta valoración, aparecen conceptos que resultarán determinantes en estas prácticas en la actualidad: la capacidad de movilización desde el mundo de la cultura, la inserción de las prácticas artísticas en los contextos sociales, la capacidad de las prácticas artísticas en el empoderamiento social, la movilización a partir de los afectos, la experiencia lúdica como herramienta para enfrentar determinados problemas sociales. Que expresábamos de la siguiente manera:

«Con los siguientes objetivos:

- *movilizar al mundo de la culturas frente a un atentado contra el patrimonio cultural de nuestro pueblo*
- *dar a conocer al máximo número de personas la naturaleza de este problema*
- *utilizar los medios de comunicación para su difusión*
- *generar un debate desde las artes plásticas sobre la relación del arte con la política*
- *crear un lugar de acción permanente donde las propuestas artísticas se inserten en la propia sociedad en la que vivimos*

El método utilizado fue:

- *plantear una convocatoria abierta para que los artistas que quisieran participar pudieran manifestarse sobre este tema o mostrar su solidaridad con los vecinos del barrio*

2. Martínez Arroyo, E. (2003): «Cabanyal Portes Obertes. Activismo y lucha social», Cabanyal Portes Obertes, Art, política i participació ciutadana, Plataforma Salvem el Cabanyal, Valencia. Disponible en: <<http://espai214.org/emiliomartinez/pag%20inicial.html>> [consulta el 5/11/2015].



- *convocar a los vecinos del barrio para que expongan en sus casas los trabajos de los artistas y el público pueda visitarlas*
- *que los visitantes de la exposición conozcan el barrio, a sus habitantes y sus formas de vida y aprecien los valores que merecieron que fuera declarado Bien de Interés Cultural*
- *en cuanto a la financiación buscamos la participación de todos los participantes, vecinos y artistas, los últimos exponiendo su trabajo y buscando la financiación para su producción. Los vecinos prestando sus casa, vendiendo camisetas, carteles, lotería, que permitieran un mínimo de dinero para pagar los gastos que surgían en la organización del mismo y todo el mundo poniendo el tiempo que fuera necesario para que el evento pudiera realizarse con el mayor éxito posible*

Los resultados obtenidos fueron:

- *una gran participación de artistas y vecinos. En la primera edición de 1998 participaron 157 artistas y 27 casas particulares. En la edición de 1999 participaron 322 artistas y 49 casas particulares. Además se utilizaron los espacios de la calle, la playa, plazas y teatros del barrio, donde se realizaron obras de diferentes manifestaciones artísticas: escultura, pintura, música fotografía, teatro, cine, cómic, performances, etc.. Observando que en cada edición aumenta el número de participantes del ámbito nacional e internacional*
- *una enorme afluencia de público, aproximadamente 5000 personas en la primera edición y más de diez mil en la segunda, que bien por curiosidad, o por solidaridad, visitaron la exposición y el barrio*
- *una muy importante repercusión en los medios de comunicación (periódicos, revistas, radio y televisión) Todo ello a pesar de las restricciones impuestas en aquellos medios dominados por el partido político en el poder concretamente en el canal de la televisión pública valenciana, se impidió cualquier referencia a las motivaciones que habían dado lugar a este acontecimiento, permitiendo que únicamente se hablara del aspecto «cultural»*

Podemos hablar de otro resultado quizás menos evidente en un primer momento pero igualmente importante

- *la valoración de los habitantes del propio barrio de lo que tienen al ver el interés que despierta en los visitantes de fuera, encontrar ese pequeño pero no menos importante orgullo de ser de un lugar*



- *la calidad de los trabajos expuestos y especialmente la dedicación de aquellos artistas que realizaron un trabajo expresamente que trataba sobre la problemática del barrio*
- *la toma de conciencia de todos los participantes del problema que estaba sobre la mesa*
- *la enorme capacidad de organización de un grupo de vecinos que no están habituados a organizar un evento de este tipo*
- *la relación que se estableció entre vecinos y artistas, a partir del dialogo de las propuestas artísticas con un lugar concreto, con una sociedad de caras propias, nada que ver con los anonimatos de galerías y museos*
- *una forma lúdica de entender la protesta ciudadana, divertida en ocasiones, dramática otras pero en cualquier caso viva»³*

Desde 1998 hasta 2014 se han sucedido de forma anual las ediciones de Cabanyal Portes Obertes, con el mismo carácter reivindicativo y con temáticas y formatos que han ido variando a lo largo del tiempo. La última de ellas llevaba por título «Cabanyal Portes obertes. L’art de resistir», parafraseando el proyecto «Multitud Singular: el arte de resistir», organizado en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid en 2009 que revisaba «las relaciones entre arte y política según la configuración de la sociedad actual. Multitud Singular pretende asomarse a nuevas formas de pensamiento sobre las ideas de revolución y de activismo».⁴ Y que nos pareció muy pertinente para hacer un balance de buena parte de los resultados obtenidos por el proyecto a lo largo de estos años, que si bien en el Reina Sofía se planteaba desde una perspectiva global, pensábamos que sería muy pertinente desde nuestra perspectiva particular. Con la esperanza de que ésta fuera la última edición pues como habíamos anunciado repetidamente, el principal afán de Cabanyal Portes Obertes es que el proyecto de destrucción que pesaba sobre el barrio del Cabanyal de

3. Martínez Arroyo, E.; Domench Ibañez, M. (2015): «Cabanyal Portes Obertes, un proyecto de intervenciones artísticas, política y urbanismo». Disponible en <<http://espai214.org/emiliomartinez/pag%20inicial.html>> [consulta el 5/11/2015].

4. <http://www.museoreinasofia.es/actividades/multitud-singular-arte-resistir> [consulta el 5/11/2015].



Valencia desapareciera y por lo tanto Portes Obertes dejaría de tener sentido, tal y como estaba planteado desde el inicio.

Final anticipado por los reveses que el proyecto urbanístico había tenido en las instancias judiciales y en la propia opinión pública y por los síntomas de un agotamiento en el modelo de gestión municipal que había mantenido al Partido Popular en el Ayuntamiento de Valencia en las últimas décadas. Esto último se confirmó en las elecciones municipales de 2015, con una nueva mayoría progresista en el Ayuntamiento que procedió oficialmente a derogar el proyecto y afirmar su compromiso con la rehabilitación del Cabanyal tal y como veníamos demandando desde la plataforma Salvem el Cabanyal. En esta nueva situación podemos dar por concluido Cabanyal Portes Obertes.

Se acabó, ¿y ahora qué?, la incógnita que tenemos por delante tiene que ver con la situación actual del barrio, en un proceso de degradación máxima y con una futura rehabilitación por iniciar y por resolver, y muchas otras cuestiones pendientes. En este contexto, ¿cuál es la posición de las prácticas artísticas, qué papel pueden desempeñar? Cabanyal Portes Obertes siempre tuvo un carácter crítico frente a las políticas autoritarias y al modelo de ciudad propuesto que se significaba en el barrio de manera paradigmática, pero con el tiempo desarrollamos proyectos paralelos con un enfoque distinto que deberíamos atender porque creemos que son propuestas interesantes de futuro, Cabanyal Arxiu Viu y CraftCabanyal.

Portes Obertes centró buena parte de sus esfuerzos en romper la dinámica de los medios respecto al problema urbanístico para introducir las reivindicaciones ciudadanas por la defensa del patrimonio histórico y social del Cabanyal. Cabanyal Arxiu Viu y CraftCabanyal son proyectos en los que la defensa de la identidad del lugar, histórico y social, la diferencia y complejidad de los modelos de vida que aparecen en la ciudad contemporánea como valores a proteger frente a las tendencias globalizadoras de la ciudad uniforme que avanza desde algunas posiciones neoliberales en las que todos los órdenes se subordinan a la dimensión económica de la inmediatez. Estos proyectos inciden en una forma de pensar la ciudad a un medio y largo plazo en el que la pervivencia de identidades locales propias es una garantía de futuro y diversidad. Las prácticas artísticas de carácter político evolucionan en prácticas de carácter colaborativo ciudadano en las que la dimensión crítica permanece



y se centra sobre las relaciones interpersonales, sobre los individuos y las colectividades, sobre los afectos con las personas y con los lugares.

Cabanyal Arxiu Viu y CraftCabanyal son dos planteamientos desde posiciones muy diferentes, Cabanyal Arxiu Viu⁵ es un proyecto en el que colaboramos con la Asociación la Esfera Azul, en 2011, que contó con la ayuda del Ministerio de Cultura, y que recibió el reconocimiento de los premios que Europa Nostra otorga anualmente en la defensa del patrimonio en la categoría de *Educación, formación y sensibilización*. Iniciado en 2011 se diseñó para que pudiera desarrollarse en el tiempo a través de un archivo en internet que permitiera la actualización continua de sus contenidos, está en activo en estos momentos. CraftCabanyal propuesto por la artista Bia Santos a la Plataforma Salvem el Cabanyal, está gestionado y se mantiene por la colaboración del colectivo que participa en sus acciones y propone una herramienta muy útil para mantener una posición de visibilización en el espacio público y en las redes sociales de los vecinos y vecinas del barrio que siguen reivindicando la rehabilitación del Cabanyal frente a las instituciones y los poderes públicos: «Es un trabajo colectivo de craftivismo, que genera obras de artes participativas, realizadas por artistas de tres generaciones de vecinos, vecinas y amantes del Cabanyal, que utilizamos los valores de los trabajos realizados en general en la esfera privada como el bordado, el crochet, patchwork, el ganchillo, etc. que pasan a ser vehículo de protesta en relación a la problemática del barrio del Cabanyal».⁶

Cabanyal Arxiu Viu y CraftCabanyal son proyectos en desarrollo que plantean la posibilidad de seguir un trabajo colaborativo y crítico en la esfera

5. «Cabanyal Archivo Vivo es un proyecto propuesto por la asociación La Esfera Azul, coordinado por Lupe Frigols, Emilio Martínez y Bia Santos, que tiene como objetivo la puesta en valor, a través de las herramientas de la cultura, de los valores, la identidad, la memoria y el patrimonio del barrio del Cabanyal en Valencia, amenazado por los proyectos urbanísticos que pesan sobre él en la última década.

Inicialmente, Cabanyal Archivo Vivo es un conjunto de acciones en el espacio real y en internet, que abarcan el ámbito pedagógico (con la realización de un material sobre el patrimonio arquitectónico y cultural del barrio), social (encuentros y mesas redondas con especialistas y asociaciones vecinales del litoral marítimo) y proyectos artísticos (una serie de propuestas a partir de conceptos de geolocalización y la edición de un número especial de la revista *La más bella*).» Disponible en <http://www.cabanyalarchivovivo.es/que_es_archivo.html> [consulta el 5/11/2015].

6. <http://craftcabanyal.blogspot.com.es/> [consulta el 5/11/2015].



pública, se desarrollaron en paralelo a Cabanyal Portes Obertes. CraftCabanyal realizó sus primeras acciones en la xv edición, 2013. Ambos han iniciado una andadura propia y representan una posibilidad real de actuar en el contexto de la ciudad contemporánea.

Referencias

- MARTÍNEZ ARROYO, E.** (2003): «Cabanyal Portes Obertes. Activismo y lucha social», Cabanyal Portes Obertes, Art, política i participació ciutadana, Plataforma Salvem el Cabanyal, Valencia. Disponible en: <http://espai214.org/emiliomartinez/pag%20inicial.html> [consulta el 5/11/2015].
- y **DOMENECH IBAÑEZ, M.** (2015): «Cabanyal Portes Obertes, un proyecto de intervenciones artísticas, política y urbanismo». Disponible en <http://espai214.org/emiliomartinez/pag%20inicial.html> [consulta el 5/11/2015].

LA MANZANA PERDIDA DE RUSSAFA: ESTRATEGIAS DE AUTOGESTIÓN FRENTE A PROCESOS DE GENTRIFICACIÓN

*Russafa's Lost Block: Self-management Strategies
Versus Gentrification Processes*

Mijo Miquel Bartual

Universidad Politécnica de Valencia, España.

RESUMEN: En el ámbito urbano se nos plantea abiertamente el reto y la necesidad de desarrollar un nuevo marco que pueda integrar protocolos de participación y gobernanza autogestionados, basados el desarrollo de estrategias bottom-up de resolución de conflictos y transformaciones urbanas. El reto para abordar este nuevo marco reside en redefinir los criterios de salud urbana para establecer nuevas relaciones en el territorio sobre bases más colaborativas, transdisciplinares e inclusivas. Vista la abundancia de solares en la ciudad de Valencia, fruto de la especulación continuada del centro histórico y del primer cinturón de Ensanche, podemos considerarlos como espacios de oportunidad, especialmente en barrios sometidos a procesos de gentrificación acusada. Por ello, hemos lanzado un proyecto de reactivación de una manzana en el barrio de Russafa, esperando mejorar con ello la calidad urbana y generar un espacio en donde sea posible construir comunidad a través de ese mismo proceso deliberativo y transformador.

PALABRAS CLAVE: autogestión, gentrificación, salud urbana, espacios de oportunidad, procesos deliberativos, comunidad.

RESUM: En l'àmbit urbà se'ns planteja obertament el repte i la necessitat de desenvolupar un nou marc que pugui integrar protocols de participació i governança autogestionats, basats en el desenvolupament d'estratègies d'enfocament ascendent de resolució de conflictes i transformacions urbanes. El repte



per a abordar aquest nou marc resideix a redefinir els criteris de salut urbana per a establir noves relacions en el territori sobre bases més col·laboratives, transdisciplinàries i inclusives. Atesa l'abundància de solars a la ciutat de València, fruit de l'especulació continuada del centre històric i del primer cinturó d'eixample, podem considerar-los com a espais d'oportunitat, especialment en barris sotmesos a processos de gentrificació acusada. Per això, hem llançat un projecte de reactivació d'una illa en el barri de Russafa; esperem millorar amb això la qualitat urbana i generar un espai on siga possible construir comunitat a través d'aquest mateix procés deliberatiu i transformador.

PARAULES CLAU: autogestió, gentrificació, salut urbana, espais d'oportunitat, processos deliberatius, comunitat.

—

ABSTRACT: In the urban environment we are facing the challenge and the need to develop a new framework that can integrate protocols of participation and governance based on self-management, developing bottom-up conflict resolution strategies and urban transformation. In addressing this new framework, the challenge lies in redefining the criteria for urban health to build new relationships in the area grounded on more collaborative, transdisciplinary and inclusive foundations. The abundance of empty plots in the city of Valencia, the result of continued speculation in the historic centre and the first expansion belt of Eixample, can be considered as opportunity spaces, especially in the neighbourhoods undergoing gentrification. As a result, we have launched a project to reactivate a block in the neighbourhood of Russafa, hoping thereby to improve urban quality and create a space where a community can be built through the deliberative and transformative process itself.

KEYWORDS: self-management, gentrification, urban health, opportunity spaces, deliberative processes, community.

Introducción

Cuando analizamos en la actualidad la evolución de las ciudades, vemos cómo el urbanismo se plantea no tanto la expansión de las ciudades más bien sometidas a procesos de decrecimiento, como el reajuste de zonas ya urbanizadas, especialmente aquéllas que forman parte del centro histórico, sometidas a fuertes procesos de gentrificación, aún parcialmente paralizados por la crisis. Los modelos de planificación urbana empleados durante todos los años de desarrollismo, de carácter formal y reactivo, basados en la idea de proyecto estable (los Planes Generales de Ordenación Urbana), están claramente obsoletos tanto por su dirección general orientada al crecimiento constante como por las prioridades establecidas que suelen situar al tránsito como su primer bastión, por no hablar de las oportunidades desaprovechadas de gestión lúbil que abren las tecnologías interactivas.



Figura 1.

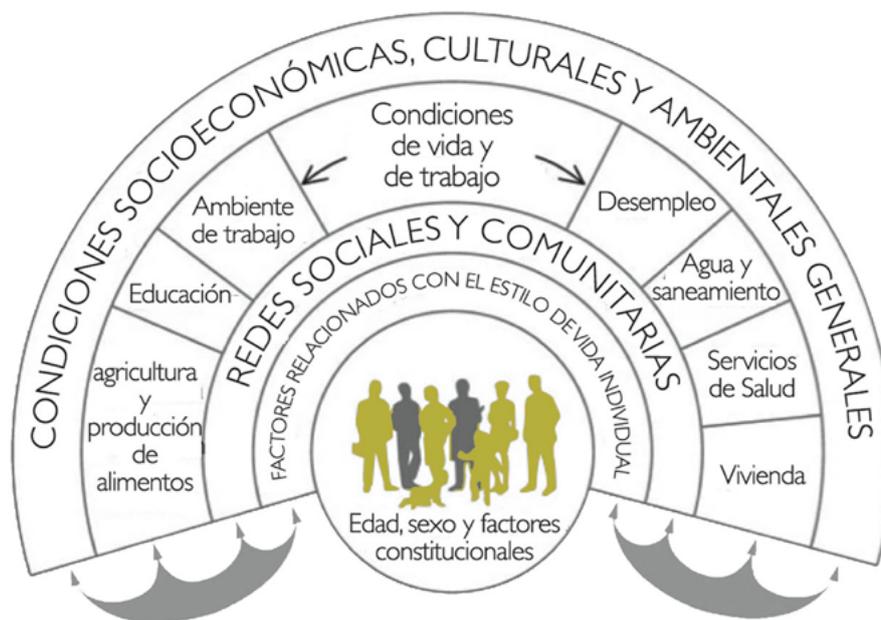
De la misma manera, la metodología de trabajo ha privilegiado históricamente la figura del experto frente al conocimiento del territorio aportado por el ciudadano y a menudo ha excluido, aún en los últimos tiempos bajo las



premisas de una teórica participación, a gran parte de las asociaciones de vecinos y plataformas que se oponen a una planificación basada en criterios económicos y especulativos, así como a ciudadanos que a título personal, proponen participar en la toma de decisiones a través de las Juntas de Distrito. Si bien en algunas ciudades del territorio nacional están corriendo nuevos aires y estas metodologías vuelven a estar dotadas de sentido en tanto mecanismos que antaño se impusieron como garantes de una porosidad democrática, aún son *rara avis* y están lejos de estabilizarse. Esperemos que las transformaciones vayan más allá de un cambio de manos de los grupos de influencia y se consiga un funcionamiento equilibrado que integre una multiplicidad de interlocutores y de puntos de vista, incluyendo no sólo a los expertos sino también a los ciudadanos en su sentido más amplio, es decir, que no sean exclusivamente varones, de raza blanca, en edad productiva y con necesidades de tránsito duro, prolongando a nuestra manera la ceguera poblacional que reinaba en el ágora griega y que invisibilizaba a más de la mitad de su población. Por tanto, en el ámbito urbano se nos plantea abiertamente el reto y la necesidad de desarrollar un nuevo marco que pueda integrar protocolos de participación y gobernanza autogestionados, basados en el desarrollo de estrategias *bottom-up* de resolución de conflictos y transformaciones urbanas. El reto para abordar este nuevo marco reside en redefinir los criterios de *salud urbana* para establecer nuevas relaciones en el territorio sobre bases más colaborativas, transdisciplinares e inclusivas, que incluyan el punto de vista de disciplinas recientemente orientadas a procesos participativos y hacerlo en un rango de acción que vaya más allá del ciudadano tipo para incluir cuestiones como el género, la edad, la nacionalidad o los parámetros de movilidad elegidos.

Esta deriva dentro del urbanismo sucede de forma paralela a la que experimentan numerosas disciplinas que son progresivamente conscientes de las necesidades de aplicar un enfoque transdisciplinar al análisis de situaciones así como a conceptos generales que se habían desarrollado de forma progresivamente sectorial, conceptos tan tradicionalmente acotados a una ciencia concreta como el de salud. No obstante, en la definición que hoy en día podemos hacer de esta noción, tal y como se muestra en el diagrama, resulta evidente que su complejidad exige un planteamiento multifactorial que rede-

fin políticas públicas orientándolas a este fin. La primera Conferencia Internacional sobre la Promoción de la Salud reunida en Ottawa ya en 1986 emite una *carta* dirigida a la consecución del objetivo «Salud para Todos en el año 2000» en respuesta a la creciente demanda de una nueva concepción de la salud pública en el mundo. La Carta de Ottawa ha incidido especialmente en la importancia de la capacidad de las personas y de las comunidades para controlar los determinantes de su salud y poder mejorarla. Esto implica poder actuar no únicamente a nivel corporal sino también en el arco superior del esquema previo, en cuanto a las condiciones socioeconómicas, ambientales y culturales que tienen un impacto directo en el estilo de vida individual. La Carta pone el énfasis en los factores protectores y preventivos, incide en considerar que la participación y la acción social son esenciales así como en el valor de las políticas públicas referentes al entorno en sí. A nivel institucional, este cambio de enfoque está incluido en la mayoría de agendas, pero a menudo no hay un correlato coherente en metodologías y prácticas.



Principales determinantes de la salud según Dahlgren y Whitehead, 1993

Whitehead M, Dahlgren G. Concepts and principles for tackling social inequities in health. Levelling up (part 2). World Health Organization: Studies on social and economic determinants of population health n°3, Denmark, 2006.

Figura 2. Whitehead M, Dahlgren G. Concepts and Principles for Tackling Social Inequities in Health. Levelling up (part 2) World Health Organization: Studies on Social and Economic Determinants of Population Health, n.º 3, Denmark, 2006.



A raíz de esta apertura hacia nociones ecológicas, sociológicas y participativas, el tratamiento de la ciudad ha cobrado una importancia relevante, no sólo porque la mayoría de la población vive en ellas sino porque el ciudadano empieza a dibujarse como un posible sujeto revolucionario equivalente a la fuerza que el proletariado tuvo en su momento. Con un 60% de la población viviendo en urbes, no podía ser menos, pero la condición ciudadana va más allá del hecho de vivir en un entorno urbano y hace referencia a la construcción de un sujeto metropolitano sometido a las tensiones propias del postfordismo. Somos habitantes de las metrópolis y como tales, podemos construir una identidad colectiva y articulada desde donde transformar no sólo nuestro entorno inmediato, sino los parámetros por los que se rige el pacto de realidad en respuesta a una precarización generalizada de derechos, afectos y relatos que ha contribuido a la disolución de esta identidad, no necesariamente entendida bajo la idea de fortaleza sino más bien, como una constelación de referencias, como una «biografía en constante traducción».¹ En estas coordenadas, cualquier análisis urbano debe ir contrastado con un mapa de agentes sociales y relaciones para entender verdaderamente el potencial que nos abre nuestra condición ciudadana en tanto *co-autores* de nuestros espacios.

Vista la abundancia de solares en la ciudad de Valencia (espacios al aire libre que nuestro clima mediterráneo permite utilizar casi todo el año), fruto de la especulación continuada del centro histórico y del primer cinturón de Ensanche, podemos considerarlos como algo más que una cicatriz de esta década de maltrato urbano y celebrar su existencia en tanto *espacios de oportunidad*: lugares donde aislarse y descansar, donde realizar encuentros y celebraciones, practicar juegos y deportes, habilitarlos como aulas, talleres, auditorios o escenarios, diseñar jardines, cultivar para el autoconsumo, instalar fuentes de energía renovable, renaturalizar la ciudad con huertos urbanos, jardines, crear biodiversidad, reducir la contaminación y combatir las emisiones de CO₂. Territorios en donde podemos proyectarnos y a través de esta proyección, renovar los vínculos en tanto comunidades que se construyen de forma compartida en el hacer y en el pensar, siendo la deliberación y sus emociones las que nos permiten construir un «nosotros» que muchos otros

1. Beck, Ulrich y Beck-Gernsheim, Elisabeth (2002): *Individualization*. Londres: Sage.



prefieren al término *comunidad*, sometido a la sospecha de la inmunidad, de la construcción excluyente de un territorio basada en la protección frente a los otros.

Teniendo en cuenta que los territorios compartidos por el arte y la arquitectura son cada vez más extensos, tanto en lo que respecta a la sensibilidad respecto a temáticas como al uso de herramientas de participación, vamos a comentar un proyecto en proceso en el que hemos trabajado aplicando un análisis multifactorial a nuestro propio entorno y hemos actuado en consecuencia, ampliando la propuesta a la ciudadanía en un barrio en el que los procesos de articulación interna y los deseos de autogestión del territorio son cada vez más sólidos y conscientes, Russafa. Si tomamos la ciudad como un laboratorio de experimentación en cuanto a nuevas formas de gobernarse, deberíamos estar atentas a los procesos emergentes que rompen la lógica de las exigencias dotacionales y pasan a solicitar la autogestión de su territorio en pleno ejercicio de democracia contributiva, porque abren espacios de oportunidad prototipables que pueden servir para multiplicar iniciativas, promoviéndolas también desde las instituciones.

El marco barrial

El barrio de Russafa es fruto de la fusión del núcleo histórico del pueblo de Russafa y la primera ampliación programada de Valencia, realizada entre finales del siglo XIX y principios de XX, y denominada el Ensanche. Guarda un parentesco claro con las intervenciones urbanísticas realizadas en Barcelona bajo las órdenes de Ildefonso Cerdá, que proyectará la ampliación de la ciudad realizando un ordenamiento por manzanas con arcadas en cuyo interior habría jardines en principio planificados como públicos. Cerdá intentaba con ello democratizar la ciudad, ofreciendo similares condiciones de vida (horas de sol, vistas, espacios verdes intercalados) a todos los ciudadanos, estableciendo un vínculo claro entre salud individual y condiciones urbanísticas. No obstante, su plan fue llevado a cabo de forma diferente a la proyectada ya que el acceso a las zonas internas se convirtió inmediatamente en privado, reduciéndose además sus dimensiones y eliminando en parte los espacios verdes.



Figura 3. Plano realizado por Estelle Jullian para el proyecto de La Manzana Perdida – Emergents 2015.

En el caso del Ensanche valenciano, la burguesía floreciente se instala en estas nuevas zonas, especialmente en la demarcada por la avenida Antiguo Reino de Valencia, y el río Turia, convertido en una amplia zona ajardinada tras realizarse su desviación definitiva, aunque Russafa estuvo más bien destinada a las clases medias bajas de menores rentas. En la actualidad, este barrio cuenta con 23779 habitantes y está delimitado por la avenida de Peris y Valero, la avenida del Antiguo Reino de Valencia y el eje que conforman las calles de Alicante, Gibraltar y Filipinas. En él, está prevista desde hace más de dos décadas la realización de un gran Parque Central en el suelo liberado



por el soterramiento de las vías del tren y la reunificación de esta parte de la ciudad, separada históricamente por el trazado ferroviario.

Esta última cuestión nos da la clave de la transformación que ha sufrido el barrio en los últimos 20 años. En torno a su espejismo, se han producido numerosas operaciones especulativas e intentos de cooptación por parte de promotoras y constructoras del enriquecimiento que supondría su realización tanto en términos de valor catastral como de valor inmobiliario. Resumiremos brevemente el proceso que, por ser un clásico, no deja mucho campo a la duda. Russafa fue durante muchos años un barrio popular, en donde abundaba el pequeño comercio local que abastecía a sus habitantes, un barrio con sus centros de reunión y desarrollo de la vida social, dos iglesias, un mercado, un parque, dos colegios públicos y una tradición fallera muy arraigada que articulaba su vida social en torno a los *casales*.

A pesar de ser colindante con el centro histórico de la ciudad, se consideró que el distrito de Russafa era periférico en su composición. Atendiendo a la evolución del barrio constatada por Francisco Torres,² sociólogo especializado en el estudio de las dinámicas de convivencia en barrios multiculturales, veremos cómo tras un período incluso de pérdida de población, empiezan a llegar a partir de los 90 nuevos vecinos autóctonos, jóvenes estudiantes y profesionales en su mayoría, y los vecinos extranjeros, que en enero de 2005 constituían el 15,9% del total del vecindario. En esta primera fase, la población extranjera que se integra en el barrio es fundamentalmente magrebí y lo hace tanto instalándose a vivir en él como abriendo simultáneamente comercios *halal*, teterías y otras tiendas que abastecen a la población magrebí no sólo del barrio sino de otras zonas. De esta manera, Russafa se convierte en un espacio de sociabilidad y no sólo de alojamiento para dichos inmigrantes. Este esquema se reproduce en menor grado en lo que respecta a la población subsahariana y a la china, son transformaciones lentas en las que las familias integran a los niños mediante los establecimientos educativos y ellas mismas lo hacen a través de los comercios de proximidad que abren en sus mismas

2. Torres, F., *Las dinámicas de la convivencia en un barrio multicultural. El caso de Russafa (Valencia)*, en Papeles del CEIC, vol. 2006/1, papel nº 23, CEIC (Centro de Estudios sobre la Identidad Colectiva), Universidad del País Vasco, en <http://www.ehu.es/CEIC/papeles/23.pdf>.



calles. De la misma manera, se formalizan las primeras asociaciones de inmigrantes que fomentan una integración a todos los niveles mediante asesoramiento jurídico, clases de español, clases de árabe, etc.

Esta primera ola migrante, asumida sin gran problema por un barrio, contrasta con la manera en que se produce la segunda ola. Inicialmente podríamos hablar de una situación de co-presencia residencial, distinta de la experiencia anglosajona del barrio étnico y de la inserción residencial segregada, es decir, se comparten los espacios públicos a causa de las residencias mixtas pero se separan los espacios íntimos, produciéndose lo que viene a llamarse inserción urbana, tal y como especifica Torres.³ En el caso de Russafa, podemos hablar de un primer momento de co-presencia residencial previo al paulatino proceso de inserción integrada, quebrado a su vez por las dinámicas propias de la gentrificación que demonizan al migrante para expulsarlo en una segunda fase.

El hecho de que en un primer tiempo se elija este barrio como destino de migrantes y artistas, responde al mismo esquema que se ha reproducido en muchas otras ciudades europeas de determinado tamaño, en las que un cierto cosmopolitismo unido a la degradación de zonas del centro histórico o adyacentes permite la concentración en ellas de esta mezcla de componentes poblacionales. La mayoría de la población original censada a principios de los 90 compró sus viviendas en el momento de su construcción por lo que la población respondía en ese momento a dos características diferenciales respecto a otros barrios: su origen era fundamentalmente valenciano, con poca migración nacional, y su media de edad era bastante elevada. Esto significa que en el momento en que empieza a realizarse el relevo generacional, a partir de la década de los 90, la existencia de este parque inmobiliario envejecido va a favorecer la entrada de inquilinos de bajo poder adquisitivo. Esto hace que, en pleno *boom* inmobiliario generalizado, en la zona se produzca un fenómeno de doble nivel que ya Torres achaca a procesos de especulación y que se ve recalado por Moncusí⁴ en estudios posteriores. Por un lado, se

3. Torres, F., *íbid.*

4. Moncusí Ferré, Albert, *Nuevos y viejos vecinos en dos barrios de Valencia (Orriols y Russafa)*, Departament de Sociologia i Antropologia Social, Ajuntament de València, Àrea de Progrés Humà. Regidoria de Benestar Social i Integració, València, 2009.



realiza la promoción de edificios de nueva planta. Por otro, se produce un deterioro de las zonas en las que se alojan inmigrantes cuyas casas son ya de menor calidad. Algunas de esas casas, abandonadas, sufren fenómenos de ocupación simultáneos a la introducción de la compra-venta de drogas en esos sectores, situación ante la que, voluntaria o inadvertidamente, la policía hace reiteradamente la vista gorda. En resumen, tras una primera década de transformación progresiva de la población, a partir del 2000, determinadas zonas (curiosamente, las limítrofes al proyecto del Parque Central se cuentan entre ellas) empiezan a degradarse sensiblemente por la dejación de control policial, el deterioro de casas y su ocupación ilegal, la aparición y multiplicación de solares en las zonas en las que ya sólo se puede contemplar el derribo.

Paralelamente, se lanza la idea de que el barrio está invadido de inmigrantes, que su proporción es mucho mayor que en otras zonas, a pesar de que las estadísticas demuestran lo contrario, ya que se ha producido un estancamiento e incluso decrecimiento de la población extranjera a lo largo del 2000. Como bien sabemos, la apariencia de concentración étnica es un fenómeno construido también de forma subjetiva, no importa tanto la presencia real de población de determinado origen étnico como la creencia en la misma. La primera visión de riqueza multicultural que se tuvo al principio se ve sustituida por una de «invasión», fomentada por grupos de ultraderecha, así como por determinados medios de comunicación y otros agentes de identidades e intereses no declarados. A consecuencias de todo ello, se producen disensos de importancia dentro de las asociaciones por lo que algunos de sus miembros así como parte de la población española renovada, en su mayoría profesionales liberales, artistas, etc., entienden que hay que iniciar una nueva plataforma en la que también se integre a la población extranjera y que sirva para convertirse en interlocutora válida de cara a las administraciones: de esta manera se funda en octubre de 2002 la Plataforma per Russafa,⁵ que jugará un papel importante en la definición del barrio durante la última década, agrupando a diferentes entidades vecinales y coexistiendo con la asociación de vecinos inicial.

5. www.russafa.org.



Tras esta construcción de la imagen de deterioro barrial con su consecuente reducción asociada de precios de venta y aprobación de derribos de edificios en mal estado, posterior a su ocupación ilegal pero consentida, se sucede la promoción y construcción de nuevas viviendas de cierta calidad, para sentar las bases de un proceso de gentrificación. Afortunadamente, el barrio cuenta con un denso tejido asociativo que inicia, desde la mencionada Plataforma de Russafa, a la que se suman otras asociaciones, el largo período aún no concluido de manifestaciones vecinales, actos reivindicativos, recogida de firmas y participaciones en los Plenos de la Junta Municipal con acciones legales orientadas fundamentalmente a dos cuestiones: bloquear la construcción del parking en la única zona verde existente y activar la construcción de un nuevo colegio en la calle Puerto Rico para paliar la carencia de plazas escolares, objetivos ambos alcanzados con éxito.

No obstante a partir de 2004, se pone en marcha el programa policial MAS con la intención de higienizar el barrio intensificando la presencia policial en las calles, el control de sin papeles, el derribo deseado de casas tomadas, una *limpieza de cara* a toda prisa y con toda violencia. Desde las altas instancias, se ha percibido la oportunidad económica que supone el barrio, se ha sembrado miseria y se quiere recoger dinero: se inicia en la zona el espejismo inmobiliario declarado. De la multiplicación de locutorios, se pasa a la profusión de inmobiliarias, los bancos de la esquina conceden créditos como si fueran bizcochos, las tiendas de barrio suspiran y sueñan un destino burgués, los primeros carteles de lofts de lujo aparecen en el horizonte.

Simultáneamente, se siguen reivindicando equipamientos básicos que no se ejecutan ya que, según nos aseguran, cuando la promesa del Parque Central se convierta en una realidad en un futuro luminoso, todas nuestras necesidades serán cubiertas con creces. En la actualidad, han comenzado finalmente las obras correspondientes a la primera fase del parque y está en el aire la adjudicación y usos de las Naves de Ribes, en las que la Plataforma exige la implementación del polideportivo y centro cultural que los vecinos vienen reclamando desde hace siglos así como su autogestión. Estos años de dinámicas antagonistas concretas, basadas no obstante en la concertación, en colaboraciones y desacuerdos, han tenido consecuencias no menospreciables para el tejido asociativo: se ha consolidado una red de relaciones y contac-



tos de personas activas de los diferentes sectores del barrio que ha llevado a la constitución de una Asamblea Consultiva en la que participan más de 15 asociaciones diferentes, erigiéndose en interlocutora reconocida por todas las partes implicadas, incluido el propio Ayuntamiento.

Como vemos, resulta fundamental para la «salud» de la ciudad, que se fomente activamente la existencia de un tejido asociativo en todos los barrios que permita mediar entre lo que la Administración considera beneficioso y la realidad de la población que lo vive y que, por tanto, está en una posición inmejorable para captar las necesidades, adaptaciones y proyectos viables en cada zona. Desde la posición institucional, no sólo no se debería entrar en una lógica antagonista con los propios ciudadanos y sus asociaciones, como viene siendo reiteradamente el caso en esta ciudad, sino que se debería fomentar la creación y funcionamiento de plataformas de mediación Ayuntamiento-sociedad civil de manera que la co-gestión participativa fuera una realidad integrada y no una excepción ganada a pulso.

Problemáticas actuales

Dentro de las problemáticas generales del barrio, debemos citar en primer lugar la culminación del proceso acusado de gentrificación que ha provocado la exclusión de colectivos poblacionales, la paulatina desaparición de comercios de proximidad, la privatización del espacio público y un grave problema de saturación hostelera con las consecuencias que ello implica: deterioro de la calidad de vida, incremento de los niveles de ruido, multiplicación de las necesidades de aparcamiento en horario de ocio, etc. Todo ello, tal y como se detalla en la memoria general presentada por la Plataforma de Russafa sobre la reivindicación de las Naves de Ribes, no hace más que incrementar las necesidades y carencias del barrio en cuanto a infraestructuras públicas deportivas y culturales, espacios verdes, espacios de relación, etc. deteriorando aún más la calidad de vida del ciudadano en general y, especialmente, de los colectivos más débiles como pueden ser la tercera edad, los migrantes o los niños.

Así, el «Informe participativo sobre necesidades del barrio de Russafa» realizado por la Plataforma con la colaboración del estudio de sociólogos La



Dula⁶ incide en la valoración de la cultura y el deporte como «herramientas para la cohesión del vecindario, como potenciadoras de las formas de sociabilidad y relaciones sociales del lugar». La conclusión que emerge de este informe en lo referente a carencias diagnosticadas por los vecinos evidencia la «necesidad de espacios para la cohesión social y vertebración del barrio, haciendo hincapié en que sean lugares para el encuentro de grupos sociales diversos». En dicho informe se indica también que ha sido la alta densidad de movimientos asociativos en el barrio de Russafa la que ha frenado las consecuencias negativas del proceso acusado de gentrificación y sus efectos colaterales.

Por ello, consideramos necesario seguir contando en cualquier proceso con la participación del máximo número de colectivos y personas de manera que se pueda favorecer la cohesión social del barrio generando un mejor desarrollo, así como mayor alcance e inclusividad de las actividades sociales, culturales, de ocio y deportivas, que se puedan proponer. Igualmente, consideramos de la mayor importancia generar espacios de deliberación y articulación interna de las comunidades, que a su vez puedan funcionar posteriormente como interlocutoras activas de las instituciones, proponiendo y estableciendo marcos a los procesos participativos propuestos desde arriba. Dichos espacios no se producen únicamente a nivel conceptual sino que tienen un correlato físico y de ello se trata este artículo, de cómo localizar y dinamizar espacios de oportunidad en los que se potencien ambas facetas, la adecuación física y la proyección conceptual, como estrategia posible de oposición a la gentrificación y vaciamiento de un barrio.

La manzana de la discordia

Hace ya unas décadas que en pleno centro de Russafa se esconde una joya, un despropósito, una oportunidad única, un foco de suciedad, un espacio verde maravilloso... La manzana dibujada por el encuentro de las calles Reina Doña María, Barón de Cortés, Mestre Aguilar y Poeta Al-Russafi, entre instalaciones tan frecuentadas como son el Mercado de Russafa y la Nueva Biblioteca Al-Russafi, junto al colegio Balmes, es actualmente un descam-

6. <http://adulaparticipacio.com/la-dula-participacion/>.

pado en el que se aparcen coches, se acumula la basura y cuyos solares sirven de nido de ratas. Un espacio insalubre y sin uso que nadie quiere mirar. El Plan General de Ordenación Urbana (PGOU) de 1988 prevé para esta zona una edificación tipo manzana similar a todas las demás trazadas con geométrica precisión. No obstante, tras más de 22 años desde su aprobación, el espacio se ha mantenido a caballo entre dos proyectos: el trazado anterior con fincas antiguas parcialmente habitadas que se encuentran fuera de ordenación, que no siguen el trazado rectangular propio de las manzanas del Ensanche, junto con fincas de nueva planta y un espacio interior donde conviven fragmentos de aceras que las nuevas fincas han debido construir y el barro.



Figura 4. Vista aérea de la Manzana Perdida.



En noviembre de 2004 se adjudicó a Inmobiliaria Urbis SL un PAI que delimitaba esta zona a través de una unidad de ejecución y el correspondiente Plan de Reforma Interior, pero la Concejalía de Territorio, a la vista de las numerosas sentencias que han recaído sobre el Ayuntamiento de Valencia por incumplir la LRAU y el Reglamento de Planeamiento en cuanto a ausencia de transparencia en la tramitación, exigió nuevamente la exposición pública para evitar una nueva condena. En 2005 se produjo una cesión de la condición de agente urbanizador de Inmobiliaria Urbis a Valencia Constitución SL. En 2006 se expuso nuevamente la documentación al público y años después el PRI quedó obsoleto. Mientras tanto, son los vecinos de Russafa los que padecen esta situación, fruto de un cúmulo de irregularidades, retrasos y desinterés por parte de la Administración que gestó el Plan.

En este estado de cosas, propusimos mirar de otra manera este espacio para descubrir el potencial que alberga y pusimos en marcha un proceso de reapropiación que transformara el espacio entendiendo sus carencias como oportunidades. Para ello, lanzamos la convocatoria de una primera jornada de visibilización del espacio el 26 de junio de 2015, en la que, tras una primera fase de propuesta e implicación de diferentes colectivos, participaron finalmente los siguientes: la Plataforma de Russafa, la Asociación de Vecinos de Russafa-Gran Vía, el grupo de consumo de Russafa, el AMPA del Colegio Balmes y los propios vecinos que rodean la manzana. El desconocimiento que muchos de ellos manifestaron sobre la propia manzana en sí, su emplazamiento y estado, nos reafirmó en nuestro propósito ya que evidenció hasta qué punto somos capaces de generar puntos ciegos en nuestra percepción del territorio que habitamos cotidianamente.

Planteamos la realización de intervenciones artísticas conscientes de la capacidad que tienen de visibilizar un espacio permitiendo simultáneamente la transformación de su aspecto exterior, *conquistando* visualmente un territorio. Para ello, contamos con las intervenciones de Hyuro, Anaïs Florin, Vira Lata, Mijo Mik así como de algunos alumnos del Máster Producción Artística (Joana Mollá, Chao Yang y otros performers invitados que planteaban procesos de visibilización relacional) seleccionados mediante la convocatoria

«Solares Lunares» dentro de SELECTA 2015.⁷ Simultáneamente, el equipo de Carpe Vía⁸ realizó su tercera edición del Viaje al Interior de la Noche, se equipó con su Maleta de los Viajes, aterrizó en el descampado y preparó una exposición interactiva para que los viandantes pensaran qué les gustaría tener en un lugar tan especial como La Manzana Perdida. Obtuvieron resultados previsibles en cuanto al diagnóstico negativo del espacio: coches abandonados, edificio en ruinas que estorba en medio de la manzana, los solares como focos de suciedad, etc.; y otros no tanto en cuanto a los aspectos positivos: plaza con pavimento adoquinado en uno de los lados, forma irregular de la manzana para un parque infantil diferente, es una de las pocas zonas de Russafa con suelo de tierra. En cuanto a las propuestas de actuación sobre el espacio, fueron las siguientes: un pequeño estanque limpio, zona verde, parque infantil y de mayores, bar con terraza, cine de verano *a la fresca*, más iluminación, un hospital de barrio, sembrar árboles, plantas, césped, tirar el edificio en ruinas para que haya más espacio, un huerto para niños y mayores... Más allá de las ideas escritas, muchos vecinos se animaron a dibujar sus propios diseños sobre el plano y diferentes alumnos de arquitectura realizaron pequeños proyectos de transformación del espacio que también expusieron en los muros de los solares.

A lo largo del día, también llevamos a cabo juegos para niños, un primer sondeo sobre el posible futuro de la manzana, una cena de *sobaquillo*, y algunas actividades más, generando un espacio de experiencias compartido en el que convivieron diferentes generaciones, y dimos a conocer el espacio y su situación. En resumen, tras la construcción de una *narración* compartida a través del análisis inicial del espacio, llevamos a cabo un proceso de *visibilización* de carencias seguido de otro de *visualización* de deseos y de un tercero de *transformación* vivencial del espacio y, por tanto, de las relaciones, emociones y experiencias asociadas a él así como del discurso posibilitador utilizado para comunicarlo.

7. <http://selecta.blogs.upv.es/selecta-2015/>.

8. <http://www.carpevia.org/portfolio/viaje-a-ruzafa/>.



Tras el éxito de esta jornada, llevamos a cabo una investigación más completa junto con Estelle Jullian⁹ y Paula Roselló,¹⁰ sobre las circunstancias que rodean y determinan este espacio, advirtiendo una situación administrativa compleja dentro de la normativa vigente, sometida a un Plan General de Ordenación Urbanística PEP-2 que bloquea el espacio a la espera de una promotora que urbanice la zona, deja fuera de plan algunas viviendas y no ejecuta los viales marcados ni el espacio verde central, permitiendo no obstante la ocupación diaria por parte de vehículos privados. A pesar de ello, consideramos que la manzana es un espacio de oportunidad en muchos ámbitos ya que toca a la *memoria histórica* puesto que es el único rastro de la trama antigua del barrio y aún posee restos parciales de la calzada de piedra del Ródeno que se remonta a cuando Russafa aún era un pueblo. Igualmente, supone el mantenimiento de una *variedad urbanística*, no sólo en términos de trama y disposición, ya que esta manzana con un trazado diagonal irregular y una pequeña plaza en la retícula del Ensanche, supone un grado de diversidad mayor y por tanto de riqueza espacial. De la misma manera, en términos de *ecología*, la necesidad endémica de esponjamiento de una trama rural posteriormente urbanizada muy compacta se vería compensada por la creación y mantenimiento de dos puntos verdes: el espacio de encuentro que cuenta ya con árboles de varios metros y un posible huerto pedagógico. Por último y no menos importante, la *inclusión social*; este factor se desarrolla a diferentes niveles ya que supone la creación de un espacio inclusivo no determinado por el consumo, donde desarrollar actividades intergeneracionales, abriendo espacios para los que no suelen tenerlo: inmigrantes, niños, mayores...

Por todo ello, consideramos que tanto en términos ecológicos como sociales y urbanísticos, resultaría pertinente su activación en diferentes fases y con diferentes grados de implantación: desde una cesión de usos temporal hasta la transformación definitiva. Por otra parte, el planteamiento de un proceso participativo previo serviría de proceso de mediación entre las diferentes posturas que ya se han venido recogiendo, posiciones generalmente complementarias pero también contrapuestas: la necesidad de espacios de

9. <http://atelierinterlope.com/>.

10. <http://encajesurbanos.com/>.



aparcamiento así como de espacio para perros, por ejemplo, ambas actividades difícilmente compatibles con espacios de relación y de juego.

Aprovechando la convocatoria *Emergents*¹¹ de la Universidad de Valencia para proyectos de creatividad, innovación e inclusión social, presentamos un proyecto en el que se proponía una segunda jornada de convivencia en la manzana que permitiera visibilizar aún más este espacio y mostrarlo como una ventana de oportunidades para el barrio, implicando de nuevo a los vecinos en un proyecto de transformación del mismo, así como la preparación de un dossier técnico como punto de partida para la puesta en marcha de un proceso de participación que reflexionara sobre la manzana y permitiera desbloquearla propiciando mejoras para todo el barrio. En esta convocatoria nos han concedido un premio de accésit, por lo que en la actualidad nos encontramos en proceso de diálogo con el Ayuntamiento para activar el plan de actuación barrial según lo hemos especificado.

Conclusiones

En relación a estas temáticas, nos parece importante recalcar la idea de la ciudadanía inteligente frente a la mediatizada implementación de las *Smart Cities* en la construcción de un posible futuro ciudadano. Estamos plenamente convencidas de que la tecnologización de las ciudades entendidas como datos beneficia fundamentalmente a las grandes empresas que la implementan y tan sólo tangencialmente al ciudadano medio que en muy poco recuperará la capacidad de decisión y propuesta. El planteamiento centralizado de los datos y su gestión opaca no nos permiten albergar grandes esperanzas aún a sabiendas de lo que estos sistemas permitirían si fueran acompañados de un cambio de actitud, ya que posibilitarían una flexibilización y horizontalidad en la gestión de la ciudad. Proponemos, como tantos otros están reivindicando en la actualidad, la emergencia de una *ciudadanía inteligente* y para conseguirlo, habría que modificar tanto el enfoque general sobre las maneras de proyectar ciudades autosuficientes, como la necesidad de llevar a cabo para conseguirlo una serie de inversiones mínimas, inversiones que nadie pone en duda cuando

11. www.emergents.info.



se alega la gestión eficaz de la ciudad en cuestiones como los aparcamientos, la calidad del aire, o tantos otros parámetros registrados y movilizados por las tecnologías urbanas que priorizan una gestión neutra, ajena, externalizada y probablemente mercantilizable, pero que sí se ponen en duda cuando se trata de fomentar dinámicas de autogestión que permitan la puesta en acto de la idea de democracia contributiva. Por otra parte, la construcción de redes de personas nos parece la única posibilidad viable a la hora de poder constituir una alternativa de autogestión, objetivo que también se ve favorecido por el desarrollo de las nuevas tecnologías, sí, pero no únicamente, por lo que deberían entenderse como complemento estructural y nunca como fin último.

Por todo ello, consideramos que poner en marcha proyectos de reactivación de solares en un barrio determinado constituye una acción que promueve la salud a diferentes niveles: social, ecológico, corporal e incluso económico. De manera escueta, se pueden resumir sus beneficios en la capacidad de generar red social, establecer vínculos entre vecinos, recuperar espacios indefinidos sobre los que proyectar necesidades comunes, esponjar tramas urbanas con espacios de reunión no planificados, empoderar la ciudadanía mediante la recuperación de espacios de autogestión, mejorar el medio ambiente mediante la reforestación urbana, etc. De forma más detallada podríamos decir que frente a una lógica de gobierno de las ciudades basada en las restricciones y en las prohibiciones, como viene siendo la tónica habitual de las normativas que rigen las ciudades españolas, se podría trabajar en el *fomento de las buenas prácticas*: adecuación de espacios para niños y mayores, incremento de los itinerarios seguros, fomento de la calidad medioambiental, mejora del paisaje, etc. De esta manera, en un mundo en el que cualquier figura de la ciudadanía es compleja, intentamos responder a pequeña escala a la cuestión de dónde encontramos espacios que permitan renovar el ejercicio activo de la ciudadanía y sobre qué espacios y procesos pueden fomentar la práctica y el desarrollo de procesos deliberativos que actualicen los vínculos comunitarios.



Referencias

- BECK, U. y BECK-GERNSEIM, E.** (2002). *Individualization*. Londres: Sage.
- LEFEBVRE, H.** (1978). *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Ediciones Península.
- MONCUSÍ FERRÉ, A.** (2009). *Nuevos y viejos vecinos en dos barrios de Valencia (Orriols y Russafa)*, Departament de Sociologia i Antropologia Social, Ajuntament de València, Àrea de Progrés Humà. Regidoria de Benestar Social i Integració, Valencia.
- SASSEN, S.** (2003). *Contra geografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*. Madrid: Traficantes de sueños.
- SENNETT, R.** (2012). *Juntos. Rituales, placeres y política de cooperación*. Barcelona: Anagrama.
- TORRES, F.** (2006). *Las dinámicas de la convivencia en un barrio multicultural. El caso de Russafa (Valencia)*. Papeles del CEIC, vol. 2006/1, papel nº 23, CEIC (Centro de Estudios sobre la Identidad Colectiva). Bilbao: Universidad del País Vasco.
- VVAA** (2011). *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Institut dels Drets Humans
- VVAA** (2009). *Metodologías participativas*. Madrid: Observatorio Internacional de Ciudadanía y Medio ambiente Sostenible (CIMAS).

DISIDENCIAS ARTÍSTICAS EN CIUDAD JUÁREZ. PRÁCTICAS COLABORATIVAS EN CONTEXTOS DE VIOLENCIA

*Artistic Dissent in Ciudad Juarez. Collaborative Practices
in Contexts of Violence*

Carles Méndez Llopis

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México –
Cuerpo Académico Gráfica Contemporánea.

RESUMEN: Ciudad Juárez, como tantas otras regiones mexicanas, ha sido violentada por múltiples y heterogéneas acciones delictivas que se han sumado al desconcierto y hartazgo de una sociedad con autoridades sin dimensión pública, que siguen ahogadas en su incapacidad e insuficiencia surrealista. Una urdimbre complejizada por su estado fronterizo con Estados Unidos, que la hace, a su vez, ser ciudad-puente, un espacio para el nomadismo y el tránsito de residentes, de ideas, de contactos, etc. Un contexto en el que, si bien las élites políticas y económicas son ofensivas al bien común, los ciudadanos concentran sus esfuerzos en cultivar la habitabilidad y la cohesión urbana, en dar sentido a la vivencia y memoria colectiva, y en ocupar sus centros para hacer de Ciudad Juárez algo más que una simple escenografía vacía. Insertos en estos movimientos de reconstrucción se posicionan diversos colectivos y agentes artísticos que tomando la metrópoli como proyecto y soporte de sus estrategias van integrando nuevas dimensiones humanas y ciudadanas a través de la sensibilidad. La presentación y el texto abordarán las diferentes tácticas de estos dispositivos de activación urbana.

PALABRAS CLAVE: arte urbano, street art, Ciudad Juárez, disidencia, afectividad, resistencia.

RESUM: Ciudad Juárez, com tantes altres regions mexicanes, ha estat violentada per múltiples i heterogènies accions delictives que s'han afegit al desconcert i la fartera d'una societat amb autoritats sense dimensió pública, que segueixen ofegades en la seua incapacitat i insuficiència surrealista. Una



ordidura complexitzada pel seu Estat fronterer amb els Estats Units, que la fa, alhora, ser ciutat-pont, un espai per al nomadisme i el trànsit de residents, d'idees, de contactes, etc. Un context en el qual, si bé les elits polítiques i econòmiques són ofensives al bé comú, els ciutadans concentren els seus esforços a conrear l'habitabilitat i la cohesió urbana, a donar sentit a la vivència i memòria col·lectiva, i a ocupar els seus centres per a fer de Ciudad Juárez una mica més que una simple escenografia buida. Inserits en aquests moviments de reconstrucció es posicionen diversos col·lectius i agents artístics que prenent la metròpoli com a projecte i suport de les seues estratègies van integrant noves dimensions humanes i ciutadanes a través de la sensibilitat. La presentació i el text abordaran les diferents tàctiques d'aquests dispositius d'activació urbana.

PARAULES CLAU: art urbà, street art, Ciudad Juárez, dissidència, afectivitat, resistència.

—

ABSTRACT: Ciudad Juarez, like many other Mexican regions, has been violated by multiple and varied criminal acts that have compounded the confusion and weariness of a society whose authorities have no public dimension, still drowned in their inability and surreal failure. This web is made more complex by its location on the United States border, which also turns it into a bridge-city, a space for nomadism and transit of residents, ideas, contacts, etc. In this context, while the political and economic elites are attacking the common good, citizens focus their efforts on nourishing liveability and urban cohesion, on making sense of the experience and collective memory, and on taking over the centers of Ciudad Juarez to make it more than just an empty stage. Within these movements of reconstruction, various groups and artistic agents are taking the metropolis as a project and a base for their strategies; they are integrating new human and civic dimensions through sensitivity. This paper explores the different tactics of these devices for urban activation.

KEYWORDS: urban art, street art, Ciudad Juarez, dissent, affection, resistance.

La heroica Ciudad Juárez

A l norte de México, dentro del estado de Chihuahua, se encuentra a una orilla del Río Bravo Ciudad Juárez. La mayor ciudad del estado, con más de millón y medio de habitantes, mundialmente conocida por su contexto de violencia. A la otra orilla, ubicamos El Paso (Texas), urbe con la que hace frontera, y donde se produce el cambio geográfico con la «mole capitalística» que representa ser Estados Unidos. Precisamente por esta ubicación alejada de la capital mexicana y el centralismo reinante en el país, se ha mantenido como un satélite económico que conforma una metrópoli internacional (Martínez, 1982), pues aprovecha la conexión y el comercio con la franja fronteriza.

Un intercambio que, aunque históricamente no siempre ha beneficiado a ambos países por igual,¹ sí ha permitido una serie de transacciones e hibridaciones culturales, así como el surgimiento de figuras meramente fronterizas.² Y es lógico, porque las líneas se entrecruzan, las costumbres, el lenguaje, hasta los cambios horarios funcionan diferentes al resto del país. Habitemos pues ese lugar durante un soplo de tiempo: un espacio que no puede concebirse sin encontrarse en relación, en un proceso interlocutorio continuo en el que se genera el pliegue, una región que existe por la interacción entre esa *frontera* y ese *punto* de De Certeau (2000), ese espacio legítimo y exterioridad extranjera, donde la «unión y la desunión son indisociables».³

1. Poco a poco, Juárez se transformó a principios del siglo xx en una ciudad de entretenimiento focalizada en la actividad económica que propicia el turismo de cantina y «saloons» —venta de licor—, que se avivó con la puesta en marcha de la Ley Seca en Estados Unidos en los años 20, cuando la ciudad se convirtió en terreno de diversión de norteamericanos —no sólo alcohol, también tabaco, comida, juego y prostitución—: «En aquellos tiempos tuvo su origen una costumbre que luego se perpetuaría década tras década: la frontera se abría cuando el país del norte requería de mano de obra barata y se cerraba cuando ésta no hacía falta.» (Flores, 2006, p. 8).
2. Es importante la figura del *commuter*, aquella persona que vive en Juárez y trabaja en El Paso. En este sentido el deterioro de la economía también aumentó el maltrato a los mexicanos, incluso legalmente establecidos en el país vecino. Se extendió la idea de que el extranjero debía ser devuelto a su país, algunos incluso se deportaron. Últimamente y desde la ola de violencia, se ha desarrollado la figura inversa: aquellos que viven en El Paso y trabajan en Ciudad Juárez. Someten lo que podría ser un buen nivel de vida en México por la seguridad que les ofrece la «justicia» americana gracias a su salario.
3. Pensemos como De Certeau (2000): «De los cuerpos en contacto, ¿cuál de ellos posee la frontera que los distingue? Ni uno ni otro. Es decir: ¿nadie?» (p. 139). Un abrazo amoroso, con ojos cerrados, con el que Delgado (1999) recuerda a aquel ciudadano



En Ciudad Juárez esta ósmosis ha sido fortalecida con los años por su condición de «pasante», como si de una sala de espera para saltar al otro lado se tratase: a por otra oportunidad mejor, a por una nueva vida, etc. Sin embargo, muchos no logran su cometido y quedan «braceando» en la inhóspita Juárez, en un compartimento estanco donde se convierten en ciudadanos flotantes, que llegan y, al no conseguir su cometido, residen una temporada para posteriormente partir a otros lugares. Esta situación fronteriza, también ha contribuido a que Ciudad Juárez se haya constituido como ciudad *serial* o *laboratorio*, a cuenta de los vehementes escenarios en los que prevalece el caos y la violencia social. Contextos que internacionalmente la han dislocado en su historia contemporánea para no ser otra cosa que una localidad tomada por el crimen organizado que arremete contra el más amplio sentido de humanidad. Ciertamente, en ella se han sucedido una serie de prácticas de la barbarie, donde la delincuencia, el abuso y la impunidad estructuran la insostenibilidad social que ha estado enfrentando. Un tablero multifactorial en el que las piezas luchan contra estrategias silenciadoras tanto de parte de las autoridades como del crimen organizado. Las problemáticas que ha enfrentado la población son de diversa índole, a veces nacen yuxtapuestas, y otras sólo comparten un origen común, de lo que podemos estar seguros es de que no afloran de un día para otro sino que van construyéndose y extendiéndose a lo largo del tiempo.

Contexto de una ciudad laboratorio. La frontera y los regímenes de violencia

Las complicaciones del contexto juarense se potenciaron a partir de la denominada «guerra contra el narcotráfico» declarada en la administración del expresidente Felipe Calderón, cuyo mandato presidencial comprendió del 1 de diciembre de 2006 al 30 de noviembre de 2012. En ese período, Ciudad Juárez fue conocida como la ciudad más violenta del mundo (Esquivel, 2012).

A efectos de reducir la amplísima y compleja urdimbre de dificultades y rémoras que arrastró la comunidad juarense en este lapso, aislaré aquí algu-

que se empapa en la ciudad justo en esa frontera que «por definición no tiene propietario, puesto que es un pasaje, un vacío concebido para los encuentros, los intercambios y los contrabandos. Toda frontera es eso: un *entre-deux*.» (p. 123).

nos atropellos, entendiendo como digo que sucedieron simultánea y, en algunos casos, coordinadamente: el primero, el problema del narcotráfico. Ciudad Juárez se prolonga geográficamente por una franja ideal para el contrabando de sustancias ilegales hacia Estados Unidos, por ello del 2008 al 2012 fue una metrópoli pretendida por dos de los más poderosos cárteles de droga dominantes en territorio mexicano: el cártel de Sinaloa y el de Juárez. Las dimensiones de esta trifulca trascendieron la esfera económica para alcanzar implicaciones políticas, legislativas, judiciales, y evidentemente sociales y culturales. La violencia era incesante y el ambiente tan indefendible que se llegaron a organizar patrullas ciudadanas, que daban protección a las colonias y tranquilidad a los fraccionamientos. Algunas calles se cortaron y enrejaron para permanecer ajenas al libre paso de personal con las consecuentes problemáticas en la vialidad (*CNNMéxico*, 2011).

A principios del 2009, ante la insuficiencia demostrada por las diversas fuerzas del Estado, se movilizó un ingente número de efectivos del ejército y gran cantidad de unidades de policía federal a fin de reforzar la subrayada operación antidroga, importando un estado armamentístico como nunca se había visto en la localidad. Más que servir para retomar el control de la ciudad, agravó la situación, dejándola como un estado de sitio con varios frentes abiertos (*El Universal*, 2009). Ahora, la población no sólo habría de sobrevivir a la cruzada de «unos contra otros», sino también a las continuas extorsiones —tanto de delincuentes como de cuerpos de seguridad—, a los múltiples retenes, a la deuda pública —de mantener la zona militar y todo el operativo en la ciudad—⁴ y a los toques de queda, donde se prohibía la libre circulación a ciertas horas de la tarde. En los picos más tensos del período se adoptaba la situación de «cero tolerancia», que significaba vía libre para cateos en casas y automóviles sin orden judicial, bajo la excusa de la protección al ciudadano (*CNNMéxico*, 2010). Todo ello, como era de esperar empeoró el turismo, las subvenciones y las visitas —amigos, familiares, comerciantes y personas de empresa—, dejando a Ciudad Juárez como un fantasma geográfico del que nadie quería opinar.

4. El Municipio de Ciudad Juárez debía pagar 150 mil pesos diarios sólo en la alimentación de los agentes públicos de la ley y 29 millones de pesos para mantener el despliegue militar en Ciudad Juárez (Castañón, 2009).



Como segunda problemática ubico la impunidad, que agrava fuertemente la primera al exponer tanto la ineficacia como el abuso de poder de la clase dominante, así como el fracaso del cuerpo policial, que cuando no era contenido por los cárteles era insuficiente y ninguneado entre criminales y políticos.⁵ Entre casos sin resolver, resueltos incompetentemente o incluso cerrados y «dados como resueltos»—, miles de muertes quedaban sin justicia y víctimas y familiares quedaban agraviados.⁶

Esta ola de delincuencia aunada a los crímenes impunes, deja un poso de negatividad en la población. Así, en tercer lugar anoto la profunda sensación de inseguridad ciudadana que transmitía la situación. Como digo, no sólo ataviada por la perturbación del orden «natural» de la ciudadanía en la construcción de escenarios de violencia, sino apuntalada por los mecanismos de poder que utilizaban, por un lado, estrategias de silenciamiento ante acusaciones públicas, y por otro, la malversación de la información con una completa desviación de la atención, desenfocando las problemáticas y vendiendo «mejoras».⁷ La construcción subjetiva de la inseguridad venía objetivizada por las cifras otorgadas por *InSight* (2011) donde contabilizaban que el número de personas asesinadas del 2007 al 2011 era un aproximado de 9000; y sólo en 2010 —el año más sangriento— se tiene el dato de 3111 muertes violentas. Lógicamente, al aniquilar la práctica ciudadana, gran parte

-
5. Mientras tanto, se daba seguimiento a la delincuencia policial, surgiendo en el 2011 que el 25% de la policía tenía vínculos con el crimen organizado (*El Informador*, 2011). En la actualidad, sigue siendo éste un pensamiento vigente. En una entrevista publicada el 22 de octubre de 2015 por *Aristegui Noticias*, el periodista Johann Hari, autor del libro *Tras el grito* (*Chasing the scream*), después de vivir una larga temporada en Ciudad Juárez, hablando de la legalización como posible camino pacífico a tomar por las estancias gubernamentales, afirma que en «lugares como Ciudad Juárez, [el] 70 por ciento de la economía está controlada por bandas criminales armadas, esa situación significa que la policía va a trabajar para los cárteles porque les paga mejor» (Redacción AN, 2015).
 6. Uno de los casos más conocidos es el de los vecinos de Villas de Salvárcar donde el 31 de enero del 2010 fueron asesinadas 16 personas, la mayoría jóvenes, que disfrutaban en una fiesta en ese barrio de Ciudad Juárez (Orquiz, 2015). Dicho suceso fue nacionalmente muy renombrado debido a que el Presidente de la República del momento, en lugar de condenar el hecho, lo disculpó por ser un ajuste de cuentas entre pandilleros, denostando la ya marchitada dignidad de los difuntos (Páez, 2012).
 7. Se dice que en esta época hubo gran número de construcción de delincuentes: personas que después de ser torturadas, violentadas y amenazadas admitían ser culpables de cualquier ilegalidad (Amador, 2010). Uno de los casos más recordados en la localidad fue la tortura y malos tratos a cinco jóvenes por un coche bomba (*CNNMéxico*, 2010 a).

de los residentes se vieron forzados a iniciar un éxodo, dejando sus hogares juarenses para dirigirse a otras geografías, tanto en Estados Unidos —que en algunos casos recibía asilo político (Chávez, 2011)— como dentro del mismo México. La inseguridad se reproducía de prisa: no sólo comprendía la infestación de homicidios, la represión ciudadana o la tortura policial, sino también los continuos hurtos a casas habitación que se producían a «río revuelto», la cuota que se le solicitaba a las pequeñas y medianas empresas, los negocios de barrio, bares, restaurantes, comercios y ultramarinos, imprentas, papelerías, etc., a cambio de protección o bajo amenaza al establecimiento. Tampoco, bajo ninguna circunstancia, podemos hacer caso omiso de los secuestros a ciudadanos⁸ y de los feminicidios, que llevaban aproximadamente desde 1993 siendo portada diaria de periódicos.⁹

Hasta aquí ya hemos podido observar algunos comentarios que dan pie a la siguiente problemática, bastante extendida, pero que en este período de máxima violencia, atestigua posicionamientos antisociales y agravantes de una condición social en extenuación: hablo del barbarismo político que anesthesiaba la ciudad con una concentración y abuso de poder. A este respecto, Lorenzo Meyer (2014) denunciaba la falta de empatía como el principal inconveniente político de México: «[...] el problema es que, en política, son las minorías con poder las que toman las grandes decisiones que afectan a todos, pero al tomarlas o no quieren o no pueden ponerse en el lugar de la mayoría» (s. p.). Esta carencia propicia un extrañamiento mutuo, es decir, la población no se siente identificada con la clase política ungida en las urnas, y por otro lado, esos mismos gobernantes ubicados legítimamente se posicionan en realidades alejadas del resto de la ciudadanía. Esta distancia empática la podemos vislumbrar tanto en el abandono social como en la ausencia de soluciones comprensivas y la hinchada ineficacia política. Un distancia-

8. Se sucedieron los secuestros a cambio de dinero y también para amenazar o conseguir información. Un sector de la población muy agredido fue el de la salud (Torrea, 2010).

9. Dianna Russell y Jill Radford, en *Femicide: The Politics of Woman Killings* (1992), acuñan la palabra «femicide», que sería traducido al español por el término feminicidio, con un significado homólogo al concepto de homicidio, y por lo tanto haría referencia solamente al asesinato de mujeres. Marcela Lagarde, derivó el neologismo feminicidio como parte del bagaje feminista, dotando esta vez a la palabra de una significación política que implica la impunidad de los asesinos así como la pasividad del Estado y las fuerzas de orden (Garrido, 2013). Se estima que de 1993 a 2008 fueron asesinadas 759 mujeres con violencia brutal en Ciudad Juárez (Sipse, 2013).



miento alimentado con una dieta de silencio administrativo —esperando que el olvido fuera alentando otro tipo de intereses— y de manipulación del discurso hegemónico en beneficio de unas minorías salvaguardadas por las fuerzas policiales y judiciales.

Así como en una viñeta política de *El Roto* donde se ve a un hombre apesadumbrado leyendo el periódico, la situación de criminalidad era definida fuera de los contextos de violencia:¹⁰ «Lo importante no es lo que pasa, sino quién define los acontecimientos» (2010). Una batalla por la producción social de sentido de realidad, bifurcada entre aquello que acontece y lo que «nos cuentan» que aconteció: invenciones con apariencia de verdad.¹¹ Se generaliza un secuestro del lenguaje por parte de la clase política —y de los medios que la sustentan— que, de forma casi insultante, se ha patentado como producción de objetividad habitual, ocultando acciones individualizadas que se justifican a posteriori con el bien común, para en realidad obtener beneficios ajenos a la población: «La comunicación puede contribuir a la integración de la ciudadanía en la esfera pública, y puede propiciar el enriquecimiento del sistema democrático. Serán, éstas, virtudes en potencia, pero no camino irrevocable. Determinada comunicación también canaliza encono y envilecimiento, resultando antesala y vehículo de la fuerza. Existe una comunicación para el desorden, caracterizada, antes que nada, por el secuestro del lenguaje.» (Sánchez, 2006, p. 107). Una falta —y también una imposibilidad— de compromiso político que da cuenta de una continua improvisación como medida de contención, una *táctica del parcheo*, sin planeación ni proyección que sitúa a la ciudad en un desasosiego poco saludable para el desenvolvimiento de la habitabilidad.¹²

10. Se puede ver la imagen en la dirección electrónica: <http://eju.tv/2010/12/lo-importante-no-es-lo-que-pasa-sino-quin-define-los-acontecimientos/>.

11. En este sentido anota Žižek (2004): «La democracia, por supuesto, es el reino de los sofistas: sólo hay opiniones, cualquier referencia por parte de un agente político a alguna verdad definitiva se denuncia como «totalitaria». Sin embargo, lo que imponen los regímenes del «totalitarismo» es también una mera apariencia de verdad: una Enseñanza arbitraria cuya función no es más que la de legitimar las decisiones pragmáticas de los gobernantes» (p. 21).

12. Un ejemplo de estas estrategias silenciadoras que sirven de paliativo a modo de placebo, a la vez que búsqueda de enriquecimiento de minorías en Ciudad Juárez, ha sido en múltiples ocasiones apuntado hacia la edificación del Monumento a la Mexicanidad (Cabrera, 2011).

A estas razones, además podemos sumarle otra de las problemáticas insertadas debido al alto nivel de explotación laboral, sobre todo, proveniente de las empresas maquiladoras, que demanda muchas horas de trabajo por un salario y prestaciones mediocres:¹³ «La llegada de la industria maquiladora vino a cambiar toda la estructura económica y social de Ciudad Juárez. Las empresas norteamericanas invirtieron sus capitales y desarrollaron la industria del ensamblaje.» (Stern, 2007, p. 101). Una situación que apoyada por la alta inmigración —de población flotante y de pasantes— amplía la mancha urbana forzando la construcción de viviendas carentes de planificación y desarrollo para la mano de obra que llegaba a formar parte de las plantas de producción. Este crecimiento exponencial de la población en pocos años, unida al desgobierno urbanista que creará zonas marginales con pésima infraestructura urbana, alimentará el abandono social en los barrios y la probabilidad de abusos infantiles. Los padres dedicarán pocas horas a la crianza de sus hijos, y la mayoría de los infantes no estarán escolarizados, teniendo que vivir en la calle o fuera de su casa hasta que los padres regresen de las duras jornadas de trabajo. Así, el barrio será el lugar en el que estos jóvenes construirán su identidad y las relaciones cotidianas (Pérez, 2007).

Familiar cercano de esta problemática de disgregación urbanística está la del precario sistema de transporte, que definitivamente extiende la desidia frente al espacio de la ciudad. Una ciudad que es, de por sí, violenta con el viandante, que no permite una habitabilidad plena —fuera del propio auto— con ausencia de un proyecto subterráneo que conecte los diferentes sectores urbanos. Recientemente, a este respecto, Jordi Borja (2015) calificaba a Ciudad Juárez como la *no-ciudad*: «añadiría que esta negatividad tiene remedio pero no parece que las fuerzas locales o nacionales se lo planteen [...] Además es obvio que la existencia de una muy débil, por no decir casi nula, estructura urbana no sólo favorece la violencia, además tampoco facilita la

13. Se instaura el decreto de la maquila en 1965 al concluir el programa Bracero instaurado durante la Segunda Guerra Mundial para suplir la marcha de ciudadanos estadounidenses al conflicto bélico con otros «brazos» en un trabajo agrícola temporal donde los mexicanos se desempeñaron en estos años. Junto al Programa de Industrialización Fronteriza (PIF) mexicano, llegó en la década de los años 60 la industria maquiladora a Ciudad Juárez —popularmente llamadas «maquilas»—, empresas de trabajo en línea sustentadas principalmente por capital extranjero y salarios muy bajos —con una mano de obra muy barata, incluso en la actualidad (Chaparro, 2015).



generación de contrapoderes civiles» (s. p.). Una ciudad llena de operaciones urbanísticas de baja calidad y pésimas viviendas de protección oficial, que expulsa a los sectores «populares» a la periferia; que carece de centro y de infraestructura social equilibrada.

Es por estas circunstancias que la violencia vivida en Ciudad Juárez en este período fue de especial impacto poblacional, donde la mezcla del crimen organizado y las mafias, con el abuso de las autoridades, generó una angustia cultural de vaciamiento, una *zombificación* (Fernández, 2011) de las configuraciones básicas que hacen a una sociedad la voluntad de un destino común. De nuevo en palabras de Jordi Borja (2015) no podría culparse a la sociedad por las acciones inútiles de las instituciones —tanto mexicanas como estadounidenses— que han tomado la ciudad como pasadera de intereses del mejor postor: «La fuerza del narco y de la economía delictiva en general, la proliferación de bandas y contrabandas violentas y armadas y la corrupción pública y privada, formal e informal no son los causantes de la crisis sistémica del país. Son el resultado de un vacío de Estado, de una visión responsable de la nación por parte de las dirigencias políticas y económicas, de una gestión catastrófica de las políticas públicas y del afán acumulador a cualquier coste de políticos y empresarios, de multinacionales leoninas y de especuladores de todo. [...] No hay visión responsable de Estado ni de Nación. Tampoco la hay de ciudad y de la necesidad de estructurar el territorio, condición fundamental para la integración social, la articulación económica y la gobernabilidad democrática.» (Borja, 2015, s. p.) Es precisamente con la enunciación de todas estas condicionantes que deseo ubicar un punto inicial de discusión con el fin de arribar progresivamente a aquellas acciones artísticas que fomenten o deseen una implicación comunitaria, aquellas que pretendan —y en algún caso, consigan— realizar modificaciones estructurales en esa sociedad que reflejan, y para ello necesitamos, como nos recuerdan Guattari y Rolnik (2006), «comprender estas propuestas a partir de la incorporación de un régimen de agenciamiento de contextos, lenguajes e incluso problemas, que tomen estas inversiones sociales y subjetividad colectiva para hacernos partícipes a las dificultades externas e internas, para que sirva a cierta idea de “mejora”» (p. 274).

Disidencia artística. Poéticas de lo afectivo en Ciudad Juárez

[...] Pero hay una manera de contribuir a la protección de la humanidad, y es no resignarse. No mirar con indiferencia cómo desaparece de nuestra mirada la infinita riqueza que forma el universo que nos rodea, con sus colores, sonidos y perfumes.

E. Sabato, *La resistencia*

Dado el escenario anterior quisiera, a partir de aquí, mostrar un panorama de las acciones poéticas públicas que se desarrollan en Ciudad Juárez para participar de su posición encontrada ante diversas coacciones homogeneizadoras a la sociedad y que, en algún punto, son consideradas por los mismos actores como «abuso» —de ese poder¹⁴ que se gestiona espacial y culturalmente—. Una tarea para la que ya inicialmente he de prevenir la imposibilidad de tomar la ciudad, el arte, las acciones humanas o los fenómenos que el ser humano experimenta como marcos separados y estáticos, y por esta razón, he sucumbido a atomizar su nomadismo, flujo y caótica estructura a fin de identificar algunas relaciones entre esas pequeñas partes que aquí rescato y las posibilidades políticas¹⁵ que estas acciones artísticas proponen desde la consideración del cuerpo como dispositivo activador—contenedor pero también herramienta y catalizador— de otras perspectivas no normativizadas y, por tanto, contrarias al discurso dominante. De esa poesía que públicamente, y en múltiples lenguajes, acusa las imposiciones de incomunicación. Un gesto, finalmente, que desencadene ciertos microacontecimientos.

A partir de las numerosas problemáticas expuestas anteriormente, el arte dispuesto en la ciudad, en la «vía pública» de Ciudad Juárez, retoma cierto

14. Tomando ese poder, de la forma universal que lo toma H. P. Newton, como una capacidad, como la habilidad y la potencialidad de definir un fenómeno y hacer que actúe y se comporte en la forma que se desea. Evidentemente, esta capacidad tiene grados de actuación, circunstancias y niveles de aceptación y sometimiento, el abuso en sí, deviene de la desigualdad en su repartición y uso.

15. Estas potencias se guiarán por aquel entendimiento de la política en Rancière (2009), cuando la toma como actividad reconfiguradora de los marcos sensibles de la sociedad en los que se concreta el mundo cotidiano para la vida pública del individuo sea bajo regímenes de obediencia o insumisión.



vigor político que puede verse constreñido en los soportes privados de visibilización de las formas, por lo que su práctica resulta necesaria y fundamental para intervenir «los espacios urbanos, para fundarlos y refundarlos, para celebrar, para especular y para nombrar u ocultar su pérdida» (García Canclini, 2003, p. 43). Mi primera inquietud respecto de tomar a Ciudad Juárez —y todas las ciudades posibles que la conforman— como soporte reside en que ésta es vivida no sólo como conflicto sino como espacio de enfrentamiento. Por un lado, explota experiencias colectivas, descargando diversas sensaciones en los cuerpos que conquistan la vía pública; y simultáneamente, por otro lado, es colapsada por argumentaciones cimentadas en una sociedad violentada y normativizada que crea y difunde una cultura basada en la individualidad, en un ideal productivo estandarizado y en una organización de la vida cotidiana producida por el narcoestado. Por ello, cabría preguntarse en esta idealización de la «ciudad globalizada» —donde más que una única dirección presenciarnos el cruzamiento múltiple de trayectorias e itinerarios—: ¿cómo puede responder el arte urbano juareense —aunque sea siempre con más preguntas— a la interrogante de: «qué podemos hacer como población ante esta situación»? ¿Cómo han de posicionarse sus artistas en este entuerto urbano del presente? (Cortés, 2003).

Como veremos en el arte urbano juareense, se persiguen los caminos alternativos que levantan la contienda contra esa «eficacia cultural» principada por la homogeneización del discurso ciudadano. A la acción artística que se resiste a ciertos criterios sociales hasta llegar a disidir,¹⁶ a establecerse separadamente —en autoexclusión— de las doctrinas de homogeneización cultural, de manifestar su inconformidad a seguir perteneciendo —de forma no volun-

16. Ciertamente, podríamos pensar que todo arte —de algún modo, en todo lugar y con cierto sentido—, es siempre disidente bajo regímenes de oposición a algo, tanto en aquello que lo engendró, como a la vez en las posibles «réplicas» del espectador; sin embargo, me referiré aquí a aquellas producciones artísticas que, surgidas desde el antagonismo ideológico que anoto, nacen para ser mostradas, activadas y desarrolladas en el escenario de la ciudad. Un arte específico, que se toma en este punto como experiencia, tal y como Dewey (2008) describe cuando lo acota como «una manifestación, un registro una celebración de la vida de una civilización, un medio de promover su desarrollo, y también del juicio último sobre la cualidad de una civilización», pues no podemos obviar que los individuos que la producen y la gozan «son lo que son en el contenido de su experiencia, a causa de las culturas en que participan» (p. 369) Una producción artística dispuesta sobre la urbe, un espacio que a su vez resulta prácticamente imposible jerarquizar por las formas inagotables que sustenta, algo que no puede ser definible ni acotable por sus límites geográficos.



taria— a una línea de pensamiento y conducta por medio de diversos lenguajes poéticos y de producción simbólica. Esta disidencia contiene aires de futuro, la oposición se hace, recordemos, dentro de esta voluntad de «mejora» que pretende una reformulación de la vida social en nuevas construcciones que atiendan las otras miradas del habitar la urbe, por lo que los artistas disidentes en el espacio público¹⁷ partirán del abandono y eliminación de «las barreras entre una obra y el mundo» (Sengupta, 2003, pp. 72-75) produciendo sin protección ni cobijo de las instituciones o figuras interesadas que sustenten su supervivencia.¹⁸ Al igual que el arte (y los artistas), la disidencia (y los disidentes) no posee orientación y estrategias específicas, del mismo modo que el arte disidente no acapara itinerarios o mecanismos que gobiernen disidencia alguna, si es que esto fuera posible.

De modo que estas poéticas, en esa disidencia —o disonancia—, encarnan respuestas posibles ante la eliminación del afecto en la vida —cultural en general y política en particular—, réplicas a la voluntad de reducirla a la lógica de la razón, así como preguntas coherentes ante el ayuno político cimentado en la complicidad y complacencia con el discurso dominante de parte del ciudadano. Son estéticas proyectadas desde el concepto de urbanidad —alejado de la deambulaci3n solipsista— para adoptar la afecci3n como base constitutiva de una forma social que se encuentra en fase líquida.¹⁹ Una

-
17. Querría atender aquí que esta idea de lo público, perteneciente en principio a aquello común y a plena vista, encierra además las complejidades de «el público», que corresponde a otro campo de tensiones sumado. No podemos atribuir tampoco el público, como una masa uniforme y gris, una multitud definida. Duque (2001) anota: «El público es el «doble» neurotizado, la mala conciencia del individuo privado. Privado... de toda posibilidad de expresi3n personal, de ser él mismo [...] es la manifestaci3n viva de ese inquieto límite vibrátil entre lo «privado» (la sístole del movimiento del corazón social) y lo «civil» (la diástole de ese mismo movimiento)» (pp. 107-108). Finalmente, este «espacio» no es neutral, pero tampoco natural o permanente, y lo público o lo privado de él tiene significado según «los propios usuarios [...] que tienen el poder de definir el significado dominante de cada lugar. Por tanto, podemos asegurar que los espacios no son formaciones estáticas, sino el resultado de un proceso cultural que se va mutando y reconfigurando según las necesidades específicas de los usuarios (Aliaga y Cortés, 2014, p. 107).
 18. Progresivamente, iremos viendo lo complejo e ideal que es este estanque teórico.
 19. Bauman (2007) en su conocido ensayo inicia explicando esta fase como «condici3n en la que las formas sociales (las estructuras que limitan las elecciones individuales, las instituciones que salvaguardan la continuidad de los hábitos, los modelos de comportamiento aceptables) ya no pueden (ni se espera que puedan) mantener su forma por más tiempo, porque se descomponen y se derriten antes de que se cuente con el tiempo necesario para asumirlas y, una vez asumidas, ocupar el lugar que se les había asignado» (p. 7).



fluidez y un trasegar artístico, que en su búsqueda de la subjetivización política, suele renunciar a las operaciones de voluntad pedagógica —aquéllas que pretenden diferenciar al «pueblo» lo que es de lo que no, de enseñar las «falsas representaciones» de la cultura, de iluminar la degradación de la realidad— para interrumpir, hacer ver y enfrentar el proyecto cínico contemporáneo ya reducido por Sloterdijk y desarrollado por Žižek (1992). Todo ciudadano conoce las distancias entre la realidad y la idealidad, sólo se limita a apuntalar la perorata predominante aceptando una ilusión que acomodaticamente, hasta cierto punto, le conviene: «Es la ficción dominante, la ficción consensual la que niega su carácter de ficción haciéndose pasar por lo real en sí, trazando una línea divisoria simple entre el dominio de ese real y el de las representaciones y apariencias, de las opiniones y las utopías» (Rancière, 2010, p. 77). Así, estas poéticas de lo afectivo —tomando esta *afección* como una estrategia estética del *devenir disidente*— embisten esta ficción voluntaria, este deseo de simulación de la realidad, trabajando sobre ese consenso de los dominados gramsciano y esa ausencia del espíritu crítico de la «multitud solitaria» expuesto por Sartori. Por esta razón, Herrera y Olaya (2011) concluyen que «la característica de estas elaboraciones estéticas es la no intencionalidad de la referencia, sino la expresión del acontecimiento como lugar y participación en la afección de lo social. Se podría, en estos términos, definir las construcciones estéticas como una suerte de políticas del acontecimiento» (p. 114).

Poéticas de lo afectivo que cimientan por tanto ciertas *políticas de intemperie*,²⁰ que sólo pueden darse en contacto, en conexión desde la exterioridad de los cuerpos y que integran un sistema de iluminación que desencadena el desocultamiento *heideggeriano* —el desvelo— del mundo, que añade campos de sentido, que amplía la realidad con nuevos continentes de imaginación. Este desocultar, desenmascara²¹ el ilimitado laberinto de nuestros artificios: «es como una ventana sobre el caos: lo muestra al mismo tiempo que trata de

20. Tomado de la reciente publicación de Francisco Sanfuentes titulada *Poéticas de la intemperie* (2015) en la que se abordan diversas prácticas artísticas en el espacio público.

21. Decía Canetti (1981) que «el cambio brusco de máscara como medio de simulación es antiquísimo, su reverso es el desenmascaramiento. De máscara en máscara se pueden lograr desplazamientos decisivos de relaciones de poder. Se combate la simulación del enemigo con la propia» (p. 211).

enmarcar su deforme fluir» (Bauman, 2007, p. 14), que lucha por el encubrimiento contante de la razón instrumental. Las poéticas de lo afectivo rastrean la belleza, pero una belleza que no persiga lo bueno, la verdad o la eternidad, sino precisamente lo crítico; se concentran en una belleza *sthendaliana*, como promesa de felicidad. Pero una felicidad que se hace presente, precisa e instantáneamente, en su servir gratuito al conocimiento del mundo.²²

Construcción estética de Ciudad Juárez

De este modo, la construcción estética de Ciudad Juárez se articula a través de diferentes *artivismos* que comprenden propuestas y acciones poéticas/políticas que alteran la tónica habitual —y por tanto impersonal— para tomar la urbe como centro de disidencia desde estéticas de oposición. Estos *artivismos* se apropian simbólica y críticamente del espacio público creando microambientes transitorios y descentralizados que implican cierto grado de riesgo al estacionarse ya sea «en defensa de» o «en protesta por» como voluntad de triunfar sobre el abandono —y fracaso— de la ciudad. Su compromiso reside en deteriorar las esferas de poder con la participación social y las prácticas artísticas afectivas, la mayoría de veces, efímeras y no mercantilizables. Elaborando una pequeña topografía de estas políticas estéticas podemos

22. Hablamos en este sentido de la «promesa de felicidad» que se aleja de la *espera de felicidad universal* anotada por Bauman en *La sociedad sitiada* (2007), al explicar la estrategia del Estado moderno para sostener un pacto social en el que aquél distribuye los bienes entre los ciudadanos que esperaban los beneficios de una industria apoyada por la ciencia y la tecnología a fin de hacer «más fácil la vida, menos agotadora y más segura» (p. 174). Esta felicidad estaba situada en un lugar (futuro) en el que todavía no era posible, ubicándose como una promesa distanciada que «daba sentido al sacrificio». En este sentido, no hablamos de un posicionamiento inactivo o pasivo sino dotado de acción, la promesa proveniente de una pulsión participativa, y no tanto de encontrarse a la espera de una legitimación o de la integración social. La correspondencia no es la de un futuro incierto —de esa incertidumbre entre futuro y felicidad— que exige lealtad, sino de un presente participativo aunque indeterminado donde precisamente reivindicar y ser participe otorga la felicidad como derecho, eso sí, sin certidumbre de ser una satisfacción duradera. La promesa nos la hacen nuestras necesidades y deseos inestables, no es la promesa que anunciaba Brea (1996) en cuando anunciaba que: «En la época del capitalismo tardío, postindustrial, en la época del capitalismo del espectáculo, la fantasmagoría con que la cultura encandila a las masas parece más bien orientarse a otro lugar. No ya a ilustrar la *promesse de bonheur* del capitalismo con las pompas de la mercancía, sino, más bien, a deslizar esa misma promesa en términos de, precisamente, estetización de la existencia» (pp. 19-20).



encontrar diversos territorios abiertos a diferentes prácticas que a lo largo del tiempo se han cohesionado para funcionar en unas ocasiones conjuntamente, en otras de forma simultánea.

Ubicando como punto de arranque la llegada del s. XXI, en Ciudad Juárez podemos diferenciar una primera actitud de incompreensión —y subsiguiente ira ciudadana— mostrada en sucesivos enfrentamientos, denuncias y protestas públicas contra la violencia generalizada en la ciudad. Mayormente, este primer momento estuvo plagado de movilizaciones y asentamientos, e incluso, esporádicas tácticas performativas y toma de espacios. Seguidamente, pasados los primeros años y en una segunda etapa, se vio la necesidad de fortificar este ambiente de cooperación y trabajo colaborativo, iniciando un tímido período de generación de colectivos que se reforzará al acabar la primera década de este siglo —y que actualmente ha cobrado forma como un importantísimo vigorizante para la ciudad—. Gracias a estos colectivos (*crews*) se establecieron diversos encuentros ciudadanos que dieron pie a la creación de espacios públicos y lugares dispuestos para el disfrute común. El tercer estrato, correspondería a las poéticas llevadas a cabo aproximadamente desde el 2010 hasta la actualidad, que desempeñan un papel fundamentalmente reconstructivo, en el que, por un lado, se desea no doblarse a la imposición del olvido —voluntario o inducido—, y por otro, para entablar conexiones con un futuro posible ideado desde la mejoría comunitaria. Aquí encontraremos estrategias *a/r/tográficas*,²³ diversos y heterogéneos proyectos por y para la comunidad así como diferentes tipos de *archivismo*.

Como digo, los períodos y las poéticas se yuxtaponen, equilibran y coexisten en el tiempo, entendiendo además que no existen categorías puras, sino que cada topografía enunciada —ahora sí que tomada como desterritorialización artística— de relaciones e interconecta con múltiples reacciones estéticas y políticas. Sin embargo, siguiendo un orden cronológico, tenemos en los primeros momentos uno de los asentamientos más longevos: El Bazar

23. «La *a/r/tografía* es una metodología de investigación educativa basada en la práctica que interrelaciona los paradigmas epistemológicos del arte, la pedagogía y la investigación, y se interesa por estudiar los procesos de aprendizaje y construcción de conocimiento. Lo que interesa a la *a/r/tografía*, más que el trabajo epistemológico que diferencia la verdad de la opinión, es el proceso de la práctica» (Triggs, Irwin y O'Donoghue, 2012, citados en Madrid, 2014, p. 6).



Cultural (1999) ubicado en el Parque del Monumento a Juárez —llamado el *Bazar del Monu*—. Iniciado como estrategia comunitaria de toma de espacios públicos para el uso y disfrute de la ciudadanía recuperó el lugar a través del arte y la cultura, así como la participación de distintos actores de la escena intelectual juareense. Una reactivación que se respeta a día de hoy siendo espacio de encuentro y símbolo de resistencia en el que cada domingo se convive en una política del intercambio: «consiste en la compra-venta e intercambio de arte, música, libros, antigüedades y curiosidades. Además, se realizan talleres de arte, exposiciones, performances, lectura de poesía, etc., lo que lo hace un lugar donde confluyen distintos actores del campo artístico de Ciudad Juárez» (Rosas, 2013, p. 65). Así, un espacio de abandono, que alternaba la prostitución con la delincuencia, es reconfigurado por la comunidad para crear un lugar habitable, para poder practicar su condición de ciudadanía y establecer nexos de unión con un tejido social que estaba desmembrado.

Paralelamente, dentro de la toma de espacios configurados a partir de la conquista de muros, asaltados para salir del anonimato y afirmar la existencia de contradiscursos que alertan minorías intelectualmente dispuestas a opinar y denunciar su ciudad, que desean recordar que el espacio es público y ocupar las bardas como dispositivo ideológico de agitación de conciencias. Durante este tiempo, los bordes del cauce del Río Bravo del Norte (Río Grande) ha sido el soporte de la mensajería de resistencia, sobre todo, como símbolo de «separación natural» de México y Estados Unidos, se ha reservado para protestas respecto a las leyes de inmigración y las injusticias llevadas a cabo por el Gobierno estadounidense con los mexicanos. Un disenso ficcional²⁴ —entre heterogéneos órdenes de sensorialidad—, que en su construcción estética y sensible de la ciudad lo encontramos poéticamente en el desarrollo de diversas posiciones tácticas del lenguaje que, lejos de considerarse islotes navegando aisladamente, se entremezclan, interrelacionan y contaminan. Así, progresivamente, fueron apareciendo mensajes referentes a los crímenes de estado y a la insuficiencia política frente al sistema de terror impuesto por el

24. Diría Rancière (2010) que: «No hay tal cosa como un mundo real que vendría a ser el afuera del arte. Hay pliegues y repliegues del tejido sensible común en el que se unen y desinen la política estética y la estética de la política. No existe lo real en sí, sino configuraciones de aquello que es dado como nuestro real, como el objeto de nuestras percepciones, de nuestros pensamientos y de nuestras intervenciones.» (p. 77).



narcotráfico, elaborando toda una serie de afirmaciones disonantes al discurso dominante que lentamente se esparcieron por toda la ciudad.

Una de las primeras agrupaciones de arte urbano²⁵ que se consolidaron en el epicentro de los contextos de violencia en Ciudad Juárez fue el colectivo multidisciplinar *Rezizte* (2003), con un posicionamiento «de frontera» bajo el lema: «Ni del norte... ni del sur», el colectivo se ha dedicado desde entonces a realizar arte público involucrando a la comunidad, siendo portavoces voluntarios de las voces acalladas, de los barrios silenciados y maltratados por las autoridades, por el urbanismo y por la misma sociedad. El colectivo fue capaz de sintetizar tácticas que revestían la idiosincrasia de la ciudad, tomándola como organismo con el que interaccionar. Una de sus intervenciones más conocidas fue la de introducir la palabra *mujericidio* en las señales viales de «alto», haciendo del señalamiento la protesta política frente a la inoperatividad policial e impunidad de estos crímenes en la ciudad (Rosas, 2013). El colectivo durante toda su andadura asimiló la figura del *pachuco* del actor Germán Valdez alias *Tin Tan* como identidad fronteriza marginada y recuperada con la finalidad de tapizar varios puntos de la ciudad con su retrato. Pero *Rezizte* no sólo reubicaba diferentes figuras y expresiones del vivir en frontera en lugares usualmente abandonados —a modo de reconquista del espacio que una vez fue transitable—, también autogestionó la *Panadería Rezizte*, un lugar en la colonia Salvárcar en la que recitan poesía, realizan conciertos, exposiciones, talleres y pases cinematográficos.²⁶ Lo que podríamos comprender como una *artografía* dedicada a la ciudadanía, como procesos de construcción social a partir de diversos procesos de aprendizaje a través de la producción artística.

Dada la imposibilidad de extenderme mucho más en ejemplos de cada etapa, tomaré a *Rezizte* como dispositivo puente, o concepto bisagra del que surgirán sucesivos proyectos artísticos colaborativos en la ciudad que

25. Ya en la época de los años 90 surgió en Ciudad Juárez el movimiento *tagger* a partir del crecimiento urbano, lo que ya había propiciado la formación de colectivos de jóvenes que intervenían el espacio público con sus producciones, la mayoría de autoafirmación como firmas y *tags*. Fue pasando de siglo cuando otro tipo de colectivos, con mayor desarrollo gráfico, empezaron a interesarse por la ciudad.

26. Aparte, el colectivo, conformado principalmente por Jorge Pérez (*Yorch*) y David Flores (*Mambo*), también es el precursor de movimientos político-estéticos de frontera como Puro Borde u organizadores del Borde Manifiesta, transformándose en la actualidad en gestores culturales callejeros.



consideran las formas afectivas y la sensibilidad que permite el «pensar en desacuerdo» en la ciudad como estrategias políticas de resistencia a fin de gestionar esa «revolución cultural» comprensiva en la cual, la producción simbólica de subjetividades advierte, en su singularidad, posicionamientos estéticos que en aspecto y esencia escuden la generación de lugares colectivos, la preservación de lo que Santos (1999) llamaría *espacios banales*.²⁷ Es así como, ya ubicados en esta tercera etapa reconstructiva, nace el colectivo *Jellyfish* (2010), iniciado por Leonel Portillo (*Pilo*) y Atenas Campbell —y al que posteriormente se sumarán Ricardo Herrera (*Kukui*) y Francisco Chávez (*Pika*)—, una agrupación que inicia en el período más cruento de Ciudad Juárez para llenarla de murales de gran viveza y temáticas vitalistas que contribuían a la reformulación de la vieja imagen degradada de la urbe. *Making love, making art, making life* es una de sus consignas que centra la cuestión en visionar y asumir la finitud y relevancia de la disidencia, es decir, «el problema es consustancial a toda empresa humana, sea cual sea su naturaleza (política o estética), la constatación de que se trata de una secuencia, de un proceso y que esa limitación no disminuye la importancia de la empresa, sino que por el contrario la valoriza» (Guattari y Rolnik, 2006, p. 339). Todo ello: el amor, el arte y la vida, son parte concreta de lo humano, herramientas con las que el colectivo construye su devenir cotidiano en sociedad y de donde parten para elaborar proyectos en los que han buscado involucrar a diversos sectores sociales a fin de revitalizar el estigma que ha marcado a Ciudad Juárez desde mucho tiempo atrás. Podríamos nombrar dos de los más importantes: el primero fue denominado *Hola Color* (2013), una semana cultural —del 9 al 14 de diciembre— con artistas locales, nacionales e internacionales que establecieron un foro de acción y vinculación con la ciudadanía —especialmente con los niños— a partir de talleres, cursos, murales, tianguis, teatro, máscaras, creación audiovisual, música en vivo, etc., en la colonia Riberas del Bravo en Ciudad Juárez; el segundo, llamado *Color Walk*

27. Milton Santos (1999) define el espacio banal como «el espacio de todas las empresas, de todas las instituciones, de todas las personas, todas; y no el espacio de una empresa, de una institución, de una persona. Porque la existencia no excluye la presencia de la sociedad, el trabajo de cada persona contribuye a la producción de ese cotidiano que cada vez será parte de nuestro trabajo. Habría que superar la visión del espacio particular, espacio de la política, espacio de la cultura, espacio de lo económico, y volver a las fuentes de la Geografía, proponiendo otra vez esa idea de espacio banal» (pp. 31-38).



(noviembre de 2014) es una iniciativa del colectivo que pretendió canalizar una ruta específica de murales mediante un esfuerzo conjunto por mejorar el turismo cultural de la ciudad con artistas de Nueva York, Argentina, España y otras partes de México así como de la localidad. Para ellos «la cultura es un arma constructiva de progreso, desarrollo e integración social en todos sus niveles» y basándose en modelos que han atestiguado mejoras en otras ciudades con problemas sociales y de seguridad, presentan *Color Walk* como «un evento de acción que constituye una de las muchas propuestas para llevar a cabo el verdadero cambio de la proyección» (*Color Walk*, 2014, s. p.). Junto con muchos otros proyectos de intervención social *Jellyfish colectivo* se ha hecho de renombre internacional significando una de las gestiones culturales independientes más sólidas de la ciudad por encima de instituciones de gobierno y empresas públicas o privadas: poéticas autosustentadas con una proyección positivada del espacio público.

Otro colectivo joven que aparece más tarde, al inicio de una simulada calma y equilibrio social en Ciudad Juárez, es *Punta de lanza* (2012). Agrupación que mantiene este rechazo fundacional a permanecer en silencio, en inactividad, demandando ubicarse fuera de lo habitual —de no pertenecer a ello—, descartando avales del circuito artístico homologado, para regirse a ciertas prácticas comunitarias que, si bien aparte de en las calles pueden realizarse en cualquier recinto privado —hospitales, centros culturales, asociaciones, etc.—, suelen acontecer en contextos alejados de la institucionalización del arte no condicionados a las políticas e iniciativas culturales más extendidas como «válidas».²⁸ Se definen como un «grupo de ciudadanos que buscamos mejorar nuestro entorno, tomando acciones encaminadas al desarrollo social mediante la apropiación de espacios públicos, empleando métodos de Sostenibilidad» (*Punta de lanza*, 2012, s. p.). Y esas acciones son muy diversas: desde talleres, eventos y llamamientos públicos (de limpieza de la ciudad, de reforestación, de recorridos culturales en bicicleta, de cursos gratuitos, etc.) a compra-venta de material diverso, realización de exposiciones

28. Conviene apuntar que, evidentemente, también se engranan simultáneamente producciones artísticas públicas dentro del propio «sistema artístico» en los circuitos de certámenes, concursos, encargo de proyectos, etc., que interaccionan en mayor grado de la institución a diferencia de los que aquí exponemos, más focalizados a la educación, política y bienestar social.



artísticas, entre otras. Como podemos ver, transita en un desapego explícito y en disidencia a posibles consideraciones crítico-estéticas que se vertebra desde la oposición a la cultura dominante que sustenta, lugar desde el cual quiere erigir las voces que, a su parecer, no son escuchadas:²⁹ «Estas expresiones desafían los modos de comprensión convencionales en torno al arte, situándose como formas híbridas surgidas, en la mayoría de los casos, en los márgenes y periferias urbanas, dando expresión a memorias que pugnan por mostrar caras distintas a las del orden social establecido, e invitan a otros modos de ver, aunque también corren el riesgo de ser institucionalizadas por el mismo orden social que cuestionan, debido a la lógica del capitalismo tardío que tiende a tornar la cultura en mero espectáculo del entretenimiento.» (Herrera y Olaya, 2011, pp. 114-115).

Uno de sus proyectos de mayor resonancia fue la revitalización de la Plaza Cervantina (Ruíz, 2012) a partir de la autogestión y la microfinanciación colectiva —por medio de *Fondeadora.mx*—. Ubicada en el centro de Ciudad Juárez, este lugar consta de 15 edificios en la zona histórica de la urbe que fueron así instituidos en 1970, al ser un punto de reunión de artistas e intelectuales de la localidad (Salas, 2014). La plaza fue limpiada en 2012, pintada con 11 murales alusivos a Cervantes y *El Quijote*, ajardinada y programada con diversos eventos culturales para volver a darle actividad a través de la convivencia; sin embargo, ¿cómo hacer para que se articule con otros acontecimientos cotidianos y permanezca indeleble ante las transformaciones (culturales) globales? Es decir, ¿cómo reconducir a través de sensibilidades estéticas nuevos agenciamientos de singularización y perpetuarse en ese cambio? Es algo que se enfrenta a la industrialización de subjetividades ya fabricadas con la costumbre y que supone un reto a esta búsqueda a través de poéticas afectivas a esta alternancia por políticas intemperie. Actualmente, aunque existen todavía visitantes a aquella plaza, en la que aún reside el color y las formas, ha sido de nuevo olvidada por el municipio y deteriorada por el

29. La idea de comunidad, que el artista disidente toma como excusa y territorio a intervenir, suele regirse por un cúmulo de relaciones humanas que se adultera constantemente, aunque suele seguir el principio del «nosotros» y del «ellos» donde estas relaciones se incluyen y excluyen de forma inestable en continua negociación. Y esto implica no sólo varias formas de hacer resistencias, sino la evolución y alteración de estas formas en negociación constante.



tiempo en lugar de convertirse en punto céntrico cultural de la ciudad (Gamba, 2015). Sólo los ciudadanos fueron capaces de tomar el espacio, y en cuanto lo dejaron, éste se perdió.

De alguna manera, estas prácticas exceden en diversos sentidos, las lecturas desde perspectivas ortodoxas de integración ciudadana y solicitan otras aproximaciones que complejicen esas categorizaciones permitiendo miradas que potencien singularizaciones, asociaciones alternativas, simultaneidad de relatos, metafóricidades espaciales, etc., en lo fragmentario. En este sentido, habría que entender que hasta cierto punto se realizan diferentes procesos y modos de semiotización, aunque cabría preguntarse, asumiendo que estos «procesos semióticos» cambian la realidad de algún modo, ¿cómo producen esos cambios? O en todo caso ¿cuándo lo hacen? Como vemos, acotar y resumir los procedimientos, acciones y formas en los que se produce la revolución cognoscitiva es improbable, sin embargo, podríamos cercar la ubicación de alteración y dotación de sentido por parte del arte disidente en el momento que se concreta una «comunidad políticamente coherente» concertada, según Grant Kester (citado en Palacios, 2009), «como resultado de un complejo proceso de autodefinition política. Proceso desarrollado contra algún modo colectivo de opresión (raza, sexo, clase...) pero también dentro de un marco de cultura compartida y con una tradición discursiva». Un conjunto que —sigue Palacios— puede constituirse sólidamente como interlocutor «y garantizar de esta manera un proyecto artístico construido sobre un diálogo bidireccional real y alejado de incomprensiones, mistificaciones o instrumentalización» (p. 208). Es decir, concretar unas políticas desde la producción artística que exijan sobre sí mismas una independencia de juicio suficiente para capacitar una sensibilidad ante las problemáticas de su(s) sociedad(es) dentro de esa idea de comunidad. Aunque hemos de ser conscientes de que esto se torna complejo cuando los espacios para la ciudadanía juarense son relevados de plazas, parques o cruces para trasladarse a grandes centros comerciales o lugares todavía más ininteligibles para la práctica del intercambio social y cultural, es decir, que superan en buena medida la idea de ciudad como algo asible para reconducirlo a un cúmulo fragmentario de territorios con diferentes niveles, causas y reclamos, con heterogéneas tácticas y tiempos de apropiación (Delgado, 2007).



Por último, subrayaré el trabajo archivista de algunos interesados en el rescate y reconstrucción de la memoria como procesos de configuración de la propia ciudad y de la población en ella. Si bien es cierto que momentáneamente pareciera abandonar los procesos colaborativos, el *archivismo* importa la estrategia —que vengo comentando— de dejar de pensar en permanencia y eternidad de un ideal urbanístico de polis y considerar este *devenir-disidente* como proclama de escenarios heterogéneos, minoritarios y cotidianos. Por tanto, un actuar poéticamente que deviene disidente debiera entonces considerar las formas históricas de los fragmentos, actuar sobre los micro-relatos y patentar las discordancias entre la diferencia y la pluralidad en ese proceso de negociación del espacio público que fluctúa entre la «falacia del cosmopolitismo global (otra contradicción) y la afirmación de lo local» (Barrios, 2003, p. 77). Una vez pasado el temblor, cuando la tierra está en calma, es mayor el número de *archivismos* que mostrar de esta ciudad.³⁰ Sin embargo, por extensión, en esta ocasión hablaré de la pieza *PM 2010* (2012) dentro de la serie «El Testigo» de Teresa Margolles, una recopilación de las portadas de dicho periódico amarillista *PM* durante todos los días del 2010 —como decíamos uno de los más violentos para Ciudad Juárez—. En él las imágenes de los crímenes se contrastan en la misma portada con las fotografías de «chicas de calendario», en una fiesta ficcional en el que la información periodística está mercantilizada y abierta a la especulación: «El *PM* sirvió como plataforma de un discurso clandestino, puntualmente transgresivo, desde un origen aparentemente fiable y, sobre todas las cosas, como la mayoría de medios impresos, sin derecho de apelación. Un periódico que trata sobre los dos ejes relativos al cuerpo que condensan los productos esenciales de la problemática, o al menos así ha sido mediatizado, y que adornan la segunda mitad del siglo pasado en esa frontera: los negocios del sexo y de la muerte.» (Gardea, 2014, p. 51). La colección de portadas expuestas «en bruto», con el único anclaje de un recorrido narrativo cronológico es capaz de mostrar la anestesiada potencialidad social como mera cosmética de escenarios del horror —recordemos

30. A este respecto, podemos encontrar la producción de Olga Guerra, visibilizadora del vacío que dejan las personas tras su muerte violenta; la de Cesario Tarín, interesado en los procesos de desaparición forzada y la cosificación de la carga familiar; así como los relatos de «identidades fronterizas» (2014) realizados por *Nómada Laboratorio Urbano*.



el vaciamiento zombi (Fernández, 2011)—, la perversidad comunicativa insensibilizada sin otra función que espectacularizar lo prosaico del mundo, de Ciudad Juárez. Es la ostentación de la imposibilidad de un mínimo desenvolvimiento de condiciones sociales a partir del artefacto de la imagen, que siembra de este modo un discurso amedrentador e inmovilizante y a la vez, sirve de alimento cotidiano —sin filtro, día a día—, con la más impasible obscenidad. La pieza explícitamente enfrenta aquel secuestro del lenguaje que anotaba con la crudeza de una realidad representada, donde enlazamos aquellas contradicciones entre discurso político, difundido y mediatizado por intereses «domésticos» y/o locales.

Así, este arte disidente responde con el mismo proceso de inestabilidad que pretende acompañar, sin mendigar aporéticas estéticas universalistas o identidades de lo partidario, sino apostando por aquello que se encuentra en el intersticio, en lo liminal de los antagonismos —y agonismos— urbanos que se disponen y se difuminan en la vía pública. Teresa Margolles se arriesga aquí a evitar ver los medios como una totalidad y afrontarlos desde su producción de sentidos «que conectan las actuaciones de los sujetos con el tejido enmarañado de lo social, iluminando las afectaciones sobre la subjetividad que son producidas por acontecimientos en los cuales se expresa la conflictividad de lo social» (Herrera y Olaya, 2011, p. 114).

A modo de conclusión

Decía Onfray (2011) respecto del arte disidente que: «Todos los regímenes, todos los poderes políticos conocen este lugar estratégico y quieren confinarlo, dominarlo, limitarlo, contenerlo, incluso controlarlo radicalmente. [...] Cuando el arte es digno de este nombre, mi aspiración es ver en él un antídoto de todo poder, cualquiera que sea su origen. De manera que «arte oficial» es el enunciado de una contradicción en los términos, una imposibilidad oximorónica.» (p. 223). Un poder que, en su empleo y manejo, debería ser medido en función de los niveles de competencia que sustenta y explota, y por eso es ahora puesto en el campo de juego por las poéticas disidentes en Ciudad Juárez. Y lo hacen actuando a través de diversos procesos de singularización, de producción de subjetividades en prácticas heterogéneas que tanto interponen procedimientos de reapropiación como interponen políticas de

recuperación —incluso a través del micromecenazgo—, precisamente para denunciar la germinación de la incompetencia y corrupción de las élites que disfrutaban dicho poder.³¹ Producciones artísticas que conectan e interrelacionan los diferentes escenarios sociales al coquetear tanto con las micro como con las macropolíticas.³² Como hemos visto, es imposible aquí encontrar pureza e incorruptibilidades.³³ Después de este recorrido, no me atreveré a solicitar propuestas o estrategias —mucho menos eficiencias— de gobernabilidad y transformación social a la producción artística. Pero sí podemos exigir mostrar la opacidad del poder y la vigilancia sistematizada de éste sobre el ciudadano, revelar y desplegar ese misterio que se recarga sobre la impotencia de la población, en este caso juareense.

Hemos visto muy patente en estas prácticas el cambio de mirada hacia el receptor en un intento de reubicar sus relaciones sociales y políticas a través de las potencialidades estéticas. Pero el arte, como apunta Canclini (2010), «no nos vuelve rebeldes por arrojarnos a la cara lo despreciable, ni nos moviliza por el hecho de buscarnos fuera del museo. Quizá pueda contagiarnos su crítica, no sólo su indignación, si él mismo se desprende de los lenguajes cómplices del orden social» (p. 30). Es decir, notamos en ellas una necesidad de conquistar otros esquemas más críticos que fortalezcan las relaciones

-
31. Guattari y Rolnik (2006) nos hablan de esta situación en los términos siguientes: «por lo general, en los agenciamientos del poder capitalístico son siempre los más estúpidos los que se encuentran en lo más alto de la pirámide. Basta considerar los resultados: la gestión de la economía mundial conduce hoy a cientos y miles de personas al hambre, a la desesperación, a un modo de vida totalmente imposible, y esto a pesar de los progresos tecnológicos y de las capacidades productivas extraordinarias que se están desarrollando con las actuales revoluciones tecnológicas» (pp. 33-34).
 32. Y en este punto resulta interesante la propuesta oximorónica de Onfray, en la que arte oficial y disidente serían entre sí excluyentes, en los que no puede haber un arte oficial disidente ni un arte disidente oficial, pero en todo caso, anunciaré aquí la tremenda dificultad de desenmascarar los verdaderos intereses —que además perseveran en permanecer ocultos— de ambas propuestas, y como venimos viendo, marcar una línea divisoria en la que inicia y acaba la disidencia y la «oficialidad», por lo que recomiendo estar siempre bajo un régimen de sospecha que otorgue algo de luz al dilema.
 33. Comenta Álvaro (2015) respecto de las contaminaciones que: «Justamente, lo que existe son las artes, las obras y las prácticas artísticas. Existen los artistas, los individuos que forman el público, y los espacios de exposición donde todos se cruzan. Lo que no existe ni preexiste es el Arte entendido como unidad indivisa, esencial y absoluta. Lo singular-plural de las artes desarma la clásica oposición metafísica entre, por un lado, la supuesta esencia del arte y, por el otro, sus respectivas manifestaciones artísticas. Parafraseando a Nancy se puede decir: *el arte no pre-existe a su singular plural*. Si cabe hablar del arte, incluso del arte contemporáneo, es porque existen las artes, irreductiblemente singulares plurales.» (p. 128).



abiertas entre los nuevos órdenes de sentidos expuestos —lo pensable—, los lenguajes utilizados —lo perceptible— y los agenciamientos del espectador —lo interpretable—. Trazados que aun suscitando nuevas experiencias pueden no ser capaces de movilizar transformaciones «reales», pues no hay «pasaje mecánico de la visión del espectáculo a la comprensión de la sociedad y de allí a las políticas de cambio. En esta zona de incertidumbre, el arte es apto, más que para acciones directas, para sugerir la potencia de lo que está en suspenso. O suspendido» (p. 31). Es por ello que hacer visible y evidente la desigualdad discursiva, la pobreza política y la necesidad de cambio —y servir de agitadores de la conciencia visual—, no lo hemos visto como problema, sino ser nexo social con los actores sociales y buscar cierta eficacia practicable es en cierto modo paradójico: es decir, reducir la distancia visual del poder a los espectadores no supone la suspensión de la relación con él, así que puede que la desconexión con el ciudadano sea difícil de superar cuando esta distancia a superar se impone.

Las tensiones vividas en el complejo contexto juarense se convierten en negociaciones continuas que van edificando las relaciones estéticas y políticas de la comunidad. Elasticidades que ocurren entre la imposición —e intento de silenciamiento— y su resistencia, y que son más patentes en el arte urbano, por público, pero no sólo por encontrarse a la vista en el espacio compartido, sino por pertenecer al ámbito de lo común, a aquello que no tiene más dueño que la totalidad de los ciudadanos. Además, sabemos que la relación entre violencia y amor, exterior e interior, lo legal y lo ilegal, la calle y el museo, las macro y las micropolíticas, el poder y la resistencia, el acuerdo y la disidencia, etc. no responde a una simetría perfecta y en oposición, sino que se enturbia en un sinfín de vínculos, intereses, demagogias, presiones e incertidumbres. En este entramado dualista a superar, los artistas callejeros de Ciudad Juárez han de dar hospedaje a las más diversas posibilidades políticas «disputando las posiciones hegemónicas que pugnan por difundir imaginarios sobre la sociedad y sobre la ciudad como lugares ajenos al conflicto, a modo de historias y memorias unitarias, sin quiebres, y sólo desde la lógica de los vencedores. En esta dirección, estas intervenciones se constituyen como prácticas de resistencia político-cultural que cuestionan los regímenes de visibilidad estatuidos, al arrojar otras miradas sobre ciertos hechos o hacer emerger lo innombrable, pasando a hacer parte del patrimonio del imaginario urbano,



alimentando y complejizando los reservorios de memoria social» (Herrera y Olaya, 2011, p. 107)

Aunque ciertamente, podemos caer en la tentación de pensar que estas relaciones, esta separación y acontecer de las cosas y el mundo sólo es responsabilidad artística, sin embargo, Canclini (2010) aclara muy bien que: «Las acciones estéticas que se proponen cambiar las referencias de lo que es visible y enunciable, hacer ver lo escondido o hacerlo ver de otro modo, no se presentan sólo en las artes. Acontecen en los medios, en las renovaciones urbanas, en la publicidad y en políticas alternativas: ésta es una de las claves de la fascinación de publicidades innovadoras, de la televisión que parodia a personajes de la política o las narrativas esclerosadas de lo social. Los “creativos” de estos campos, como su nombre dice, también crean, en ocasiones, disenso sensorial» (p. 32). Eso significa que no sólo hay múltiples vías de actuación, encuentros creativos, medios y disposiciones para devenir disidentes, sino también una gran cantidad de herramientas con las que imponer el juego de la afectividad. Tácticas que «vehiculizan las luchas por la memoria y el reconocimiento que, en este caso, tienen su asidero en el sentido que se le otorga al espacio. Son estas expresiones cinceladas en la textura del concreto, lugares del encuentro, de la semejanza y la diferencia, de la identidad y la otredad, de la individualidad y la colectividad, pues al hacer presencia bajo la marca de la fugacidad, buscan cómplices con los cuales constituir colectividad, pero al tiempo, se insinúa la posibilidad de la diferencia» (Herrera y Olaya, 2011, p. 104).

Y esta diferencia es la que propicia y amplía otros mundos posibles, crea otra Ciudad Juárez desde la sensibilidad y la relacionalidad que prefiere la acción social a la autonomía artística. No se reduce a la mera producción o redistribución de objetos, sino que se extiende al acto de la cohesión para una transformación social y política (Barbancho, 2014). Sin embargo, después de todo, no evitaré la pregunta, ésa que siempre nos queda: ¿cómo hacer, entonces, de estas poéticas de lo afectivo una eficacia practicable? Es más, ¿potencian una acción colectiva y durable contra la dominación? Volvemos al principio: sin negar la posibilidad de la disidencia —en un devenir en disenso— ¿crean espacios de debate lo suficientemente potentes? Después de lo relatado, no pienso que el asunto discurra en medir su validez, recordemos lo enrevesado del tejido relacional, donde lo resistente puede formalizarse y



la imposición genera disidencias. Un entramado con infinitos pliegues donde unas zonas nos llevan a otras en dirección opuesta, sin cortes o purezas, donde ni siquiera lo público y lo privado son considerados dos conjuntos disyuntos. Las poéticas juarenses hacia la comunidad convienen un conglomerado de tácticas de «cuerpo presente» que funcionan como banda de Moebius, aspirando a concretar el tiempo espacialmente en lo común. No podremos separarlas ni de la dominación, ni de la violencia —que han sido su origen—, así como tampoco solicitarles vida eterna para esperar un final a la política del terror que ha persistido ya demasiado lugar en el mismo tiempo y viceversa.

Referencias

- ALIAGA, J. V. y CORTÉS, J. M. G. (2014). *Desobediencias. Cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en América Latina y España: 1960-2010*. Madrid: Egales
- ÁLVARO, D. (2015). «El sentido del arte contemporáneo. A partir del trabajo de Jean-Luc Nancy». En *Bildurna Ars. Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*, n°5, pp. 123-134.
- AMADOR, D. (2010). «Juarenses, víctimas del crimen y de las propias autoridades». En CNNMéxico, del 5 de octubre. Recuperado desde: <<http://mexico.cnn.com/nacional/2010/10/05/juarences-victimas-del-crimen-y-de-las-propias-autoridades>>.
- BARBANCHO, J-R. (2014). «Arte, sociedad y política: otras formas de protesta». En *ASRI*, abril, n°6.
- BARRIOS, J. L. (2003). «Espacios públicos. Introducción». En *Arte y Ciudad. Estéticas Urbanas, Espacios Públicos ¿Políticas para el arte público? Segundo Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo*. Ciudad de México: SITAC. Pp. 77-79.
- BAUMAN, Z. (2007). *Arte, ¿líquido?*, Madrid: Sequitur.
- (2008). *La sociedad sitiada*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BORJA, J. (2015). «Ciudad Juárez: la no ciudad». En *El Andén*, del 9 de marzo. Recuperado desde: <<http://elanden.mx/item-Ciudad-Juarez-la-no-ciudad20159310>>.
- BREA, J. L. (1996). *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*. Murcia, Colección Palabras de Arte.



- CABRERA, M. (2011). «La X de Sebastián. La polémica sobre el más ambicioso monumento escultórico de la ciudad». En *La Grilla*, del 13 de noviembre. Recuperado desde: http://www.enlagrilla.com/not_detalle.php?id_n=9984
- CANETTI, E. (1981). *Masa y poder*. Barcelona: Muchnik Editores.
- CASTAÑÓN, A. (2009). «Despliegue militar costará 29 mdp a juarenses». EN *Notifama Información Estatal*, del 22 de marzo. Recuperado desde: <http://notifamaestatal.blogspot.mx/2009/03/despliegue-militar-costara-29-mdp.html>.
- CHAPARRO, L. (2015). «Genera Juárez mayor empleo pero con los peores salarios». En *Norte Digital*, del 15 de abril. Recuperado desde: <http://nortedigital.mx/genera-juarez-mayor-empleo-pero-con-los-peores-salarios/>.
- CHÁVEZ, N. (2011). «Mexicanos cansados de la violencia ven la solicitud de asilo en los Estados Unidos como una opción viable». En *Mexodus*, del 31 de junio. Recuperado desde: <http://mexodus.borderzine.com/asylum/mexicanos-cansados-de-la-violencia-ven-la-solicitud-de-asilo-en-los-estados-unidos-como-una-opcion-viable/>.
- CNNMÉXICO (2010). «2,000 policías federales llegan a Ciudad Juárez con un mes de atraso». En *CNNMéxico*, del 15 de febrero. Recuperado desde: <http://mexico.cnn.com/nacional/2010/02/15/2000-policias-federales-llegan-a-ciudad-juarez-con-un-mes-de-atraso>.
- (2010 a). «Un ataque con coche bomba en Ciudad Juárez deja tres muertos». En *CNNMéxico*, del 16 de julio. Recuperado desde: <http://mexico.cnn.com/nacional/2010/07/15/un-grupo-de-hombres-armados-ataca-a-policias-federales-en-ciudad-juarez>.
- (2011). «Las calles de Juárez se cierran al libre tránsito por la inseguridad». En *CNNMéxico*, del 1 de marzo. Recuperado desde: <http://mexico.cnn.com/nacional/2011/03/01/las-calles-de-juarez-se-cierran-al-libre-transito-por-la-inseguridad>.
- COLOR WALK (2014): <https://www.facebook.com/colorwalkciudadjuarez>.
- CORTÉS, J. L. (2003). «Estética urbana». En *Arte y Ciudad. Estéticas Urbanas, Espacios Públicos ¿Políticas para el arte público? Segundo Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo*. Ciudad de México: SITAC, pp. 27-36.
- DE CERTEAU, M. (2000). *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- DELGADO, M. (1999). *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Anagrama.



- (2007). *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama.
- DEWEY, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- DUQUE, F. (2001). *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal.
- EL INFORMADOR (2011). «Reconocen corrupción en Policía juarense». En *El Informador*, del 9 de mayo. Recuperado desde: <<http://www.informador.com.mx/mexico/2011/291198/6/reconocen-corrupcion-en-policia-juarense.htm>>.
- EL UNIVERSAL (2009). «Guerra contra el narco: Ejército toma Ciudad Juárez». En *Periódico Zócalo*, del 1 de marzo. Recuperado desde: <<http://www.zocalo.com.mx/seccion/articulo/guerra-contra-el-narco-ejercito-toma-ciudad-juarez>>.
- ESQUIVEL, J. (2012). «Juárez, la ciudad más peligrosa del mundo:EU». En *Proceso*, 29 de marzo. Recuperado desde: <<http://www.proceso.com.mx/?p=302624>>.
- FERNÁNDEZ, J. (2011). *Filosofía zombi*. Barcelona: Anagrama.
- FLORES, R. (2006). «De Paso del Norte a Juárez: una ciudad del siglo xx», en *Sistema socioeconómico y Geo-referencial sobre la Violencia de Género en Ciudad Juárez, Chihuahua: Propuesta para su Prevención*, vol. 2, pp. 3-36. Ciudad Juárez: El Colegio de la Frontera Norte.
- FRONTERA LIST (2015). «Yearly death tolls in Ciudad Juarez». En *Frontera List. News and discussion of US-Mexico border issues*. Recuperado desde: <<http://fronteralist.org/category/murder-rate/>>.
- GAMBOA, P. (2015). «Plaza Cervantina, oscura, sucia y olvidada». En *Norte Digital*, del 1 de octubre. Recuperado desde: <<http://nortedigital.mx/plaza-cervantina-oscura-sucia-y-olvidada/>>.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2003). «Arte y ciudad en la época de la reproductividad publicitaria». En *Arte y Ciudad. Estéticas Urbanas, Espacios Públicos ¿Políticas para el arte público? Segundo Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo*. Ciudad de México: SITAC, pp. 43-52.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2010). «¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?». En *Estudios Visuales*, nº 7, enero, pp. 16-37. Disponible en línea en la dirección: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/02_canclini.pdf>.
- GARDEA, O. (2014). «PM/Conflicto e identidad». En *El Testigo*, pp. 50-55. Madrid: CA2M. Centro de Arte Dos de Mayo.
- GARRIDO, M. (2013). «Ciudad Juárez: El feminicidio como realidad». En *Género Reflexivo*, del 13 de noviembre. Recuperado desde: <<https://>>



generoreflexivo.wordpress.com/2013/11/13/ciudad-juarez-el-femicidio-como-realidad/>.

GUATTARI, F. y ROLNIK, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.

HERRERA, M. C. y OLAYA, V. (2011). «Ciudades tatuadas: Arte callejero, política y memorias visuales». En *Nómadas* (Col.) n°35, pp. 99-116. Universidad Central, Colombia.

HOLA COLOR (2013): <<https://www.facebook.com/holacolor2013>>.

INSIGHT (2011). «Ciudad Juárez Registers Record Murder Rate». En *Investigation and Analysis of Organized Crime*, del 5 de enero. Recuperado desde: <<http://www.insightcrime.org/news-analysis/ciudad-juarez-records-record-murders>>.

JELLYFISH COLECTIVO (2010): <<http://jellyfishcolectivo.com/>; <https://www.facebook.com/jellyfish.colectivo>>.

MADRID, M. (2014). «Investigación a/r/tográfica basada en el cómic». En *2nd Conference on Arts-Based Research and Artistic Research*. Recuperado desde: <http://art2investigacion-en.weebly.com/uploads/2/1/1/7/21177240/madrid_marta.pdf>.

MARTÍNEZ, O. (1982). *Ciudad Juárez: el auge de una ciudad fronteriza a partir de 1848*. México: Fondo de Cultura Económica.

MEYER, L. (2014). «La empatía como problema político». En *El Mañana*, del 31 de julio. Recuperado desde: <<http://www.elmanana.com/opinion/categoria/titulo-2529617.html>>.

NÓMADA LABORATORIO URBANO: <<http://nmdlab.tumblr.com/>>.

OLGA GUERRA: <<http://olga-guerra-artista.tumblr.com/>>.

ONFRAY, M. (2011). *Política del rebelde. Tratado de resistencia e insumisión*. Barcelona: Anagrama.

ORQUIZ, M. (2015). «Villas de Salvárcar: tras 5 años, la herida duele». En *El Diario*. Recuperado desde: <<http://diario.mx/micrositios/Villas-de-Salvarcar/>>.

PÁEZ, A. (2012). «Las lecciones de Luz María Dávila. A dos años de la masacre de Villas de Salvárcar (Vídeo)». En *Sin Embargo*, del 31 de enero. Texto íntegro transcrito desde su primera publicación en *El Universal*, del 12 de febrero de 2010. Recuperado desde: <<http://www.sinembargo.mx/31-01-2012/135014>>.

PALACIOS, A. (2009). «El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas». En *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, vol.4, pp. 197-211.



- PUNTA DE LANZA (2012): <<https://www.facebook.com/puntadelanzaJZ>>.
- RANCIÈRE, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM.
- (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- REDACCIÓN AN (2015). «La policía trabaja para los narcos porque pagan mejor: Johann Hari en CNN». En *Aristegui Noticias*, del 22 de octubre. Recuperado desde: <<http://aristeguinoticias.com/2210/entrevistas/la-policia-trabaja-para-los-narcos-porque-pagan-mejor-johann-hari-en-cnn/>>.
- ROSAS, C. (2013). «La reivindicación de la ciudad por el arte urbano: Ciudad Juárez, Chihuahua, México». En *Arte y Ciudad, Revista de investigación*, nº3, abril, pp. 59-70. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- RUÍZ, G. (2012). «Rescate de la Plaza Cervantina». En *Fondeadora*. Recuperado desde: <<https://fondeadora.mx/projects/rescate-de-la-plaza-cervantina>>.
- SALAS, J. (2014). «Rodea nostalgia a la Plaza Cervantina». En *El Diario*, del 11 de marzo. Recuperado desde: <http://diario.mx/Local/2014-03-11_94eb1916/rodea-la-nostalgia-a-la-plaza-cervantina/>.
- SÁNCHEZ, O. (2006). «Persuasión propagandística al servicio del envilecimiento: comunicación para el desorden». En *Sphera Pública*, n. 16, pp. 107-121. Murcia: Universidad Católica San Antonio de Murcia.
- SANFUENTES, F. (2015). *Poéticas de la intemperie*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- SANTOS, M. (1999). «El territorio: un agregado de espacios banales», en *América Latina: lógicas locales, lógicas globales*, pp. 31-38. Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 31-38.
- SENGUPTA, S. (2003). «Señales Urbanas: Invocaciones urbanas del mundo (De debajo de sus pies)». En *Arte y Ciudad. Estéticas Urbanas, Espacios Públicos ¿Políticas para el arte público? Segundo Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo*. Ciudad de México: SITAC, pp. 64- 76.
- SIPSE (2013). «Resurge la desaparición de mujeres en Juárez». En *Sipse. Información en todo momento*, del 12 de marzo. Recuperado desde: <<http://sipse.com/mexico/resurge-la-desaparicion-de-mujeres-en-juarez-20145.html>>.
- STERN, A. (2007). «Industria maquiladora de exportación» en Jusidman, C. (Coord.) *La realidad social de Ciudad Juárez*. Tomo I. Ciudad



Juárez, México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 99-138.

TORREA, J. (2010). «Secuestrado, torturado y asesinado: Juárez sin el doctor Betancourt (y sin ocho más, por el momento)». En *Ciudad Juárez, en la sombra del narcotráfico*, del 6 de diciembre. Recuperado desde: <<http://juarezenasombra.blogspot.mx/2010/12/secuestrado-asesinado-y-torturado.html>>.

ZIZEK, S. (1992). *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI.

— (2004). *Repetir Lenin. Trece tentativas sobre Lenin*. Madrid: Akal.



TÁCTICAS ARTIVISTAS FRENTE A LA VIOLENCIA EN CIUDAD JUÁREZ

Artist Tactics Against Violence in Ciudad Juárez

Hortensia Mínguez García

Dra. en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia, España – Profesora Titular en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ), Chihuahua, México.

Judith Zamarripa Nungaray

Licenciada en Diseño Gráfico por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México (UACJ) – Maestrante en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño (MEPCAD) en la UACJ.

RESUMEN: Desde principios de siglo, en Ciudad Juárez, ciudad mexicana fronteriza colindante a El Paso (Texas), han surgido una serie de manifestaciones artísticas de diversa índole, colectivas e individuales, que guardan como similitud ofrecer una contundente postura de oposición y crítica frente a las múltiples situaciones de violencia e impunidad por las que ha venido atravesando la ciudad.

En atención a la continua desaparición y muerte de personas *ad hoc* con la problemática del narcotráfico o los feminicidios, consideramos que estas prácticas artísticas de resistencia, a la par que testimonios de este contexto en particular, evidencian la voluntad de una sociedad artística por reconstruir el tejido social. En ese sentido, el presente texto se estructura a partir de la descripción de dos artistas de la localidad: Cesario Tarín y el artista urbano Mac y, por ende, dos formas de trabajo que evidencian cómo los procesos creativos desde el prisma del *artista* juarenses incorporan medularmente la colaboración y/o cooperación de la sociedad en pro de la recuperación de la memoria de personas desaparecidas. Cesario Tarín desde la creación de tácticas performáticas, y el artista urbano Mac con el muralismo.

PALABRAS CLAVE: artivismo, Ciudad Juárez, violencia, memoria social, colaboración.



RESUM: Des de començaments de segle, a Ciudad Juárez, ciutat mexicana fronterera adjacent a El Paso (Texas), han sorgit una sèrie de manifestacions artístiques de diversa índole, col·lectives i individuals, les quals tenen com a similitud oferir una contundent postura d'oposició i crítica enfront de les múltiples situacions de violència i impunitat per les quals ha travessat la ciutat.

En atenció a la contínua desaparició i mort de persones *ad hoc* amb la problemàtica del narcotràfic o els femicidis, considerem que aquestes pràctiques artístiques de resistència, alhora que testimoniatges d'aquest context en particular, evidencien la voluntat d'una societat artística per a reconstruir el teixit social. En aqueix sentit, el present text s'estructura a partir de la descripció de dos artistes de la localitat: Cesario Tarín i l'artista urbà Mac i, per tant, dues formes de treball que evidencien com els processos creatius des del prisma de l'*artista* juarenc, incorporen medul·larment la col·laboració i/o la cooperació de la societat en pro de la recuperació de la memòria de persones desaparegudes. Cesario Tarín des de la creació de tàctiques performatives, i l'artista urbà Mac amb el muralisme.

PARAULES CLAU: activisme, Ciudad Juárez, violència, memòria social, col·laboració.

—

ABSTRACT: Since the beginning of this century, in Ciudad Juarez, border city with El Paso (Texas), various kinds of both individual and collective artistic practices have been staged, all sharing strong opposition to and criticism of the situations of violence and impunity occurring in this city.

We believe that these artistic practices of resistance are a response to the cases of forced disappearance and femicide associated with drug trafficking and other problems facing the city. These artistic practices show how in this particular context, the art community is committed to rebuilding the social fabric. Against this background, the present article describes two forms of creation reflected by two local artists: Cesario Tarín and the urban artist known as «Mac»; two ways of working that show how the creative process, from the perspective of these *artists*, needs to incorporate the collaboration and/or cooperation of the society in order to recover and reconstruct the memory of missing or murdered persons, Cesáreo Tarín through the creation of performative tactics and the urban artist «Mac» through muralism.

KEYWORDS: activism, Ciudad Juárez, violence, social memory, collaboration.



Preámbulo: sobre la compleja realidad juarense

A pesar de estar bajo el amparo de un gobierno abanderado por la democracia, México es conocido a nivel internacional como un país que no consigue lidiar con la dinámica que ha venido delineándole desde finales de los años sesenta a colación de la Guerra Sucia. Aquel trasfondo oscuro de esta etapa histórica del México de ayer —caracterizado por el abuso de poder y el uso de medidas armadas contra aquellos movimientos de insurgencia y oposición política en general—, todavía reverbera en el *status quo* del de hoy; sobra echar una mirada rápida a la interminable lista de represiones y aberraciones ejercidas contra los derechos humanos básicos como retenciones indebidas y arbitrarias, desapariciones forzadas, torturas, ejecuciones extrajudiciales y homicidios, denunciados y atestiguados por múltiples organizaciones civiles y medios de comunicación.

Ciudad Juárez es una ciudad profundamente estigmatizada por diversas situaciones y fenómenos de harta complejidad a nivel histórico, cultural, económico, político y geográfico. Desde tiempos pretéritos, su situación geográfica —tan apegada a El Paso (Texas) y tan alejada de la política centralista mexicana— ha sido determinante para la construcción de lo que es hoy esta ciudad. Una ciudad que, consciente o inconscientemente, siempre ha sido el laboratorio de quienes han ido induciendo a este pueblo mexicano a arriesgar estructuralmente su modelo económico ante su falta de recursos e infraestructura a cambio de un dinamismo socioeconómico, si no seguro, fluctuante. Así, por ejemplo, podemos remontarnos a diversos sucesos históricos de interdependencia entre México y Estados Unidos. Desde la implementación de la Ley Seca en EEUU (1919-1933)¹ que, básicamente, convirtió a Ciudad Juárez en el espacio de ocio, vicio y diversión de la sociedad fronteriza a principios del siglo XX, a la implementación de programas que indujeron a la ciudad a transformarse en un espacio de suministro de mano de obra barata. Primero, con el Programa Braceros

1. Con la aprobación de la Ley Volstead (o Ley Seca) *ad hoc* a la decimoctava enmienda de la Constitución de los Estados Unidos, se prohibió la venta, importación y fabricación de alcohol en todo el país, pues éste «simbolizaba uno de los «lastres» que arrastraba la sociedad estadounidense y que impedía la reconstrucción después de la guerra civil, pues el índice de alcohólicos se incrementaba de tal manera que ponía en riesgo el desarrollo económico del país» (García, 2010, p. 26).



(1942-1965),² mediante el cual EEUU se beneficiaba de quienes quisieran trabajar las zonas rurales, y luego con el «Programa de Industrialización Fronteriza (PIF) en 1964,³ a colación del cual Juárez se aleccionó a un modelo económico fundamentado en la industria maquiladora. Una situación que si bien generó un alto nivel de contratación y crecimiento acelerado desde mediados de los años sesenta hasta el 2000, también supuso una cruel maniobra capitalista. No olvidemos que la implementación de modelos económicos fundamentalmente erigidos con capital extranjero para la sobreexplotación de mano de obra barata, tiene como consecuencias para la sociedad receptora: un empleo precario con jornadas laborales larguísimas y mal pagadas y, por ende, el deterioro social con la denigración de la calidad de vida de los niveles socioeconómicos más bajos ya que son los que al final se ven obligados a inducir a sus hijos a que se integren al ámbito laboral antes de lo debido por cuestión de sobrevivencia familiar.

De este modo, y bajo esta premisa de ciudad laboratorio, Ciudad Juárez ha sufrido más que ninguna otra el impacto de diferentes crisis económicas, sobre todo en 2001 y en 2008 con la subida y bajada del dólar; como diría Barrios (2013) «agresivos procesos de transformación determinados de manera exógena, [...] que han influido en la dinámica socioeconómica de la ciudad así como en la imagen negativa que se ha construido sobre ésta» (p. 85).

A la postre, cabría añadir que como espacio *paseño* entre el «tercer» y el «primer» mundo, supone un punto convergente de complejas relaciones multiculturales y raciales, de movimientos migratorios; pero, sobre todo, un espacio muy codiciado por su situación fronteriza, tanto por sus posibilidades estratégicas de comercio internacional legal, como el ilegal. De ahí que uno de los principales conflictos que acarrea Juárez, provenga precisamente de la disputa del poder territorial entre los cárteles de Sinaloa y el de Juárez, quienes ansían el

-
2. El programa Bracero fue el Primer Acuerdo Internacional de Trabajadores firmado en 1942 entre México y Estados Unidos que favorecía la migración de mano de obra mexicana a las zonas agrícolas del sur de EEUU. El programa Braceros fue derogado en 1965 por el propio Estados Unidos.
 3. México se vio obligada (a la par que, beneficiada) a servir sus terrenos fronterizos y mano de obra barata por los altos niveles de desempleo y asentamientos que comenzó a sufrir tras el cierre del programa Braceros. Más tarde, a finales de 1992, Canadá, México y EEUU firmarían NAFTA, el Tratado de libre comercio de América del Norte que nuevamente impulsó la creación de maquilas ensambladoras en México destinadas a la construcción de piezas del sector automotriz, electrónica y productos paramédicos, principalmente.



control del paso geográfico y geopolítico Juárez-Texas, y por ende, el dominio del tráfico de drogas entre Latinoamérica y Norteamérica. Una situación bélica que se complicó cuando en el 2006 el gobierno de Felipe Calderón inició la Guerra contra el narcotráfico.⁴

Todo este panorama que hemos venido esbozando como lugar fronterizo, abanderado por el empleo precario, el alto índice de pobreza en zonas periféricas, su modelo económico dependiente del dólar, la desarticulación entre un crecimiento demográfico muy alto y la falta de recursos e inversión para infraestructura y educación para una sociedad numéricamente tan variable y diversa, ha hecho de Juárez un lugar propicio para múltiples tipos de violencia y corrupción. Y aunque suene, apantallante; hablamos de feminicidio,⁵ desapariciones forzadas, y todo tipo de homicidios desde asesinatos extrajudiciales a limpieza social, por no hablar de delincuencia organizada, intimidación, secuestros, cuotas, contrabando y tráfico de drogas, etc.

Cuando comenzó la Guerra contra el narcotráfico en 2006, Juárez entró en un estado de violencia sistematizada;⁶ un estado de terror y fatalidad constante en el que, inclusive, las máximas autoridades dejaron de ser confiables para

4. Velázquez y Martínez (2012) anotan que: «Para dimensionar este problema, Martínez (2000) señala que en el periodo de 1990-1998 se presentaron 1266 homicidios dolosos en Ciudad Juárez, para el año 2008 la cifra alcanzó los 1653; tan sólo en un año se rebasó el acumulado de casi una década.» (p. 65). Una tendencia que no aminoró en los dos años siguientes, ya que se agravó. Por ejemplo, Molina (2015) refiere que, tan «sólo en 2010 hubo 3622 asesinatos contabilizados en la ciudad. En total más de 10000 muertos desde 2006 en una sola ciudad. Un nivel de atrocidad sólo comparable con el de una guerra civil» (s. p.).
5. Aunque todavía a fecha de hoy, no existe un acuerdo sobre cuándo comenzó la problemática de los feminicidios en Ciudad Juárez, se suelen fechar en 1993, por ser el año en el que aparecieron los primeros cuerpos de mujeres jóvenes asesinadas, torturadas y mutiladas con el mismo *modus operandi*. Cuerpos que se hallaban enterrados inhumanamente en diferentes puntos de la ciudad. Respecto al porqué de los feminicidios, hipotéticamente se maneja como idea principal que son de la autoría del crimen organizado, quienes parece, poseen ciertos rituales de operatividad o de iniciación. Si bien, no puede hablar de un número en concreto de mujeres desaparecidas, se estima la cifra de 400 asesinadas y 1000 desaparecidas.
6. Según Corsi (1994): «La raíz etimológica del término *violencia* remite al concepto de “fuerza”. [...] En todos los casos, el uso de la fuerza nos remite al concepto de poder. En sus múltiples manifestaciones, la violencia siempre es una forma de ejercicio del poder mediante el empleo de la fuerza (ya sea física, psicológica, económica, política...) e implica la existencia de un “arriba” y un “abajo”; reales o simbólicos, que adoptan habitualmente la forma de roles complementarios: padre-hijo, hombre-mujer, maestro-alumno, patrón-empleado, joven-viejo, etcétera.» (p. 23). Partiendo de esta definición, aludimos a la existencia de un estado de violencia sistematizada, en atención a describir que no se trata de un ejercicio de poder puntual, sino a un contexto generalizado que permea a la sociedad en todas las escalas sociales, económicas, etc., durante un periodo de tiempo prolongado.



la sociedad juarense. En boca de Salvador Salazar y Mónica Curiel (2012), un estado tendente a una *socialidad de resguardo*, en donde las más diversas prácticas de sociabilización cotidiana como salir a pasear o al parque, fueron modificándose progresivamente en actos de reclusión.

A este estado de reclusión se sumó la sensación de fragilidad del orden que sentimos como juarenses cuando el —por aquel entonces— presidente Felipe Calderón envió al *Operativo Conjunto Chihuahua* (OCCH) a desarticular a los cárteles del narcotráfico, a la postre, custodiar la ciudad. Un operativo formado inicialmente por 2026 miembros del ejército y las fuerzas especiales que sitió nuestras calles armados hasta la médula incrementándose a 7000 operativos llegando a ascender, según cifras del propio gobierno federal, a 10000 personas (Villalpando, 2010).

De aquellos días al 2010, los medios de comunicación ya no pararon de mostrar oposición contra la forma con la que se estaba lidiando contra el narcotráfico afirmando que, más allá de disminuir los niveles de homicidios, se habían incrementado a más de cinco mil casos en tan sólo esos dos años. Sin embargo, la existencia de prácticas de abusos de poder y el inicio de una especie de oligarquía castrense a la que apuntan estas miles de denuncias contra militares y policías no son más que datos variables.

Las consecuencias ocasionadas por el fenómeno de la violencia y la inoperancia e ineficiencia por parte del Estado para controlar la situación, fueron devastadoras para la población juarense. Decían Martínez y Arellano que «Juárez, junto a otras ciudades del país, fue gravemente afectada por esta ola de violencia que ha dejado a su paso más de 9500 muertes, cerca de 10000 huérfanos y miles de víctimas indirectas» (p. 46).

En la actualidad, aunque los juarenses comienzan a salir de este estado de desasosiego y reclusión social generalizado, la ciudad todavía sigue de duelo. Decía Cynthia García (2014), abogada de la organización Centro de Derechos Humanos «Paso del Norte»,⁷ que «Ciudad Juárez está en un tránsito de dolor, de pérdida, experimentada por la mayoría de las familias, todos tenemos his-

7. CDH Paso del Norte, ubicada en Ciudad Juárez, viene trabajando desde el año 2001 como una organización no gubernamental. Sus principales objetivos son los de formar un punto de apoyo a la sociedad en relación a temas como desapariciones forzadas o la tortura.



torias que contar de alguien que fue detenido, asesinado o desaparecido. Alrededor de cada víctima directa hay más personas afectadas, sus familias, sus amigos, compañeros de trabajo» (s. p.).

Todo ello nos hace darnos cuenta a vuela pluma de lo compleja que es la realidad juarense y por qué, en este espacio, han podido acontecer casos de violencia como las desapariciones forzadas.

El Arte como reconstructor de la identidad y la memoria social en Ciudad Juárez

Frente a este tipo de problemáticas, algunos artistas prefieren salir del espacio de confort que supondría mantenerse ensimismado en su propio mundo y poética personal y abogar por aquellas prácticas de resistencia⁸ que posibilitan la denuncia y la reconstrucción de la Memoria Colectiva.

El afán por recuperar la Memoria Colectiva (Halbwachs, 1991) —entendida ésta desde el prisma historiográfico como ese espacio intangible que alberga el imaginario de la identidad de una cultura o de un grupo que ilustra su pasado y presente, en pro de su perpetuidad y permanencia en el tiempo— ha motivado a muchos artistas a involucrarse en la recuperación y reconstrucción narrativa de múltiples relatos vinculados a casos específicos de personas afectadas por situaciones especiales que truncan el discurrir memorístico común de los pueblos. Hablamos de artistas como Christian Boltanski, Hans-Peter Feldmann e incluso Teresa Margolles, quienes han trabajado respecto al tema de los holocaustos, las guerras, las catástrofes, etc., bajo la clara convicción de que la práctica archivística como metodología, la investigación periodística, el método etnográfico y la colaboración directa en algunos casos, con los mismos afectados, permiten reevaluar la historia.

8. Desde la perspectiva foucaultiana las relaciones de poder se saben no unidireccionales. Considerando que, para que haya resistencia debe existir un contra qué resistir, identificamos como prácticas artísticas de resistencia aquellas que de alguna manera, ya sea de forma sutil o explícita, se opongan a una fuerza contraria. «Resistir sería, por tanto, oponerse a alguna forma de mayoría» (Conargo, 2005, p. 10). En ese sentido, entendemos como prácticas artísticas de resistencia aquellas manifestaciones artísticas que de alguna manera ejercen una oposición a un sistema mayor, ya sea político, social, de ideas, etc. En estos casos en particular, las prácticas de resistencia de las que hablamos se oponen al olvido, a la pérdida de identidad de las víctimas de las violencias acontecidas en Ciudad Juárez.



Formalmente, hablamos de obras artísticas que mapean y reconstruyen la memoria de un suceso o de una persona desaparecida a través del ensamblaje de todo tipo de elementos como fotografías, grabaciones, cartas, ropa, zapatos u otro tipo de objetos en general, y que básicamente buscan facilitar en el espectador un enlace simbólico y/o literalmente entre éstos y el pasado; lo ausente.

Asimismo, respecto a sus procesos creativos, resulta interesante la manera en que estos artistas se acercan a la problemática que desean trabajar. En primer lugar, se ponen en contacto con los sujetos implicados directa o indirectamente y se sumergen en su cotidianidad, en su realidad. No sólo entrevistándolos o preguntándoles su opinión, sino que platican, escuchan, conviven y participan de manera activa en su contexto; en sus sentimientos y en sus luchas.

Bajo esta premisa, es imposible decir que la obra de estos artistas pertenece sólo a ellos, pues en realidad es el resultado de un trabajo colaborativo entre el artista y las personas involucradas. Así, sus prácticas artísticas cabría acotarlas más allá del antiguo concepto romántico del artista-genio, pues bajo la condición posmodernista acontece lo que podríamos denominar un giro antropológico del arte (Ochoa, 2003), y por ende, una nueva forma de comprender la creación, sus procesos y productos: algunos, dependientes de prácticas colaborativas y dialógicas con la comunidad (arte participativo); otros, productos que a través de la denuncia social albergan un valor terapéutico; y por último, prácticas artísticas que, claramente, se proyectan bajo el ideal máximo de reconstruir la membrana social creando una comunidad en sí misma a través del contexto y la esfera artística (estética relacional).⁹

9. Estas prácticas se pueden circunscribir a la teoría de la estética relacional de Nicolás Bourriaud (1998), la cual se centra en comprender la interrelación entre lo humano, las situaciones y los encuentros. Como él mismo lo menciona, «la posibilidad de un arte relacional —un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado— da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno» (p. 13). O bien, en las teorías de un arte contextual, sugerido por Paul Ardenne (2006), quien postula una mayor importancia al contexto y a la realidad y cobija una gran diversidad de prácticas artísticas de la actualidad. Cabe mencionar que la estética relacional se refiere mayormente a las relaciones que se dan una vez que la pieza se inserta en un contexto. Sin embargo, en los casos aquí referidos podemos darnos cuenta cómo las relaciones que se dan antes de la creación de la pieza son parte fundamental para la creación de ésta. Sin estas relaciones previas las piezas no existirían como tales.

En este sentido, hallamos múltiples propuestas de artistas residentes en Ciudad Juárez.¹⁰ Artistas que de diversas maneras se han visto influenciados por el contexto en el que viven. A continuación, nos centraremos únicamente en dos de ellos: Cesario Tarín y el artista urbano Mac, quienes básicamente topografían diferentes formas artísticas de atender a la recuperación de la memoria de personas desaparecidas: Cesario a través de tácticas performáticas y Mac a través del muralismo.

Cesario Tarín Valdes (Ciudad Juárez, 1980)

Cesario Tarín¹¹ es un artista visual que menciona no tener una línea específica de producción, sin embargo, utiliza todos los medios a su alcance para trabajar, esto puede ser pintura, fotografía, escultura, instalación, video-arte, etc. A la postre, digamos que el medio lo decide «en contacto con los sujetos que están dentro de esa problemática», así «es como define las piezas a trabajar» (C. Tarín, comunicación personal, 29 de septiembre de 2015).

Cesario tiene varias piezas sobre el tema de las desapariciones forzadas aunque, únicamente hablaremos de una de ellas, la titulada *Arrastre* (fig. 1-4). Una pieza que Tarín realizó en el 2014, y que podemos llamar de naturaleza relacional y performática debido a cómo fue ideada y creada como acto organizado y consensuado con un grupo de familiares que participan con el Centro de Derechos Humanos Paso del Norte.

Arrastre nació de la coalición entre el artista Cesario Tarín y la marcha pacífica que llevaron a cabo el 10 de mayo de 2014 algunas de las familias juarenses afectadas por esta problemática. Para la creación de esta pieza, Cesario se unió al grupo que organizaba una marcha por el día de las madres. Obviamente, los familiares sabían a lo que él se dedica y por qué estaba ahí,

10. Dejamos en el tintero un listado larguísimo de *crews* juarenses. En relación al arte mural y una visión claramente interdisciplinaria encontramos a *Rezizte* (2003-), *Calavera* (2012-), *Jellyfish* (2010-), o *Batallones Femeninos* (2009-), este último, Guerrilla Girl; y con una orientación más afín al pensamiento y a las prácticas del postgraffiti: *Union*, *Periferia*, *OFA* (Only For Art, Open Fire And Kill, Out For Action, One For All), *PSF* (Profetas), y un largo etcétera.

11. Licenciado en Artes Visuales por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, en 2013, cursó un diplomado en «Acompañamiento psicosocial a víctimas de violación de los derechos humanos» en el Centro de Derechos Humanos de las Mujeres (CEDEHM). Asimismo, Cesario tiene otro diplomado en Educación de Derechos Humanos, que realizó en 2009. Incluso estudió la carrera de Derecho, de la cual terminó todos los créditos pero no está titulado.



así que le pidieron que propusiera una acción que fortaleciera su marcha.¹² Anota Cesario que la pieza surgió «un poco escuchando lo que decían, sobre todo porque la desaparición forzada implica muchas cargas para las personas, eso es algo que se suma a su cotidianidad» (C. Tarín, comunicación personal, 29 de septiembre de 2015).

Estas cargas de las que habla Cesario y que portan los familiares de las víctimas, no sólo son los problemas que ya de por sí cualquier persona pueda tener a lo largo de la vida, sino los que se suman al tener a una persona cercana desaparecida. Una losa en forma de incertidumbre constante que siempre está presente en sus mentes, y de la que no se pueden zafar; cargas de angustia a las que a veces se adicionan también las que el mismo gobierno les impone, pues «les está constantemente negando ese acceso a la justicia o también a veces la represión o el acoso» que sufren (C. Tarín, comunicación personal, 29 de septiembre de 2015).

A partir de esta idea de las cargas, Cesario compartió con el grupo la posibilidad de que cada madre de los desaparecidos escribiera mensajes sobre las cargas con las que tiene que lidiar diariamente y éstas se escribieran o depositaran en una bolsa de plástico, simbolizando de este modo las cargas que los familiares de personas desaparecidas llevan a cuestas, pues la idea era que las propias familias de los desaparecidos cargaran sus bolsas a lo largo de las varias cuerdas que duraría la marcha. Y así fue, como a lo largo de la marcha, las familias arrastraron las bolsas con la ayuda de una sábana blanca. Sudario ultrajado por el arrastre y que Cesario rescató para incorporarlo a la pieza que finalmente fue expuesta en la Galería del Z del Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, en forma de instalación. Una instalación que, tal y como nos muestran las figuras 3 y 4, se componía de 10 bolsas, la sábana colgada verticalmente, más la grabación audiovisual de toda la marcha. Un mensaje de los que podían leerse era: ¡Gobierno, ponte a trabajar!

12. Este tipo de acciones no violentas, como tácticas de protesta simbólica, son formas de resistencia en las que habitualmente los familiares portan camisetas y pancartas con los rostros de las personas desaparecidas marchando por las calles principales de la ciudad, para finalmente acabar en algún espacio público conmemorativo o de congregación: una plaza, una iglesia, un parque, etc.



Figuras 1 y 2. Fotografías de la acción. Av. 16 de septiembre. Ciudad Juárez, 10 de mayo 2014. (La caminata partió del monumento a la madre, ubicado en el Parque Borunda que se encuentra en la Avenida 16 de Septiembre e Ignacio Ramírez hasta la Plaza de Armas ubicada en Avenida 16 de Septiembre y calle Noche Triste). Fotografías: Cesario Tarín.

Figuras 3 y 4. Pieza Arrastre de Cesario Tarín. Galería del Z. Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte (IADA) de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, (UACJ), 27 de mayo de 2014. Fotografías: Hortensia Mínguez.

Mac (Ciudad Juárez, 1980)

Humberto Macías Martínez, comúnmente conocido como Maclovio Fierro o Mac, es un artista urbano que trabaja en torno al tema de la recuperación de la memoria de personas desaparecidas, específicamente mujeres de la localidad, y que define su arte como contestatario, pues sus prácticas se centran en «la denun-



cia, como manifestar ciertas injusticias» por «cómo se han dado las mismas situaciones [en la ciudad]» (H. Macías, comunicación personal, 18 de septiembre de 2015).

Mac pinta bardas con los rostros de mujeres que están desaparecidas o que fueron asesinadas, y a través de éstos, clama justicia por ellas sumándose al movimiento de protesta de sus familiares, quienes no cesan en la lucha por evitar el olvido de estos acontecimientos. De hecho, su activismo alcanza un nivel de implicación muy alto, participando en las marchas, protestas y plantones que llevan a cabo las madres y padres de mujeres desaparecidas y de víctimas de desaparición forzada.

En un principio, la relación que Mac tenía con activistas de la ciudad le permitió acercarse a estas problemáticas y fue así como comenzó a interesarse en estas luchas. Fueron dos mujeres activistas asesinadas, a las que él menciona, quienes lo marcaron de por vida y fueron los primeros rostros que él pintó: Josefina Reyes¹³ de la cual pintó su rostro en una manta y Marisela Escobedo¹⁴ el primer rostro que plasmó en una barda. Poco a poco, debido al contacto que mantenía con los grupos de madres y padres cuyas hijas están desaparecidas, comenzó el proyecto de pintar los rostros de al menos 180 mujeres. El señor Luis Castillo (padre de Esmeralda Castillo Rincón, desaparecida en el 2009) es parte importante en este grupo, ya que como Mac menciona fue él quien vio potencial y le propuso a Mac ayudarlo a continuar esto en colaboración con la agrupación «Luchando hasta encontrarlas».¹⁵

13. Respecto a las desapariciones forzadas en Ciudad Juárez, el caso de la familia Reyes es uno de los más significativos y lamentables pues cuanto más reclamo hacía la familia por la muerte de un miembro, más muertes le sucedían. Un caso, tan enmarañado de acusaciones de la familia Reyes hacia los militares, y de los medios hacia los Reyes, acusados inclusive de estar implicados en los movimientos de narcotráfico fronterizo, que resulta imposible poder explicar en tan reducido espacio la complejidad de los hechos. Un caso denunciado por múltiples organizaciones internacionales como las Naciones Unidas para los Derechos Humanos y otras organizaciones no gubernamentales que merece su espacio de tiempo. Por ello, aconsejamos la lectura que nos ofrece el Comité Cerezo México (2013), gracias a quienes podemos darnos cuenta del penoso nivel de impunidad que impera en México.
14. Marisela Escobedo fue otra mujer que lo marcó, por cómo dedicó su vida, al grado de perderla, a pedir justicia por el asesinato de su hija Rubí. Para más información, recomendamos la lectura que nos ofrece la *Red Política EL UNIVERSAL* (05/10/2015).
15. Grupo integrado por familiares de mujeres desaparecidas; se realizan actividades para autogestionar recursos y poder continuar con las pintas en las bardas.



Mac trabaja directamente con los familiares de las víctimas, creando lazos y estableciendo relaciones antes, durante y después de realizar sus murales. El acercamiento que se da con los familiares y amigos le permite a Mac hacer un retrato más individualizado y cercano de las víctimas. Anota: «No me gusta pintarlas por pintarlas, tengo que conocer más a fondo, sus anhelos» (Comunicación personal, Humberto Macías, 2 de mayo de 2015). En este sentido, los retratos que pinta no pretenden ser una imagen fiel a los rasgos físicos de las víctimas sino que buscan capturar su esencia. Así, en lugar de mitificar a las personas o pintarlas con factura realista, Mac prioriza la representación de sus costumbres y gustos a través de formas simples y colores vivos. De esta manera, contándonos parte de la historia de lo que estas mujeres desaparecidas y/o asesinadas fueron en vida, Mac recurre al retrato como tributo, a la par que estrategia para evadir el olvido de su identidad.

Así se evidencia en uno de los murales que Mac pinta en colaboración con el proyecto «Luchando hasta encontrarlas: son nuestras hijas, no mercancía»; un mural dedicado a María Sagrario González Flores (fig. 5), desaparecida en 1998 a la edad de 17 años, y hallada muerta el 29 de abril de ese mismo año en el Valle de Juárez con huellas de tortura y abuso sexual. Mac nos relata: «En el mural de Sagrario se pintó lo que ella gran parte es... viene de la sierra, emigra a la ciudad, migra a Anapra a Lomas de Poleo... parte de su historia, ella se dedica al canto en la iglesia de su colonia... (de ahí la guitarra), tenía unos pájaros, unos pericos antes de morir, su novio se los regaló, curiosamente, uno muere cuando desaparece ella... y cuando la van a encontrar el otro vuela, se escapa, vuela» (H. Macías, comunicación personal, 18 de septiembre de 2015).

Pero aquello que realmente hace trascendental el activismo de Mac es su apertura a la creación de piezas realmente colaborativas. Tal es el caso del mural dedicado a la memoria de Esmeralda Castillo, Rosa Virginia Hernández Cano y Adriana Sarmiento, pintado en julio de 2015 entre las avenidas Vicente Guerrero y López Mateos. A diferencia del mural anterior, en éste participaron otros grafiteros además de familiares y amigos de las víctimas. De hecho, la hija de una de las desaparecidas participó en este mural (fig. 8). Nos explica Mac: «A Rosa Virginia Hernández Cano la pintó su hija (Nicole Cano)... porque su hija hace grafiti y tatúa... a ella la pintó una amiga de Nicole, de la que pintó a su propia mamá, a ella la pintó otra chava que también se llama Nicole (Nicole Gausino) y a Esmeralda la pintó Mac, a la *makiloka* la pintó el Tuca y esto lo pintaron otros

chavos, mucha gente, el *Die*, el *Cero*, ahí están todas las firmas, el *Gero* también nos ayudó poquito con el sombrero del cocodrilo» (Luvia Del Rayo Rocha Pérez, comunicación personal, 18 de septiembre de 2015).

De los cientos de murales que se esperan poder pintar, hasta el momento se han concluido 11 bardas. La mayoría las ha pintado Mac aunque también ha recibido ayuda de su esposa y sus amigos. Pues además de la colaboración que Mac realiza con los afectados, él busca integrar a otros artistas a su proyecto: «[...] invitándolos a que hagamos del arte un arte más crítico» (H. Macías, comunicación personal, 2 de mayo de 2015).



Figura 5. Mural de Mac. Retrato de María Sagrario González Flores pintada en casa de su madre en Lomas de Poleo, abril de 2015. Foto: Pedro Sánchez.



Figura 6. Mural pintado por Mac y otros artistas. Arriba en el centro, retrato de Esmeralda Castillo; abajo, Rosa Virginia Hernández Cano y a la derecha, abajo: Adriana Sarmiento. Tamaño: aprox. 30 m. por 5 de alto. Foto: Carolina Rosas Heimpel.



Reflexión final

El artista no llega y decide qué hacer, sino que primero se involucra en un contexto específico, abierto a todo lo que ve, escucha y siente. Se comunica con su entorno y con las personas que se encuentran en ese entorno, las escucha y participa de su realidad. El artista no llega a imponer y/o a decir qué se hace, sino que llega, escucha y luego, propone. Es así cómo nace la obra de algunos artistas juarenses quienes —ansiosos por denunciar lo aberrante y monstruoso de los feminicidios— tienden a crear desde el prisma colaborativo atendiendo más a la voluntad de reconstruir el tejido social por medio un arte dinámico e integrador que incluye a la sociedad como co-autora, que por atender a la construcción de un objeto estético o pieza de arte usual en términos clásicos.

Así, categóricamente, artistas como Mac o Cesario Tarín, van más allá de la idea de trabajar en grupo, en equipo, en colectivo, etc. (Marín, 2010), pues en ambos casos, su nivel de compromiso social e idea acerca de la función del arte en contextos de violencia, como el de Ciudad Juárez, subvierte la idea tradicional de autoría y sobrepasa cualquier apriorismo ligado a supuestos como: los resultados tienen que ser técnicamente bien resueltos o los productos deben estar únicamente realizados a mano de autores o coautores que profesionalmente se dedican al Arte.

Bajo esta tesitura, este tipo de prácticas artísticas nos recuerdan gratamente a aquellos planteamientos nacientes en los años noventa de la mano de Nicolas Bourriaud, quien hablaba en términos de la estética relacional, aludiendo a ese tipo de movimientos artísticos en los que los artistas se involucran a tal grado en la cotidianidad contextual del espacio que anidan, que sus piezas emergen inevitablemente de las relaciones existentes entre el contexto, su persona y la sociedad; en este caso, las personas vinculadas directa o indirectamente con las víctimas o sobrevivientes de las violencias que se vivieron y viven en Ciudad Juárez.

A lo largo del presente texto, hemos podido describir someramente cómo el pueblo juarense reclama que cese la impunidad, que deje de atentarse contra sus derechos humanos y que le dejen simplemente vivir en paz y en armonía. Si bien creer que el Arte fungirá como plataforma de sanación pudiera



parecer utópico, esperamos que la labor de artistas como Cesario Tarín o Mac, entre muchos otros que quedaron en el tintero por esta ocasión, nos ayuden a comprender que las heridas no sólo sanan a través del zurcido judicial, sino también a través de un arte que le habla directamente a nuestros corazones y se postula ante lo nefasto, con gran criticidad.

Referencias

- AMNISTÍA INTERNACIONAL (noviembre 2009). México: *Nuevos Informes de violaciones de Derechos Humanos a manos del ejército*. Londres, Reino Unido: *Amnesty International Publications*. Edición en español: Madrid: Editorial Amnistía Internacional (EDAI) Recuperado desde: <<http://amnistia.org.mx/abusosmilitares/informe.pdf>>.
- ARDENNE, P. (2006). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte contemporáneo, CENDEAC.
- BARRIOS RODRÍGUEZ, D. (2013). «Ciudades imposibles. Violencia, miedos y formas de militarización contemporánea en urbes latinoamericanas: Medellín-Ciudad Juárez.» Tesis inédita presentada en Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Autónoma de México. Recuperado desde: <<http://132.248.9.195/ptd2013/noviembre/0706079/0706079.pdf>>.
- COMITÉ CEREZO MÉXICO (08/01/2013). «México: Los Reyes Salazar, una familia exterminada por defender los Derechos Humanos». Recuperado desde: <<http://comitecerezo.org/spip.php?article1423>>.
- CONARGO, Ó. (2005). «El Arte como resistencia. Una perspectiva performativa». En: *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Iberoamericana/Vervuert. Colección Teoría de las Artes Escénicas.
- CORSI, J. (1994). «Una mirada abarcativa sobre el problema de la violencia familiar» en Corsi Jorge (Comp.) *Violencia familiar. Una mirada interdisciplinaria sobre un grave problema social*. Buenos Aires, México: Paidós.
- GARCÍA PEREIRA, R. (2010). *Juárez la Fea*. México, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- GARCÍA, C. (abril 2014). «Organización: Centro de Derechos Humanos Paso Del Norte». En: *Defendamos la esperanza*. Recuperado desde:



<<http://defendamoslaesperanza.org.mx/organizacion-centro-de-derechos-humanos-paso-del-norte/>>.

GRUPO DE TRABAJO SOBRE LAS DESAPARICIONES FORZADAS E INVOLUNTARIA DE NACIONES UNIDAS (11/09/2015). «Report of the Working Group on Enforced or Involuntary Disappearances» (Informe del Grupo de Trabajo sobre desapariciones forzadas o involuntarias) A/HRC/30/38/Add.4 Recuperado desde: <http://www.cinu.mx/noticias/Informe-Seguimiento-GTDFI-ONU_Mexico-2015.pdf>.

HALBWACHS, M. (1991). «Fragmentos de la Memoria Colectiva». En: *Revista de Cultura Psicológica*, México: UNAM, 1(1).

MARÍN GARCÍA, T. (2010). *La creación colectiva en las Artes Visuales. Análisis comparado de los equipos de Artes Visuales en la Comunidad Valenciana de 1981 a 2000*. Valencia, España: Universidad Politécnica de Valencia, UPV.

MARTÍNEZ TOYES, W. y ARELLANO QUIROGA, J. (2012). «Movilidad poblacional: efecto de la violencia e inseguridad en Ciudad Juárez». En: LIMAS HERNÁNDEZ, M. (coord.) *Inseguridad y violencia en Ciudad Juárez, México*. Ciudad Juárez, México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 45-62.

MOLINA, J. (26/02/2015). «Las desapariciones forzadas en México: ¿Cómo confiar en un estado criminal?». En: *eldiario.es* Recuperado desde: <http://www.eldiario.es/desalambre/desapariciones-forzadas-Mexico-confiar-criminal_0_360814819.html>.

NACIONES UNIDAS (1992). «Declaración sobre la protección de todas las personas contra las desapariciones forzadas», 43/133. 92ª. Sesión Plenaria del 18 de diciembre de 1992. Pp. 10. En: ODS (Official Document System of the United Nations) Recuperado desde: <<http://www.un.org/es/comun/docs/?symbol=A/RES/47/133>>.

NACIONES UNIDAS (2009). «Desapariciones forzadas o involuntarias». *Folleto informativo* No. 6/Rev.3. Ginebra: United Nations, ACNUDH, Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos. Pp. 77. Recuperado desde: <http://www.ohchr.org/Documents/Publications/FactSheet6Rev3_sp.pdf>.

OCHOA GAUTIER, A. M. (2003). *Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre políticas culturales*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH.

RED POLÍTICA EL UNIVERSAL (05/10/2015). «Cronología del caso Marisela Escobedo» En: RED POLÍTICA EL UNIVERSAL, Compañía Periodística Nacional. Recuperado desde: <<http://www.redpolitica.mx/contenido/cronologia-caso-marisela-escobedo>>.



- SALAZAR, S. y CUIEL, M.** (2012). *Ciudad Abatida antropología de la(s) fatalidad(es)*. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- VELÁZQUEZ VARGAS, M. DEL S. y MARTÍNEZ CANIZALES, G.** (2012). «La inseguridad en Ciudad Juárez desde la percepción de los ciudadanos». En: LIMAS HERNÁNDEZ, M. (coord.). *Inseguridad y violencia en Ciudad Juárez, México*. Ciudad Juárez, México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 63-82.
- VILLALPANDO, R.** (28 de marzo de 2010). «Falló el Operativo Conjunto Chihuahua, coinciden diversos sectores sociales». Ciudad Juárez: Periódico *La Jornada*, p. 7.

LA PARTICIPACIÓN EN LA DEFINICIÓN DEL PLAN GENERAL DE YOUNTVILLE DE HALPRIN. Y UN APUNTE PARTICULAR DE TEATRO

*The participatory process in the definition of Lawrence Halprin's
Urban Plan for Yountville. And a Note on Theater*

Jaume Blancafort

Universidad Politécnica de Cartagena, Espanya.

Patricia Reus

Universidad Politécnica de Cartagena, Espanya.

RESUMEN: Lawrence Halprin fue uno de los pioneros en utilizar la participación ciudadana en el proceso de definición del planeamiento, reforma, recuperación y/o diseño urbano, ya en los años 60 en EEUU.

En este texto se describe el proceso ocurrido en la resolución del Plan General de Ordenación Urbana de Yountville, de 1973 a 1975. La utilización de los Paseos de la Consciencia, el Taller Participativo y el teatro para obtener el conocimiento necesario de la ciudadanía para conseguir definir primero las líneas maestras y luego los matices del plan que el pueblo consideraba más conveniente para sus intereses.

El planeamiento resultante consecuentemente enriquecido con el conocimiento y las voluntades que la ciudadanía expresa, y evidentemente diseñado con el rigor técnico necesario, se define mucho más cercano a esta ciudadanía y a la consecución del bien común. En definitiva, se afianza priorizar el interés general sobre el particular.

PALABRAS CLAVE: Halprin, Yountville, participación, planeamiento, ciudadanía, proceso, ciudad, teatro.



RESUM: Lawrence Halprin va ser un dels pioners a utilitzar la participació ciutadana en el procés de definició del planejament, reforma, recuperació i/o disseny urbà, ja en els anys 60 als EUA.

En aquest text es descriu el procés ocorregut en la resolució del pla general urbà de Yountville, de 1973 a 1975. La utilització dels Passejos de la Consciència, el Taller Participatiu i el teatre per a obtenir-hi el coneixement necessari de la ciutadania per a aconseguir definir primer les línies mestres i després els matisos del pla que el poble considerava més convenient per als seus interessos.

El planejament, resultant consegüentment enriquit amb el coneixement i les voluntats que la ciutadania expressa, i evidentment dissenyat amb el rigor tècnic necessari, es defineix molt més proper a aquesta ciutadania i a la consecució del bé comú. En definitiva s'afirma prioritzar l'interès general sobre el particular.

PARAULES CLAU: Halprin, Yountville, participació, planejament, ciutadania, urbà, procés, ciutat.

ABSTRACT: Lawrence Halprin was one of the pioneers in using citizen participation in the process of urban definition, reform, recovery and/or design back in the 1960s in the United States.

This text describes the process of implementing the General Urban Plan of Yountville, from 1973 to 1975. Awareness Walks, Take Part workshops and theater were used to gather the necessary knowledge from citizens to first define the guidelines and then the nuances of the Plan that the people considered most suitable for their interests.

The resulting plan, enriched with the knowledge and wishes expressed by citizens, and designed with the necessary technical rigor, comes much closer to these citizens and to achieving the common good. In sum, it prioritizes public over private interests.

KEYWORDS: Halprin, Yountville, participatory process, urban planning, citizens, city.



Introducción

Lawrence Halprin fue un arquitecto americano que desarrolló su práctica profesional en la segunda mitad del siglo xx e inicios del xxi. Sus trabajos se centran principalmente en la arquitectura del paisaje y el planeamiento urbano, especialidad con la que obtuvo un gran reconocimiento profesional, institucional y popular. Sus intervenciones urbanas además de recibir los premios más prestigiosos de las instituciones americanas resultaron focos verdaderos de vida, convirtiéndose en uno de los arquitectos más buscados para diseñar la recuperación urbana de zonas deprimidas y liderar complejos procesos de negociación entre grupos humanos con intereses aparentemente divergentes.

La característica especial que a su forma de planificar le dio especial reconocimiento, y motivo de la investigación en la que surge este artículo, fue la utilización de los procesos participativos, y los talleres *Take Part* (Participa) en los que involucraba a la población.

Los procesos participativos los empezó a utilizar en los años 60 en colaboración con su mujer, Anna Halprin, una de las pioneras de la danza contemporánea, y los fue perfeccionando y adaptando para entender y aplicar al planeamiento las voluntades de la ciudadanía implicada.

La concepción se basa en una convicción profunda:

Creemos en la trascendente influencia que tiene el entorno en las vidas de las personas y la importancia de la necesidad de involucrar a éstas para que este entorno no sea diseñado unilateralmente por otras. (Halprin, 1972 a)

Para ello, mientras desde su oficina se empezaba a trabajar en el último plan encargado, ya se preparaban los talleres ciudadanos donde implicarían a las comunidades afectadas. El objetivo era dar voz a todos aquellos que no formando parte de ningún grupo de poder eran precisamente los más afectados por las decisiones que se tomarían en despachos ajenos a la comunidad.

Así, entendían los talleres participativos como:

[...] talleres que permiten a la gente tomar decisiones sobre cómo y dónde van a vivir. (Halprin, 1972 b)



Pero en los talleres también hacía participar a los políticos, burócratas, representantes electos, representantes del poder económico, etc. e implicándolos, haciendo grupos donde se mezclaban procedencias, niveles económicos y culturales, y conduciendo nuevas empatías entre ajenos, conseguía obtener consensos en ideas, voluntades, anhelos de los ciudadanos para y por su ciudad; que posteriormente traducía técnicamente para hacerlos viables.

Con ello no sólo obtenía las bases para realizar unos proyectos adecuados a la ciudadanía, escuchando un amplio espectro de intereses, muchos de los cuales sin el proceso participativo nunca hubieran podido ser atendidos, sino que además gracias a la implicación de los ciudadanos, cuando luego se ejecutaban los proyectos éstos eran recibidos con entusiasmo.

La oficina de Lawrence Halprin trabajó en ciudades grandes y pequeñas, en proyectos de nuevas planificaciones urbanas, en recuperación de centros históricos degradados, en plazas, parques y calles a lo largo y ancho de los EEUU. Destacan proyectos para San Francisco, Portland, Nueva York, Washington o Denver, pero en el aprendizaje del método participativo entre los años 60 e inicios de los 70 estuvo ensayando en lugares más pequeños y menos conocidos pero que influenciarían definitivamente su forma de proceder.

Como se apunta en el artículo «Pioneros de la participación colectiva en los procesos de planificación urbana» donde se introduce el trabajo de Anna y Lawrence Halprin y se describe un marco conceptual y práctico de la participación ciudadana en la construcción de la ciudad:

La pareja Halprin desempeña un papel trascendental en la evolución conceptual tanto del planeamiento urbano como de las artes escénicas y ejemplifica una concurrencia paradigmática de la arquitectura y la danza. Este cruce singular, muy poco documentado en la Europa continental y prácticamente nulo en lengua española, nos aporta el conocimiento de posibles alternativas ya comprobadas con acierto en la construcción participada de la ciudad. (Blancafort, 2015)

El que a continuación se describe fue el proceso seguido para la redacción del nuevo Plan Urbano de Yountville, un pequeño pueblo del Valle de Napa en California.



Uno de los aspectos más curiosos y destacados del proceso ocurrido allí fue la utilización del teatro como medio de transmisión de las diferentes ideas urbanas que surgieron en el taller participativo.

A nivel metodológico apuntar que esta revisión se fundamenta en los documentos originales producidos en ese momento y conservados en la *Lawrence Halprin Collection* (LHC), en los *Architectural Archives* de la *University of Pennsylvania*; que se han ordenado cronológicamente para construir el relato y poder comprender dicho proceso.

El contrato de servicios arquitectónicos. Política y ciudad

Según leemos en el informe que la consultoría económica GG+A redacta para Lawrence Halprin en noviembre del año 1972 (LHC, 1972), la población de Yountville, una comunidad de unos 5000 habitantes en el valle de Napa, California, se encontraba en un punto de inflexión.

Yountville era una pequeña y encantadora ciudad semi-rural, cuyo grupo poblacional mayor era el de los residentes del Hospital de Veteranos de California. Sus comercios habían sabido aprovechar la gran cantidad de turistas que atraía la industria del vino, y por otro lado, debido a su dimensión y emplazamiento había recibido un considerable número de familias cansadas de la vida urbana que habían encontrado allí un buen lugar donde vivir. Pero en 1972, había una alta presión para desarrollar nuevos proyectos comerciales y promociones residenciales, con lo que el gobierno de la ciudad consideró necesario dirigir el crecimiento futuro de la ciudad, antes de que la comunidad sufriera cambios indeseables y quizás irreversibles.

Como nos confirma un informe sobre la población del Departamento de Conservación, Desarrollo y Planeamiento del condado de Napa, Yountville tenía un crecimiento poblacional anual de +8,70%, 3 puntos por encima del ranking de la siguiente población con más crecimiento del valle (LHC, 1973 a).

Así, conociendo la intención del Ayuntamiento de Yountville de querer controlar la situación antes de que el mercado decidiera por ellos y afectara a la vida de todos sus habitantes, y sabiendo del rastreo de posibles candidatos para conducir esa tarea que les resultaba de vital importancia, la oficina de LH&A ofrece sus servicios.



Lawrence Halprin & Associates está interesado en ser considerado por el Ayuntamiento de Yountville para ofrecer servicios profesionales.

Aunque su comunidad es pequeña, los problemas que afrontan son los mismos a los que se enfrentan las comunidades en todo el estado. Estamos bien calificados para trabajar con su comunidad en pos del desarrollo de una solución coherente a los problemas de crecimiento y cambio. Creemos que en el marco de la comprensión del entorno natural podemos ayudar a la comunidad en la búsqueda de formas para mantener y mejorar el estilo de vida que sus residentes tienen y están buscando. (LHC, 1973 b)

Con el ofrecimiento de sus servicios adjuntan una planificación de cómo ellos plantearían organizar el estudio del nuevo Plan de Yountville. En esta propuesta, además de los prescriptivos puntos para el desarrollo del nuevo plan urbanístico, cabe destacar unas aportaciones que junto a su currículum, resultarán decisivas para que el Ayuntamiento se decante por Halprin. Proponen tres reuniones con los vecinos en momentos claves de la toma de decisiones del plan; en las fases que corresponden con: III – Formulación de Metas y Objetivos; VII – Desarrollo de la Estrategia de Implementación y VIII – Preparación del Informe Final.

Haciendo así partícipes a todos los habitantes de Yountville de la toma de decisiones que afectarían sus vidas en la futura evolución de la población.

Finalmente en junio de 1973, el Ayuntamiento de Yountville, después de haber valorado la posibilidad de contratar a diversos candidatos, decide decantarse por la firma de LH&A y le propone usar el planteamiento que ofrecía por carta como base para redactar el contrato.

En sus valoraciones destacan dos puntos que califican no solamente la elección del profesional sino al propio Ayuntamiento:

- La firma seleccionada tiene que ser consciente de las cualidades únicas de la comunidad y estar atenta a estas cualidades con el fin de que el estilo de vida rural de Yountville pueda continuar incluso cuando se experimente el cambio de desarrollo.



- El coste no es un «gasto», sino una «inversión»; una inversión que muy satisfactoriamente determinará la calidad de vida en Yountville para el futuro previsible. (LHC, 1973 c)

El primer punto reitera el sentimiento de la calidad de vida reinante y la voluntad de mantenerla, con lo que denota la consciencia del Ayuntamiento en relación a lo que están decidiendo. El segundo confirma el hecho de decidirse no por la oferta más barata sino por la mejor cualificada.

Desde el día en que se manifiesta en acto público la voluntad de contratar a Halprin hasta la fecha de la firma del contrato, el Ayuntamiento le avanza información existente al respecto del planeamiento vigente: planos urbanos, de servicios, mapa geológico, requerimientos del gobierno regional, voluntades, etc. y a la vez van negociando el contrato con base en la oferta esquemática que había pasado meses antes.

En julio de 1973, LH&A envía al Ayuntamiento un borrador del contrato con todos los capítulos de la programación del proceso de proyecto del Plan. En dicho borrador aparecen todos los puntos que hacen referencia a los pagos, fases del proyecto, documentación a entregar, calendario, etc. Llama la atención el último punto de la «Sección II, Alcance de los Servicios». Con este punto LH&A se asegura el compromiso del Ayuntamiento a dejar por escrito la aceptación de los resultados de los talleres participativos; eliminando la posibilidad de convertir los talleres ciudadanos en una mera operación de maquillaje o distracción.

La aparición de LH&A EN REUNIONES PÚBLICAS SE LIMITARÁ A TRES, UNO EN LA FINALIZACIÓN DE LA FASE III y respectivamente en la finalización de las Fases VII y VIII para revisar fases completadas hasta esa fecha. Las aprobaciones para proceder a las fases IV y VIII serán remitidas por el Ayuntamiento dentro de dos semanas de las sesiones públicas mencionadas anteriormente. (LHC, 1973 d)

Y por si alguien aún pudiera tener alguna duda del compromiso de los talleres en la planificación urbana se añade:

SECCIÓN III. TIEMPO DE EJECUCIÓN:

Todo el proyecto del Plan General de Yountville – 1973 se completará dentro de los seis meses a partir de la fecha de ejecución de este contrato. Si las aprobaciones del Ayuntamiento, que se pidieron en la Sección II, no pudieran realizarse en las dos semanas siguientes a las sesiones públicas designadas, se ampliará automáticamente el tiempo en la programación de entregas. (LHC, 1973 e)



Finalmente, en agosto de 1973 se firma el contrato para redactar el nuevo Plan General.

Inicio del proceso participativo. Consciencia del lugar y deseos

Una vez firmado el contrato LH&A manda al Ayuntamiento una programación detallada de lo que se prevé que realizarán durante los siguientes meses y propone una fecha para organizar el primer taller participativo con la población, el que hace referencia a la Fase III, correspondiente a la formulación de metas y objetivos.

Seguidamente y en carta de septiembre de 1973, desde el Ayuntamiento plantean varias dudas al respecto de este futuro taller que indican cierta incertidumbre hacia el «experimento participativo» pero el alto grado de compromiso asumido:

El Ayuntamiento, junto con un número de ciudadanos interesados, se ha reunido la noche del martes 04 de septiembre con el fin de formar un comité de ciudadanos para trabajar con su empresa durante el proceso de planificación.

Un comité parcial, consistente en el consejo y otros trece ciudadanos, ha sido nombrado.

El comité reconoce que necesitará ampliar este grupo para facilitar la participación de una base más amplia de la comunidad y que lo hará en el futuro con su ayuda. Sus miembros convienen en que es necesaria una fecha de reunión permanente y seleccionan el primer y tercer martes de cada mes a las 7:30 de la tarde.

[...] el grupo considera que sería oportuno tener alguna indicación para nuestra próxima reunión el 18 de septiembre para que así podamos prepararnos para el día señalado del taller.

Además, háganos por favor comentarios en cualquier momento con respecto a este comité, su papel, o alguna sugerencia que pueda tener. Le aseguro que esto sería útil y apreciado.

[...] el grupo siente la necesidad de saber cómo resultaría la experiencia del taller, Qué estaríamos haciendo, etc., y qué se podría esperar de llevar a cabo esta experiencia [...] (LHC, 1973 f)

Mientras, en LH&A, además de ir contestando y dando instrucciones al comité de ciudadanos encargado de preparar el día del taller, va desarrollando las Fases I y II correspondientes a la recopilación de los antecedentes históricos, normativos, etc. y la identificación de la escala y tipo de oportunidades económicas que tiene y/o puede desarrollar Yountville.



Por otra parte, Jim Burns de LH&A hace un viaje de reconocimiento a Yountville para preparar tanto las instrucciones del Paseo de la Consciencia como lo que trabajarán en el taller participativo; comprobar la adecuación de las dimensiones del local que el Ayuntamiento ha propuesto para desarrollar el evento y tomar fotografías de la ciudad y su entorno que luego podrán usarse para proyectar durante la sesión pública.

Para animar a la participación, además de la difusión boca a boca que tan bien funciona en una población pequeña y el reparto de octavillas para dicho fin (fig. 1), el 25 de septiembre el alcalde publica un comunicado en el periódico local en el que, aprovechando las felicitaciones y agradecimientos en relación a la fiesta organizada para la recuperación del camión de bomberos, los emplaza a implicarse en el importante reto que tiene el pueblo, que es la definición del nuevo Plan.

Se transcriben a continuación unas líneas del comunicado del alcalde porque transmiten directa y claramente la filosofía del quehacer de Halprin:

El Plan es una necesidad y es algo que debemos hacer para nuestro propio bien [...]

El Comité de Planificación está trabajando, y espero que cada uno de vosotros participe de alguna forma u otra, porque necesitamos vuestra ayuda y orientación. Además, como todos tenemos una idea de lo que implica un plan, pronto tendréis la oportunidad de participar en lo que se llama un Paseo de la Consciencia de la Comunidad [...]

En efecto, nuestros planificadores [...] quieren saber más acerca de Yountville y lo que cada uno de vosotros quiere que sea la comunidad.

En realidad lo que va a pasar es que todo el que quiera podrá participar en un paseo por la ciudad y observar y discutir las cosas que son más importantes.

A veces me pregunto cuántos de nosotros nos tomamos tiempo para apreciar lo mucho que Yountville tiene que ofrecer; creo que todos estamos de acuerdo en que si somos más conscientes de nuestro entorno y de algunos problemas relacionados con la construcción de la ciudad, habrá menos tendencia a destruir aquello en lo que creo que todos estamos de acuerdo, es decir, la agradable atmósfera de nuestro pequeño pueblo-rural. (LHC, 1973 g)



Figura 1. Recopilación de distintas octavillas para promover la participación de los ciudadanos de Yountville en los diversos actos participativos. Fuente: Lawrence Halprin Collection, *The Architectural Archives*, University of Pennsylvania [Folder: 014.I.B.1249]

Un par de semanas antes del esperado evento público, desde LH&A escriben al alcalde dándole explicaciones detalladas de qué y cómo va a desarrollarse dicho taller y adjuntándole cientos de copias con las instrucciones y mapas para que los ciudadanos puedan realizar el Paseo de la Consciencia cualquiera de los días previos al taller, y conseguir así que el día señalado todos los participantes trabajen con un conocimiento base.

También se adjuntan las instrucciones fundamentales para poder participar en el taller.

El 9 de octubre se publica en el periódico local el comunicado del alcalde:

Reserva el Día de Yountville.

El sábado, 13 de octubre pertenece al pueblo de Yountville y a cualquier otra persona que esté interesada en el futuro de la ciudad.

Tu participación en el Paseo de la Consciencia esta semana y el taller del sábado de 10 a. m. a 5 p. m. ayudará a determinar el futuro de Yountville. Será tu oportunidad de tomar



un papel activo en el proceso de planificación y compartir tus pensamientos e ideas con tus vecinos.

La jornada se titula «Reserva el Día de Yountville», espero que todo aquel interesado en lo que pasa en la población tendrá tiempo para invertir al menos un día en el futuro de la ciudad. A veces es tentador no hacer nada con la esperanza de que no va a cambiar la situación; pero hoy en día hay una amplia evidencia que indica que el especulador siempre está listo para actuar si bajamos la guardia. Creo que no hace falta decir que nadie planea un edificio sin saber el uso que tendrá; o dicho de otra manera, si no sabes a dónde vas, terminarás en algún otro lugar. En efecto, no comenzamos con la planificación; comenzamos con los objetivos o necesidades; éstos deben ser identificados primero por las personas involucradas y no sólo por el consejo o el comité de planificación.

No hace falta ser un experto para preguntarte si prefieres vivir en una comunidad agrícola como Yountville o una comunidad suburbana. Si Yountville tiende hacia una densidad y estilo de vida que te gusta o no, entonces danos tu opinión el sábado. Vosotros, las personas que residís aquí, debéis seleccionar los objetivos finales; ¡y eso es precisamente lo que nosotros y nuestro arquitecto, Lawrence Halprin & Asociados queremos que hagáis!

El sábado es tu día en el Ayuntamiento; así que espero que te unas a nosotros. Habrá almuerzo al mediodía. (LHC, 1973 h)

El paseo en cuestión se puede hacer en una mañana y se indica un recorrido e instrucciones a seguir en puntos determinados de la ciudad, (LHC, 1973 i) como:

- En este cruce cierra los ojos durante un minuto y apunta los sonidos que has escuchado.
- Observa el uso de la carretera aquí.
- ¿Qué pasa en los terrenos a cada lado de la iglesia?
- Imagínate un uso para este espacio.
- ¿Dónde juegan los niños en este barrio?
- Mira a ambos lados de esta calle, lo más lejos que puedas, y describe que ves.
- Imagínate este lugar en Diciembre y descríbenos como te gustaría que fuese.
- A las 12:15 estás donde estás, ve al restaurante, café o tienda de comestibles y almuerza sin gastarte más de 2 \$; conversa con la persona que te atienda y pregúntale sobre cómo le gustaría que fuera Yountville en un futuro.

Evidentemente, todas estas acciones no son gratuitas, están preparadas para hacer reflexionar sobre la ciudad, poner en cuestión lugares, ensalzar sitios, imaginar alternativas, y en definitiva hacer consciente a la ciudadanía del entorno donde residen, para poder trabajar luego sobre ello.



Taller - Reserva el día de Yountville

Aunque la mayoría de los participantes habían hecho el Paseo de la Consciencia los días anteriores, hay un pequeño grupo de gente que lo hizo ese mismo día temprano por la mañana, para luego poder participar a partir de las 10 en el taller.

El taller (fig. 2) se desarrolla en un solo día, el sábado 13 de octubre de 1973 y tiene el siguiente programa:

- | | |
|-------------|---|
| 9:30-9:45 | Reunión en el Ayuntamiento del equipo que dirigirá el taller. |
| 10:00 | Introducción del Alcalde y LH&A.
Programa I |
| 10:20-11:20 | Se hacen 7 grupos de trabajo sacando los números de los participantes de un sombrero y en cada uno se comparte y discute qué encontraron-descubrieron-observaron en el Paseo de la Consciencia.

½ hora para discutir sobre el tema.

½ hora para preparar un dibujo, una declaración, un poema, un collage para contar en un par de minutos una idea para compartir con todos. |
| 11:20-11:30 | Presentación de la idea representativa de cada grupo.
Almuerzo
Programa II |
| 1:30-3:00 | Los mismos grupos trabajan durante 1½ horas en qué les gustaría que fuera Yountville en un futuro.

½ hora para preparar la principal idea para compartir con todos. |
| 3:00-4:00 | Presentaciones de los grupos. |
| 4:00-5:00 | Cierre. Lawrence Halprin realiza un informe oral de lo que ha sucedido en esta jornada y la previa del paseo y traza ciertas conclusiones sobre los deseos e ideas aparecidas. |

También se explica brevemente qué sucederá con el proceso a partir de ahora, y cuáles van a ser los siguientes pasos. (LHC, 1973 j) (LHC, 1973 k)



Figura 2. Imagen del Taller Take Part en Yountville, 1973. Fuente: Lawrence Halprin Collection, *The Architectural Archives*, University of Pennsylvania [Slide: 014.VI.HC-324]

A continuación se transcriben fragmentos del registro telegráfico que el equipo de LH&A iba anotando constantemente en el cuaderno del taller:

- Jim Burns (LH&A) hace la descripción de lo que los participantes van a realizar en las siguientes horas y termina diciendo: «que vosotros compartiréis con todos nosotros durante dos minutos al final de la siguiente hora». [...] Inmediatamente los grupos entran en acción.
- Bolígrafos, fieltros, marcadores, rotuladores, gomas, tabletas de escritura, ceniceros, etc. estaban listos para este fin.
- Los técnicos de la firma LH&A se distribuyen entre las distintas mesas para ayudar a los grupos a interpretar los resultados, obtener materiales y guardar notas. Se les permite sentarse entre los participantes.
- Como en la mayoría de los talleres, los participantes empiezan a usar el lenguaje corporal y otros dispositivos para trasladar al resto de miembros del grupo sus sentimientos personales sobre Yountville.
- Después de media hora los grupos de discusión comienzan a trabajar para preparar una exposición verbal y gráfica de sus descubrimientos (fig. 3).

- Muchas personas que no están acostumbradas a usar las artes gráficas colocan todos los materiales que pueden junto a una hoja grande de papel de estraza y esperan en silencio a que algo suceda.
- En un primer momento un individuo valiente dibuja una línea serpenteante por el centro de la hoja.
- Alguien prueba un rotulador para ver de qué color es, y ésta es la señal para que alguien más se lance.
- Pronto aparecen muchos intereses confrontados. Entonces todo el mundo quiere intervenir.
- Plumaz y manos vuelan en todas direcciones.
- Ciertos miembros del grupo intentan hablar de forma individual con un técnico, pero esto provoca la intervención del resto.
- Algunas personas incluso llegan a dibujar una línea en el centro de su mesa para limitar el acceso a otros miembros. Unos se quedan sin habla, pero a menudo los conflictos se resuelven cuando un miembro muestra la puerta a otro.

[...] (LHC, 1973 1)



Figura 3. Imagen del Taller Take Part en Yountville, 1973. Fuente: Lawrence Halprin Collection, *The Architectural Archives*, University of Pennsylvania [Slide: 014.VI.HC-326]



La mayoría de las presentaciones de los grupos estuvieron relacionadas con los equipamientos que los ciudadanos querían tener en la ciudad: centro cívico y social para adultos y niños, un espacio interior de recreo (piscina, baile...), centro de actividad nocturna y entretenimiento, un mercado, un pequeño museo histórico, un centro de visitantes, una biblioteca, un parque para ancianos, viviendas baratas para granjeros jóvenes, tiendas de cercanía..., pero también hubo algunas propuestas más conceptuales como que Yountville necesitara conservar su carácter del Oeste, la creación de una ruta nupcial o la necesidad de un nuevo despertar de Yountville.

Para cerrar el taller, Lawrence Halprin hizo una revisión de las ideas que habían surgido durante todo el día: unir a la gente, conservación, preservación, árboles y naturaleza, zonificación mixta, atmósfera rural, entretenimiento, soluciones al tráfico, arquitectura heterogénea, edificios bajos, lugar humano, los asuntos de los residentes por encima de los de los turistas para mantener la calidad de vida, etc.

Para terminar el día todos salieron fuera del ayuntamiento para ver el atardecer y hacerse un par de fotos de grupo.

En los días posteriores al evento numerosas noticias aparecieron en los periódicos comentando el taller, entrevistando a gente que había participado y haciéndose eco del revuelo que éste había provocado en la actitud de la gente.

Se anotan unos breves apuntes de tres noticias distintas que aparecieron en el *Napa County Records* para entender no sólo la dimensión de la acción, sino aportar también algunos datos que no se habían encontrado entre los documentos archivados de LH&A.

Bienvenido a Yountville

Un renacimiento encantador está ocurriendo en este pueblo de bolsillo.

No sólo los residentes de la ciudad, sino también gran parte del Napa Valley está mirando con avidez el progreso y discutiendo sus alternativas.

La gran pregunta ahora es: ¿Hacia dónde nos dirigimos? (LHC, 1973 m)

El Día de la Conciencia

Con todo, el sábado fue uno de esos días en los que la gente se potencia. Nunca he visto tal espíritu y entusiasmo. Los niños del 4H bajo el liderazgo de la señora Ulrich hicieron un gran trabajo en el almuerzo, por no mencionar el entusiasmo que Bob Zaro y sus maestros



pusieron llevando a los alumnos de primero a sexto grado a realizar el «Paseo de la conciencia». Los comentarios de los niños no tenían desperdicio. (LHC, 1973 n)

La Gente del Pueblo Quiere

Por ahora, el Taller Comunitario celebrado en el Ayuntamiento de Yountville el pasado sábado ya forma parte de la historia.

Un centenar o más de nosotros pasamos desde las 10:00 hasta las 17:00 trabajando, argumentando, a veces discutiendo y finalmente escribiendo nuestras ideas e ilustrándolas en grandes hojas de papel para luego presentarlas oralmente delante de todo el grupo.

Me quedé impresionado con todo el programa, sobre todo porque se trataba de una muestra representativa de la comunidad de Yountville, personas mayores, veteranos de guerra, matrimonios jóvenes, solteros, profesionales e incluso asistieron no residentes.

También me deleité con los arquitectos empleados por la ciudad; Lawrence Halprin & Asociados. El Sr. Halprin y su personal (once técnicos) estuvieron presentes durante toda la sesión. Estaban allí para escuchar los deseos de los ciudadanos, y escucharon. Escucharon con atención, cortesía, y estaban constantemente escribiendo notas sobre las presentaciones. La cooperación parecía ser la tónica del día. (LHC, 1973 ñ)

Como era de esperar también hubo críticas, alguna verdaderamente furibunda como la que escribió la periodista Pam Hunter en el periódico *The register*. En ella se acusa de pagar un altísimo precio por el taller participativo, que se cayó en las mismas trampas y escollos que en las discusiones del Ayuntamiento, que se trató de manera fútil el crecimiento de la ciudad, que los participantes habían hecho los paseos de la conciencia en coche, y que obviamente no se trató el problema de la vivienda. LH&A le responden con una carta que va rebatiendo punto por punto cada una de sus diatribas, y que en resumen viene a recordar que sus objetivos para este taller eran bien conocidos. No se esperaba ni se pretendía que los ciudadanos de Yountville resolvieran sus problemas, que ésa es tarea de LH&A, como Halprin había señalado en su introducción al taller. Se pretendía que establecieran cuáles eran sus deseos para Yountville, lo que esperaban de su evolución y las prioridades para su futuro; y esto se hizo con claridad y buen humor.



Fases IV-VII. La representación teatral como medio de transmisión de ideas en la planificación

Previo a seguir trabajando en las siguientes fases, LH&A produce un informe que entrega al Ayuntamiento donde describe los objetivos comunitarios de Yountville según lo observado-acordado en el Taller Participativo.

En este informe trasladan a términos arquitectónico-urbano técnicos las voluntades populares que aparecieron en el Taller Participativo. Los diferentes objetivos se agrupan en 3 grupos principales: Política de la Comunidad, Política del Suelo y Servicios Necesarios. Interesantísima la traducción del Sentir de la calle al Planeamiento, pero deberá ser objeto de explicación detallada en otro momento.

Al continuar el proceso después del taller, un dato a la vez entrañable y destacable es el comentario que la economista Linda Hausrath apunta en la carta donde se definen los términos del contrato que la consultoría económica GG+A ofrecerá a LH&A en las siguientes fases, y que sorprende por su empatía al estar escrito al final de un texto de carácter económico pero a su vez nos indica la capacidad de convocatoria que tuvieron LH&A y el Ayuntamiento (GG+A tenía la sede en San Francisco y aunque ya habían contactado con anterioridad aún no estaba contratada) y el entusiasmo que conllevó dicha acción.

De nuevo he de decirle lo mucho que disfruté el taller en Yountville. Fue un gran éxito.
(LHC, 1973 o)

El 17 de diciembre el secretario del ayuntamiento emplaza a LH&A a reunirse en el Ayuntamiento para comentar las conclusiones del Taller Participativo y los nuevos plazos de entrega.

En los archivos de LH&A consultados no se ha encontrado el registro de lo que se comentó en esa reunión, pero queda claro que los trabajos continuaron su marcha y como consecuencia de todo lo aportado en el taller más la reunión en el Ayuntamiento, el equipo de LH&A se vio obligado a plantear distintas alternativas de planeamiento urbano.



Es evidente que todas las ideas y voluntades no se podían llevar a la práctica con la misma intensidad, incluso había objetivos contradictorios, por lo que entonces surgió la necesidad de escoger.

Para informar a la población de las distintas opciones se aprovecha la fiesta anual que ofrece la Cámara de Comercio el 18 de enero (cena, baile, cata de vinos y desfile de moda), que se realiza en el Ayuntamiento, y se añade un nuevo punto en el programa del día; la representación teatral: *4 Alternativas Futuras para Yountville*.

Se transcribe el guión del evento preparado en LH&A:

INTRODUCCIÓN:

Larry (Lawrence Halprin) explicará lo que nos llevó a esta forma de presentación y compartirá con el público sus propios sentimientos personales acerca de las diversas alternativas. Pedirá a la audiencia específicamente no responder en este momento y mencionará una fecha u ocasión futura cuando se podrá hacer.

Les pedirá que sólo se concentren y disfruten de lo que escuchen y vean, explicando que tiene más sentido como entretenimiento, al menos en su foro interno, y que si hay un lado serio, éste va a aflorar en la creación de una imagen a través de su contenido.

(3 minutos)

REPRESENTACIONES [fig. 4]

Alternativa Futura #1 – Preservar Yountville como un entorno natural.

Sin embargo... la preservación de una cosa puede resultar en el sacrificio de otra.

Alternativa Futura #2 – Explotar el único atractivo de Yountville para el turismo.

Sin embargo... a veces uno se convierte en el esclavo de lo que explota.

Alternativa Futura #3 – Maximizar el potencial de desarrollo en Yountville.

Sin embargo... maximizar la cantidad no significa necesariamente maximizar la calidad.

Alternativa Futura #4 – Actualización y ampliación del entorno residencial en Yountville.

Sin embargo... un pueblo pequeño no tiene por qué ser prospero o diverso. (LHC, 1973 p)



Figura 4. Imagen de la representación teatral: 4 Alternativas Futuras para Yountville, 1973. Fuente: Lawrence Halprin Collection, *The Architectural Archives*, University of Pennsylvania [Slide: 014.VI.HC-312]

En la crónica firmada por Gladys Doolittle que apareció el 23 de enero en el *Napa County Records* se describe que había 201 comensales invitados. La obra de teatro fue producida por la compañía del Napa Valley Theatre en coordinación con LH&A, y protagonizada por George C. Yount (el personaje que dio nombre a la ciudad, interpretado por el actor Dan Woodworth). Y al final de las representaciones se anunció que al cabo de un par de semanas se discutirían públicamente las 4 alternativas.

Al respecto de la obra de teatro documenta:

Cada una de las alternativas tiene ventajas, pero la responsabilidad de la elección de un plan para determinar el futuro de Yountville se encuentra en sus propios ciudadanos, comentó uno de los personajes de la obra.

El primer plan implicaba la «renovación interior» del parque de vivienda que haría que la ciudad se viera «bonita», aumentara las rentas y obligara a los alquilados a marchar. («Eso es muy triste», dijo uno de los personajes.)

El segundo plan evolucionaba alrededor del pleno desarrollo de la pequeña aldea. El «rico» genera con la propiedad ingresos para la ciudad y Yountville se convierte en una gran ciudad.

La tercera alternativa demostraba cómo Yountville podía ser una «gran atracción turística» con la preservación de la ciudad («el pueblo más pintoresco e histórico que nadie haya pisado») y sin desarrollo comercial. Uno de los personajes dice de los turistas: «¡Gastan dinero y tendremos un montón de ingresos!».

El último plan parecía indicar una mezcla de desarrollo para atraer turistas y preservar la ciudad mediante la explotación de su «historicidad» y el medio natural. (LHC, 1973 q)

A principios de febrero se difunde el bando del Ayuntamiento con la convocatoria de la reunión para la discusión de las 4 alternativas y se ofrece la posibilidad de explicaciones suplementarias con los técnicos municipales durante la semana anterior al acto.

El 19 de febrero de 1974 LH&A presentan públicamente mediante diapositivas y dibujos las 4 alternativas que se habían ofrecido en forma de obra teatral el 18 de enero. Se atienden dudas y preguntas y se habla de las ventajas y desventajas de cada una.

A principios de marzo y atendiendo a los resultados del primer taller (realizado el 13 de octubre de 1973), los comentarios realizados el día de la presentación (18 de enero) y la discusión de las 4 alternativas (19 de febrero de 1974) el comité de ciudadanos publica sus conclusiones al respecto de la alternativa que Yountville debería seguir.

La alternativa escogida es la de Preservación y Conservación, añadiendo algunos aspectos de otras alternativas como la voluntad de tener un pequeño centro comercial o una expansión limitada de los equipamientos turísticos. Se convoca a la ciudadanía a discutirlo el 19 de marzo para aprobarlo popularmente y trasladar la recomendación al gobierno municipal para que lo apruebe políticamente.

El panfleto utiliza exactamente la gráfica usada por la firma de LH&A. Con la información consultada no se puede afirmar si directamente la Comisión ciudadana la copió, o es que se redactó desde LH&A; las dos versiones son verosímiles.



Después de la nueva discusión pública a la alternativa a seguir, el Ayuntamiento publica un resumen de cuatro páginas con las conclusiones a las que ha llegado y con los futuros objetivos urbanos definidos.

Dicha Declaración de Enfoque se comunica el 26 de marzo a LH&A para que así pueda seguir avanzando en la realización del nuevo Plan Urbano de Yountville.

Por otro lado, la declaración también se hace pública para que los habitantes conozcan la propuesta consensuada en el Ayuntamiento y la comenten o cuestionen llamando al secretario o dejando nota escrita en el propio Ayuntamiento.

En esta declaración además de describir los objetivos urbanos globales, también se detallan los siguientes capítulos: Tráfico y Circulación, Espacio Abierto, Desarrollo Comercial, Desarrollo Residencial, Equipamientos, Conclusiones y cuál es el siguiente paso a seguir.

En el último punto se anota que en unas cuatro semanas (a finales de abril) LH&A entregará un plano con el desarrollo planeado y cómo éste afectará a cada parcela de suelo municipal. Entonces se convocará un nuevo encuentro público para anotar problemas, dudas o cuestiones que surjan y cuando éstas se hayan resuelto los arquitectos dibujarán la versión final del Plan para que sea aprobado en el Ayuntamiento.

A inicios de junio de 1974 se anuncia la presentación del borrador del nuevo Máster Plan y para la semana siguiente se abre el periodo de consultas.

La comisión ciudadana convoca a la población de Yountville, para el 22 de Julio en el Ayuntamiento, como última instancia para aportar ideas o alegaciones previo a encargar a LH&A la redacción definitiva del Plan a partir del día siguiente a esa reunión.

El 23 de julio en sesión del Ayuntamiento son aprobadas por unanimidad las consideraciones y matices al borrador del Plan aportadas por el Comité de Ciudadanos y el 24 se ponen en conocimiento de LH&A, para que las incorpore al Plan y redacte su versión definitiva.

El 7 de agosto LH&A comunica al Ayuntamiento que se han atendido e incorporado al Plan la mayoría de las peticiones de la Comisión de Ciudada-



nos pero se razonan unas cuestiones que afectan a un par de esas voluntades para que el Ayuntamiento reflexione si realmente se deben considerar. Para ello también les ofrece un par de sugerencias alternativas para resolver la cuestión que el Ayuntamiento tomará en consideración.

A partir de aquí sigue avanzando el proyecto de Plan Urbano según los tiempos previstos, incorporando alguna nueva petición o exigencia del gobierno supramunicipal.

El 15 de enero de 1975 se presenta en público el borrador final del Plan.

Y después de todos los trámites burocráticos con las diferentes administraciones locales, regionales y estatales y los tiempos de exposición pública prescriptivos se aprueba finalmente el Plan Urbano de Yountville, con fecha 1 de mayo de 1975.

Discusión

En todo este proceso de participación ciudadana, experimental en ese momento en EEUU, y muy poco aplicado en España aún a día de hoy medio siglo más tarde, se pueden destacar varios hitos significativos en el proceder de la definición de la planificación urbana.

1. Se escucha al ciudadano.

No solo para que *vote* una alternativa dada (que ya sería mucho en nuestras latitudes) sino para que él la proponga. El ciudadano no sólo es consultado sino que construye y conceptualiza la ciudad. Nos encontramos en uno de los niveles más altos en la Escalera de Participación Ciudadana de Arnstein (Arnstein, 1969).

2. El paseo de la consciencia.

Una actividad en la que se iguala a todos los ciudadanos para que tengan un denominador común de partida. Una experiencia particular y guiada de la ciudad, que los hace parar a reconocerla y reflexionar y pensar sobre ella. Al fin y al cabo ser conscientes del lugar donde viven.



3. El taller participativo como creación.

Todo el mundo coopera de una manera u otra en unas propuestas de creación colectiva dirigidas a repensar la ciudad. Da igual la técnica que uno domine, cualquiera es capaz de expresar algo y aportarlo al grupo. Puede ser una poesía, un dibujo, una reflexión, un chiste, un collage, una redacción, una declamación..., todas las opciones son buenas y enriquecedoras.

4. El taller participativo como convivencia.

Al mezclar personas de distintas procedencias e intereses y empujarlos a crear juntos se establecen empatías que ayudan a comprender al otro. Se pierden los roles del poder, nadie manda o impone por encima de otro. El grupo equilibra, y no es cuestión de que alguien gane en contraprestación de que otro pierda, sino que la escucha compartida ayuda a crear consensos en los que el grupo siempre gana.

5. El teatro como herramienta de reflexión.

La representación teatral que caricaturizaba 4 alternativas de ciudad planteada se realiza semanas después de que todo el mundo ya hubiera hecho unas mínimas reflexiones sobre la ciudad.

La actuación tiene lugar un día de fiesta popular, sin permitir la discusión posterior con los arquitectos o el Ayuntamiento. Pero allí se libera la pregunta discordante que promete resolverse en un par de semanas.

En el taller fueron todas ideas positivas, un juego cívico placentero y festivo, ahora sin dejar el civismo toca decidir y descartar con responsabilidad. El teatro es usado en este proceso como un revulsivo para la reflexión.

Cuando más tarde se dan las explicaciones pertinentes de las 4 propuestas, éstas están mucho más elaboradas de lo que se intuía, acompañadas de datos históricos, geográficos, económicos, etc., pero son fáciles de comprender y discutir con razones, después del bagaje acumulado.

6. ¿Quién proyecta?

Es muy destacable la decisión que realiza el Ayuntamiento al decantarse por la que consideran la mejor propuesta y no la más económica. Si compara-



mos con los concursos actuales que licitan proyectos semejantes, en muchos casos la valoración económica pesa un 70% respecto al 30% de la técnica. Y podríamos considerar que ésta no es una ponderación correcta, ya que prima la miope valoración de la propuesta económica del profesional por encima de su capacidad, aunque luego la institución sea incapaz de controlar el desvío implacable de fondos inherentes en el desarrollo de muchas de esas supuestas bajas económicas. Más injusta y desproporcionada es si cabe este tipo de valoración cuando el coste del profesional es ínfimo al lado del coste de la puesta en práctica del servicio por el cual se ha contratado, que quizás luego nadie fiscaliza. Por lo que al final la sociedad acaba pagando un precio altísimo por un trabajo de menor calidad.

7. Aplicación hoy.

Conociendo el origen de los procesos participativos y la metodología de los ejemplos desarrollados con éxito, en cualquier momento se pueden aplicar adaptados a otro tiempo y condición.

Conclusiones

La participación ciudadana en la construcción de la ciudad es una acción intrínsecamente positiva para la ciudadanía, ya que ayuda a aproximar el resultado de la construcción urbana a los intereses generales, y no a los de una élite minoritaria. Es decir, se busca la creación de un bien común.

Por otro lado y de forma colateral, el hecho de la participación de un grupo representativo y transversal de la sociedad provoca que el sentimiento creativo en la consecución de la definición de la forma urbana se convierta en un sentimiento de identidad y pertenencia con lo nuevo proyectado; facilitando la comprensión y aceptación de las decisiones que el consistorio pueda aprobar si siguen la misma línea del interés general.

Referencias

ARNSTEIN, S. R. (1969): «A ladder of citizen participation». En: *Journal of the American Institute of Planners*, 35 (4): 216-224. Disponible en <http://lithgow-schmidt.dk/sherry-arnstein/ladder-of-citizen-participation_en.pdf>.

- BLANCAFORT, J. y P. REUS** (2015): «Pioneros de la participación colectiva en los procesos de planificación urbana. Legado Halprin». En: *ACE, Architecture, City and Environment*, 38: 57. Disponible en <<http://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/16652/3681-1231-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>.
- HALPRIN, L. & ASSOCIATES** (1972 a): *Take Part: A report on new ways in which people can participate in planning their own environments*. Lawrence Halprin & Associates.
- (1972 b): *Ibid.*
- LAWRENCE HALPRIN COLLECTION (LHC), THE ARCHITECTURAL ARCHIVES, UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA** (1972): Folder [014.I.A.3559] 1972-11-03 Memorandum GGa. Gruen Gruen + Associates.
- (1973 a): Folder [014.I.A.3559] 1973-09-05 Data Planning Department. Development and Planning Department, County of Napa.
- (1973 b): Folder [014.I.A.5623] 1972-11-09 Being considered. Letter from Barry L. Wasserman (Project Manager LH&A) to Robert Keenan (City of Yountville).
- (1973 c): Folder [014.I.A.3559] 1973-06-15 Information received from Yountville City Council.
- (1973 d): Folder [014.I.A.5623] 1973-07-06 Plan Contract.
- (1973 e): *Ibid.*
- (1973 f): Folder [014.I.A.3559] 1973-09-05 Letter to Barry from Steve Bardesono (City Council).
- (1973 g): Folder [014.I.A.3559] 1973-09-25 Letter from Mayor (Don Schmitt) to citizens.
- (1973 h): Folder [014.I.A.3559] 1973-10-09 Letter from Mayor.
- (1973 i): Folder [014.I.B.1250] 1973-09-10 Field Trip for Yountville Workshop. Awareness Walk-ride Score.
- (1973 j): Folder [014.I.B.1250] 1973-10-12? Final Agenda Score.
- (1973 k): Folder [014.I.B.1250] 1973-10-13 Script.
- (1973 l): *Ibid.*
- (1973 m): Folder [014.I.A.3559] 1973-10-17 Clipping. Welcome to Yountville. Napa County Records.
- (1973 n): Folder [014.I.A.3559] 1973-10-17 Clipping. Awareness day. Mayor's view by Don Schmitt. Napa County Records.
- (1973 ñ): Folder [014.I.A.3559] 1973-10-17 Clipping. The Town People Want, by Gladys Doolittle. Napa County Records.
- (1973 o): Folder [014.I.A.3559] 1973-11-01 Agreement with GGa.



- (1973 p): Folder [014.I.B.1250] 1974-01-18 Annual Chamber Dinner.
- (1973 q): Folder [014.I.B.1250] 1974-01-23 Clipping-Chamber Dinner. The Plan was a Play for a Night, by Glady Doolittle. Napa County Records.

**EL CUERPO Y LA CIUDAD.
UN ESTUDIO DE CASO DE ARTES PERFORMATIVAS
COLABORATIVAS EN EL ESPACIO URBANO**

*The body and the city. A case study
of collaborative performing arts in the urban space*

Sofía Fernández Álvarez

Asistente de coordinación de exposiciones temporales
en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS),
Madrid, España.

RESUMEN: A través de la presentación de Body meets city, una experiencia de caminata colectiva y performance en el espacio público llevada a cabo en Nueva York en 2015, este estudio reflexiona acerca de las posibilidades y herramientas que tiene la práctica artística para definir, cuestionar y repensar las relaciones entre el cuerpo y el entorno urbano. El proyecto consta de una fase inicial de investigación sobre el terreno, así como de contacto y discusión con artistas y otros agentes, y una segunda en la que culmina finalmente en un evento de arte público. Partiendo de una base relativamente amplia de experiencias similares desarrolladas en distintos lugares del mundo, y de las propuestas teóricas de autores como Lefebvre o Careri, Body meets city enfatiza fundamentalmente el carácter artístico y colaborativo de las acciones que lo integran, así como la importancia del contexto local en el que éstas se desarrollan.

PALABRAS CLAVE: arte público, artes performativas, prácticas colaborativas, espacio urbano.



RESUM: A través de la presentació de *Body meets city*, una experiència de caminada col·lectiva i actuació en l'espai públic duta a terme a Nova York el 2015, aquest estudi reflexiona sobre les possibilitats i eines que té la pràctica artística per a definir, qüestionar i repensar les relacions entre el cos i l'entorn urbà. El projecte consta d'una fase inicial d'investigació sobre el terreny, així com de contacte i discussió amb artistes i altres agents, i una segona en la qual culmina finalment en un esdeveniment d'art públic. Partint d'una base relativament àmplia d'experiències semblants desenvolupades en diferents llocs del món, i de les propostes teòriques d'autors com ara Lefebvre o Careri, *Body meets city* emfatitza fonamentalment el caràcter artístic i col·laboratiu de les accions que l'integren, així com la importància del context local en el qual aquestes es desenvolupen.

PARAULES CLAU: art públic, arts performatives, pràctiques col·laboratives, espai urbà.

—

ABSTRACT: Through the presentation of *Body meets city*, a collective walking and performance experience in the public space staged in New York in 2015, this study reflects on the possibilities and tools available to artistic practice to determine, question and re-think the relationships between the body and the urban environment. The first phase of the project involved local research, contact and discussion with artists and other agents, and the second phase culminated in a public art event. Starting from a relatively large base of similar experiences staged in different parts of the world, and from the theoretical proposals of authors such as Lefebvre or Careri, *Body meets city* essentially highlights the artistic and collaborative nature of its component actions, together with the importance of the local context in which they are enacted.

KEYWORDS: public art, performative arts, collaborative practices, urban space.



El acto de caminar está siendo, recientemente, muy reivindicado como práctica artística, así como herramienta política o de transformación social. Los motivos a los que puede deberse este resurgimiento son de muy diversa índole: desde la recuperación del legado de la Internacional Situacionista (Wark, 2008) durante las últimas décadas hasta la herencia de la estética relacional de los años 90 (Bourriaud, 2008), que, sin embargo, se confronta con la fuerte repolitización del arte a la que hemos asistido durante la última década. Dados estos ingredientes, parece que la caminata colectiva, al proponer una experiencia social y estar al mismo tiempo cargada de contenido político, responde bastante bien a las circunstancias. También se podrían tener en consideración, como causas de esta emergencia, la coyuntura económica actual de Occidente, proclive a favorecer la creación no objetual, y el protagonismo que han tomado durante los últimos años, por motivos socio-políticos, las marchas y ocupaciones del espacio público. Así es como surgen prácticas performativas cargadas de contenido político basadas en el acto de caminar, que habitualmente suelen situarse a caballo entre el arte y el activismo, entre lo institucional y las iniciativas ciudadanas. En ellas se puede encontrar siempre, en mayor o menor medida, el poso teórico de Henri Lefebvre y sus ideas acerca de la producción y apropiación del espacio, desde su perspectiva marxista (Lefebvre, 1968-1969). Entre ellas podemos encontrar, por ejemplo, el Osservatorio Nomade creado por el colectivo italiano Stalker, la Revista Caminada que desarrolla en Madrid Hilario Álvarez desde hace años, o los ya clásicos Jane's Walks, que actualmente se desarrollan en todo el mundo y cuentan con un gran éxito de participación.

Evidentemente, el caminar *per se* carece de contenido suficiente como para ser considerado una herramienta política o una acción artística, de modo que la labor de dar un sentido determinado, una carga teórica, viene a ser tanto o más necesaria que en otro tipo de prácticas. En ese punto es donde se revela el papel del comisario, si bien éste se plantea de una forma relativamente heterodoxa en este tipo de prácticas sin objetos y fuera del espacio expositivo tradicional (lo que últimamente se viene denominando *comisariado expandido*). El comisariado aparece aquí como una labor consistente en dotar de un contenido sólido a un gesto cotidiano, combinar la marcha con otro tipo de acciones y también generar un evento o acontecimiento, más allá de la coordinación y la gestión cultural: localizar y poner en contacto a los



artistas, generar un espacio de diálogo, crear un verdadero grupo en el que se aborde una reflexión conjunta; y por qué no, crear una red entre profesionales de intereses similares que pueda abrirles las puertas a diversas colaboraciones y proyectos futuros.

Éste es el contexto a partir del cual, durante el mes de agosto de 2015, se plantea *Body meets city* como proyecto de residencia curatorial en Residency Unlimited (Nueva York, EEUU). Aquí, el acto de caminar actúa como marco común e hilo conductor entre seis *performances* y acciones en el espacio público, cada una de las cuales pretende ser una propuesta distinta ante la cuestión de la relación entre el cuerpo y el espacio urbano. Dicha relación se puede dar a muchos niveles, y contemplarse desde muy diversas perspectivas: el recorrido físico del espacio como forma de (re)conocimiento del mismo, los flujos de viandantes y sus movimientos como una especie de coreografía inconsciente, el sonido como mediador entre la arquitectura y lo psicológico, las dinámicas sociales que se establecen dentro de un contexto urbano específico... Las acciones artísticas llevadas a cabo dentro de *Body meets city* exploran esta relación aportando miradas diversas, pero siempre atendiendo a dos condiciones básicas: establecer un diálogo con el lugar preciso en el que se inscriben y constituirse a través de la interacción con el público.

Desarrollo del proyecto

La primera parte de *Body meets city* como proyecto consistió en localizar y contactar a artistas que trabajaran, o hubieran trabajado en algún punto de sus carreras, sobre cuestiones como el cuerpo, el espacio urbano y la participación activa del público, y que se encontraran en la ciudad de Nueva York en aquel momento. Los participantes, finalmente, fueron: Juanli Carrión (español, residente en Nueva York), David Helbich (alemán, residente en Bruselas), Diana Policarpo (portuguesa, residente en Londres), John C. González (estadounidense, residente en Nueva York), Qinmin Liu (china, residente en San Francisco) e Ismael Kachtihi del Moral (franco-marroquí, residente en Reims). A partir del primer contacto, y manteniendo un diálogo abierto entre los propios artistas y con la comisaria, se fueron diseñando las seis acciones para el evento. Cuatro de ellas se concibieron específicamente para *Body meets city*, mientras que las dos restantes fueron adaptaciones de



acciones llevadas a cabo previamente en otras ciudades o en otro tipo de espacios. En este segundo caso, se trataba de que *Body meets city* diera la posibilidad de transponer una misma acción de un contexto a otro diferente, explorando así las variaciones que el elemento local induce.

En una reunión previa al evento, se expusieron las propuestas de cada uno de los artistas y se escogió colectivamente la fecha y el lugar en el que llevar a cabo el recorrido con las acciones. Se decidió partir del comienzo de Fulton Street, en Brooklyn, y recorrer toda esta calle hasta descender a Lafayette Avenue a la altura de la Brooklyn Academy of Music (BAM). Se trata de una zona que recientemente ha experimentado rápidos cambios sociales, comerciales y arquitectónicos, y donde de hecho, aún se siguen produciendo. La calle Fulton y sus inmediaciones están pasando de ser un área periférica de la ciudad de Nueva York a incorporarse al centro, a medida que éste crece y se expande. En pleno proceso de cambio, actualmente conviven allí las tiendas de marcas internacionales —Fulton es ahora una de las principales calles comerciales de Brooklyn— con los puestos callejeros, los pisos antiguos con los apartamentos de lujo, las minorías étnicas de clase media-baja con los turistas. Estas condiciones de dinamismo, estado de tensión y transición en muchos aspectos, así como el gran flujo de viandantes y la heterogeneidad demográfica hicieron de ésta una zona interesante para llevar a cabo las acciones de *Body meets city*. A través de la red, y con la colaboración de Residency Unlimited y Spain Culture New York, se creó un evento abierto al público para el cual el grupo se daba cita en un punto y hora determinados para iniciar el recorrido a pie.

La primera acción del recorrido fue *NYCMK*, de Juanli Carrión, que tuvo lugar al principio de la calle Fulton, un tramo peatonal. En esta acción, el artista extendió en el suelo, a modo de puesto callejero, varias camisetas con el conocido logotipo «I love New York», tres sprays de los colores primarios de impresión (negro, magenta, cian y amarillo) y sus respectivos *stencils* de papel, cada uno de ellos con la letra inicial de su color correspondiente (Y, C, M y K). Carrión ofrecía a los viandantes camisetas gratis, a cambio de que le dijeran cuál de los cuatro colores primarios identificaban con la ciudad de Nueva York. Cuando la persona elegía, el artista intervenía la camiseta con un



stencil de la primera letra del color, la entregaba a su nuevo propietario y le pedía hacerle una foto con ella puesta, a modo de documentación.

Con el incremento de los precios en el barrio, los comercios multinacionales y franquiciados se imponen poco a poco, mientras que los locales a duras penas resisten, dando sus últimos coletazos. Entre ellos, los puestos callejeros que salpican las aceras de Fulton, modelo del cual Juanli Carrión se apropia de forma efímera, en un gesto de reivindicación y apoyo. Con esta acción, el artista subvierte la lógica de intercambio de mercancía por dinero, que es la imperante en una zona comercial como ésta, y convierte la transacción en un regalo a cambio de una reflexión. Por otra parte, la pregunta acerca del color con el que los transeúntes identifican la ciudad de Nueva York explora los valores y conceptos inconscientemente asociados a los colores: cuestiones de género, de raza y cultura, interesantes de explorar en un entorno urbano de población tan heterogénea como ésta.

La siguiente acción fue la del artista David Hebich, titulada *Fulton Track* en continuidad con otros *Tracks* que lleva realizando varios años en distintas ciudades (Bruselas, Riga, Kortrijk, Bergen y Maastricht). Su pieza consistió en hacer que el público le siguiese, en silencio y en fila india, a través de unos grandes almacenes, para terminar en un garaje. Una vez allí, en una parte del garaje que se abría a la calle, se colocó frente al público para dirigir una serie de ejercicios de escucha del sonido ambiente y percepción del espacio a través de la acústica.

La pieza de Hebich, al igual que su trabajo en general, tiene como base fundamental la activación del público, que no puede percibir la obra a menos que la realice, en lo que el artista suele denominar *auto-performatividad* (*self-performativity*). En la primera parte de *Fulton Track*, se ponía en cuestión la gestualidad habitual del desplazamiento de las personas en un espacio comercial. La fila india, el silencio, los recorridos aparentemente sin sentido entre los expositores de los grandes almacenes y los cambios de ritmo que el artista marcaba al grupo causaban la extrañeza de la gente alrededor porque incumplían las leyes no escritas sobre el movimiento en un lugar así, o mejor dicho, las expectativas de quienes diseñan unos grandes almacenes induciendo a un recorrido del espacio determinado, que va encaminado, además a un fin muy concreto: el consumo. La segunda parte tenía más que ver con la



auto-performatividad y la experiencia del espacio a través del sonido. Aunque habitualmente se asocie el reconocimiento del espacio circundante con su recorrido físico, lo acústico tiene también un papel importante, que Helbich recalca aquí con una serie de ejercicios de escucha y concentración selectiva.

Tras salir del garaje, el grupo se dirigió hacia la plaza Albee, en cuyo centro hay mesas y sillas disponibles para el uso público. En una de las mesas, la artista Diana Policarpo había colocado un altavoz al que el público se acercaba para escuchar. El sonido que el altavoz emitía era una composición urbana, grabada y editada por Policarpo, en la que se entremezclaban grabaciones de campo, percusiones hechas sobre el cuerpo de la propia artista, la voz de ella sugiriendo ejercicios de mirada y escucha hacia diversos elementos de la plaza y también testimonios orales de los vecinos de la zona, donde explicaban los cambios que había experimentado su barrio durante los últimos años.

Una vez más, la propuesta, titulada *Making room*, tiene que ver con la experiencia a través del sonido, pero ya no como relación física con el espacio, sino como transmisión de conocimiento acerca del lugar. El cuerpo de la artista no se encuentra presente en la pieza (ella está allí simplemente como un miembro más del público); su presencia se actualiza en diferido, a través de la voz y de la percusión sobre él, pregrabada. Lo que el público, reunido en torno a una mesa, va conociendo acerca del lugar en el que se encuentra, no es únicamente lo que le llega a través de los sentidos, sino también los datos históricos y psicogeográficos que la grabación le proporciona, como adición a la experiencia del lugar, de la plaza pública.

En la misma plaza que la acción anterior tuvo lugar la de John C. González, *A collection of solitary exercises for a public space*. El artista repartió tarjetas en las que se proponían diferentes ejercicios de percepción y experimentación del lugar, explotando lo imaginativo y huyendo de las experiencias convencionales. Las tarjetas invitaban a presionar el cuerpo contra ciertos elementos arquitectónicos, a esforzarse por ver en blanco y negro o resaltando ciertos colores, a adoptar poses de defensa contra una amenaza imaginaria... Ejercicios que requerían del público un esfuerzo por imponer su imaginación a su percepción sensorial, o por que la primera alterase la segunda. Al terminar cada persona el ejercicio que le había tocado en su tarjeta, se le invitaba a



intercambiarla con la de otra persona, produciendo una interacción entre los participantes. Esta norma de funcionamiento, lo mismo que otras características de la acción propuesta por González, vinculan el hecho artístico al juego, desdibujando los límites entre uno y otro, definiendo a través del arte al viandante, al ciudadano, al público, como *homo ludens* (Huizinga, 1938-1999) en el siglo XXI.

Esta colección de ejercicios había sido previamente diseñada para el espacio de una galería, y de hecho, se había realizado, unos meses atrás, en la Mills Gallery de Boston. Para *Body meets city*, John C. González tuvo que modificar las propuestas, teniendo que reflexionar acerca de las diferencias entre el espacio privado cerrado y una plaza pública como Albee, donde el público, las dimensiones espaciales, los elementos visuales y auditivos, la luz, etc., son totalmente diferentes.

En *The imitation of Mao's first PM campaign*, la artista Qinmin Liu instó al público participante a que imitase sus posturas, deteniendo al grupo para posar en diversos puntos de la calle Fulton. También pidió, por favor y por escrito, que se le tomaran fotos. Las poses que Liu adoptaba —a menudo procedentes de la danza, a la que lleva dedicándose largos años— siempre iban acompañadas de la mirada fija hacia la pantalla de su teléfono móvil, y así es cómo el público debía también colocarse.

Con esta acción, la artista exploraba y ponía de relieve la gestualidad, tan codificada, de las personas que transitan el espacio público, siempre mirando la pantalla de sus dispositivos electrónicos, y a menudo también fotografiando —más que mirando y viendo directamente— aquello que les rodea. Al asociar esta gestualidad cotidiana con la danza, Liu propone una visión en la que aquella es entendida como un tipo de coreografía: un conjunto de pasos y figuras corporales compartidas e inconscientemente coordinadas entre quienes comparten el espacio público. Al mismo tiempo, la artista inspira su acción en una leyenda que se suele contar a los niños en las escuelas de China, según la cual Mao Tse Tung solía practicar ejercicios de concentración yendo a tratar de leer a una bulliciosa zona de la ciudad de Changsha. Hoy en día, esos ejercicios los realizan cada día prácticamente todos los ciudadanos de los países desarrollados, al centrar su atención en una pequeña pantalla mientras se encuentran en medio del bullicio y la sobrecarga de estímulos de



una gran ciudad, como ocurre en esta calle de Nueva York. La acción finalizó con la repentina huida de la artista en un taxi, que dejó al grupo perplejo y aplaudiendo, antes de continuar la marcha hacia el lugar donde tendría lugar la siguiente experiencia.

La última acción del recorrido a pie corrió a cargo de Ismael Kachtihi del Moral, quien convirtió en *performance* la construcción de una instalación urbana efímera. El artista colocó, en lo alto de una reja de la calle Lafayette, 160 barcos de papel que contenían el mensaje «Write me» junto a su dirección de e-mail. Los barcos quedarían allí para que los transeúntes pudieran cogerlos y llevarlos consigo, siendo invitados a escribir al artista.

La acción llevada a cabo en el contexto de *Body meets city* supone el inicio de un proyecto más amplio desarrollado por Kachtihi del Moral, en el que se problematiza acerca de la cuestión del viaje y la comunicación verbal. Basándose en su propia experiencia, el artista defiende la importancia de los vínculos afectivos que se establecen más allá de las palabras, por encima de la existencia de una lengua en común. *Write me* busca la correspondencia, inesperada, de personas anónimas que decidan establecer esa relación. Probablemente, el contacto se produzca en una lengua (el inglés) con la que el artista no está familiarizado, pero que, sin embargo, no impedirá la comunicación y el lazo afectivo, generado ya a partir de la acción artística y a través del objeto intermediario: el barco de papel. Con este punto de partida, como señalaba anteriormente, Kachtihi del Moral inicia un proyecto en el que va dejando sus barcos por muy diversas ciudades del mundo, y recibiendo por tanto correos electrónicos de una gran cantidad de personas anónimas que deciden responder a su proposición y tomar parte, sin saberlo, en su acción artística. La intención del artista es que este proyecto de arte relacional pueda ser también llevado al espacio expositivo en forma de instalación multimedia, en la que el texto de los e-mails recibidos interactúe con una videoproyección que evoca el tema del desplazamiento y el viaje, y en la que también tengan un papel protagonista cientos de barcos de papel que el público pueda llevarse, de modo que *Write me* se convierta en un proyecto siempre inconcluso, en un tipo de comunicación que, como cualquier otro, nunca termina, o nunca se sabe cuándo va a terminar.



Conclusiones

La experiencia de *Body meets city* entronca con una serie de prácticas que son relativamente habituales actualmente, y que suelen llevar el nombre de *walks* o *performative walks*. Sin embargo, sustituye la clásica deriva situacionista (Debord, 1958), o el recorrido marcado por un guía, por el seguimiento del artista junto al cual, en cada momento, el grupo está realizando la acción artística, o por el recorrido hasta el punto donde tendrá lugar la siguiente. En función de su emplazamiento, del método por el que se involucra al público y la reflexión que proponen, las distintas acciones de *Body meets city* podrían etiquetarse como *guided tours* o *activities*, según la clasificación establecida por Kaprow para los *happenings* (Kaprow, 1967-2003).

El conjunto de las seis acciones propone un desplazamiento físico alternativo por la ciudad, en tanto que no responde a las direccionalidades y objetivos que el sistema político-económico hace imperar en la gran ciudad contemporánea: desplazarse entre la vivienda, el lugar de trabajo y los centros de ocio y consumo. Se trata de una propuesta, desde el campo del arte, de cuestionar y modificar las lógicas cotidianas de la vida urbana a través de la modificación del tipo de desplazamiento físico que se lleva a cabo en la ciudad. La práctica y la teoría artística se presentan así como herramientas críticas que trabajan con y sobre la vida cotidiana y real, más allá de los espacios restringidos, iniciados y a menudo herméticos en los que se suelen desplegar ambas, ante un público iniciado y limitado. Se trata, pues, de retomar de alguna manera la utopía vanguardista de poner el arte al servicio de la vida y de la actividad ciudadana, revisando sus planteamientos y posibilidades para adaptarlos al contexto presente.

Además de proponer, como ya se ha ido viendo anteriormente, seis experiencias distintas sobre la relación entre cuerpo y espacio público, las acciones llevadas a cabo en *Body meets city* también exponen seis métodos o estrategias para involucrar al público en la acción artística. Ofrecer un producto gratuito, caminar en un orden y a un ritmo determinado, poner en una plaza un altavoz que emite sonidos y palabras, hacer gestos y figuras no habituales en la calle u ofrecer libremente el dato de contacto de un artista son diferentes maneras de reclamar la atención del público transeúnte e incitarle a participar. Así, las personas que integran estas piezas performativas no son únicamente las que



se dieron cita al inicio del recorrido, sino también otras que se van sumando a la marcha y a las acciones a lo largo del evento. El objetivo es dar lugar a un acontecimiento inusual en la calle; un encuentro en el que la construcción (colectiva y, en cierto modo, lúdica) de una situación genere una reflexión conjunta acerca de la vida en la ciudad y la experiencia de transitarla.

Referencias

- BOURRIAUD, N.** (2008): *Estética relacional*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- DEBORD, G.** (1958): «Théorie de la dérive», *Internationale Situationniste*, n° 2, pp. 19-23.
- HUIZINGA, J.** (1999): *Homo ludens*, Madrid, Buenos Aires.
- KAPROW, A.** (2003): «Pinpointing Happenings». En Kelley, J. (ed.), *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, London.
- LEFEBVRE, H.** (1969): *El derecho a la ciudad*, Península, Barcelona.
- WARK, M.** (2008): *50 Years of Recuperation of the Situationist International*, Princeton Architectural Press, New York.

extramurs



NOTAS CRÍTICAS PARA HABITAR Y TRANSFORMAR EL DISPOSITIVO URBANO

Critical Notes for Inhabiting and Transforming the Urban Device

Luis Serrano

Grupo de investigación-acción interdisciplinaria en arte
y entorno [GIAE _]/FAD/UNAM, México.

RESUMEN:

Las ciudades se han constituido y reconstituido en un proceso dinámico complejo. A lo largo del siglo xx y principios del siglo xxi de forma hiperacelerada. Ese proceso incide en las formas de vida humana y las formas de vida humana determinan a su vez los procesos de aceleración urbana y sus implicaciones en los ecosistemas. Tanto la complejidad del tramado de acciones asociadas a lo urbano, como la hegemonía de los modelos basados en las economías de mercado, cuyo principal rasgo es sobreconsumo de energías y materias, resultan en un estado de afectación a la tierra sin precedente. Desde la propuesta de los modelos elementales de oposición campo-ciudad (Echeverría) y el concepto de economías-mundo (Braudel) retomado por el propio Echeverría, en este artículo se realiza una aproximación a la ciudad contemporánea como dispositivo específico y propio de la actual economía-mundo globalizada dominante. En ella se concentran también las múltiples posibilidades de reorganización social que apuntan a otras formas creativas y colectivas de hacer y pensar la ciudad, que pueden ser apoyadas y aceleradas por prácticas artísticas abiertas que no participen de la obtención de rentas de monopolio (Harvey), forma inherente a los mecanismos neoliberales de reproducción urbana.

PALABRAS CLAVE: proceso urbano, arte, conocimiento, economías mundo, oposición campo-ciudad, dispositivo moderno.

**RESUM:**

Les ciutats s'han constituït i reconstituït en un procés dinàmic complex. Al llarg del segle xx i principis del segle xxi de forma hiperaccelerada. Aquest procés incideix en les formes de vida humana i les formes de vida humana determinen al seu torn els processos d'acceleració urbana i les seues implicacions en els ecosistemes. Tant la complexitat del tramat d'accions associades a l'urbà, com ara l'hegemonia dels models basats en les economies de mercat, el principal tret de les quals és el sobreconsum d'energies i matèries, resulten en un estat d'afectació a la terra sense precedent. Des de la proposta dels models elementals d'oposició camp-ciutat (Echeverría) i el concepte d'economies-món (Braudel) reprès pel mateix Echeverría, en aquest article es realitza una aproximació a la ciutat contemporània com a dispositiu específic i propi de l'actual economia-món globalitzada dominant. En aquesta es concentren també les múltiples possibilitats de reorganització social que apunten altres formes creatives i col·lectives de fer i pensar la ciutat, que poden ser recolzades i accelerades per pràctiques artístiques obertes que no participen de l'obtenció de rendes de monopoli (Harvey), forma inherent als mecanismes neoliberals de reproducció urbana.

PARAULES CLAU: procés urbà, art, coneixement, economies món, oposició camp-ciutat, dispositiu modern.

—

ABSTRACT: Cities have always been constituted and reconstituted in a dynamic and complex process. Throughout the twentieth century and the beginnings of the twenty-first century this process has been one of hyperacceleration, affecting the ways people live, which in turn determine the processes of urban acceleration and their implications for ecosystems. The complexity of the web of actions associated with the urban, together with the hegemony of market economy models based on the overconsumption of energy and materials, have led to unprecedented effects on the earth. From the proposal of the basic models of rural-urban opposition (Echeverría) and the concept of world-economies [économie-monde] (Braudel) taken up by Echeverria, this article approaches the contemporary city as a specific device pertaining to the current dominant globalised world economy. The city is also the focus for the multiple possibilities of social reorganisation exploring other creative and collective ways of making and thinking the city,



which can be supported and accelerated by open artistic practices that do not participate in the acquisition of monopoly rents (Harvey) inherent to the neoliberal mechanisms of urban reproduction.

KEYWORDS: urban process, art, knowledge, world-economies, rural-urban opposition modern device.

La ciudad, pero más bien lo urbano, como forma espacio temporal de producción material y simbólica puede ser entendido como un sistema adaptativo complejo y también como un dispositivo social que gestiona interacciones de diversos órdenes, y que han correspondido históricamente a mecanismos precisos de relaciones circunscritas a las condiciones de su desarrollo en partes específicas del planeta (Echeverría, 2014). Para Bolívar Echeverría existen tres modelos elementales que articularán progresivamente las ciudades contemporáneas, y desde esos modelos y la noción de renta tecnológica le es posible explicar la naturaleza específica de las ciudades contemporáneas latinoamericanas.

Las ciudades se han constituido y reconstituido en una serie de procesos dinámicos complejos. Esos procesos han incidido en las formas de habitar y las formas de habitar determinan a su vez los procesos de aceleración urbana y sus implicaciones en los ecosistemas. Tanto la complejidad del tramado de acciones asociadas a lo urbano, como la hegemonía de los modelos basados de las economías de mercado, cuyo principal rasgo es sobreconsumo de energías y materias por individuos no solidarios, no responsables, pero fundamentalmente no conscientes de las implicaciones colectivas de ese tramado de acciones, resultan en un estado de afectación a la tierra sin precedente.

En este artículo se realiza una aproximación a la idea de dispositivo urbano como producto de un proceso histórico complejo. En ese proceso la relación estrecha entre conocimiento y acción juega un papel determinante. Es claro también que son distintas las necesidades de conocimiento entre quienes buscan la reproducción de los mecanismos de acumulación de riqueza, y entre quienes buscan comprender, enunciar y poner en acción formas crí-



ticas y alternas a dichos mecanismos. Sin embargo, las formas de detención del poder, implican también la detención o apropiación de conocimientos en formas específicas de transmisión/re-producción. En este marco contextual, ¿qué papel juegan o pueden jugar en ello las prácticas artísticas contemporáneas cuyo eje de desplazamiento se inclina cada vez más hacia ejercicios con clara y a veces decisiva implicación urbana?

I

Para Enrique Leff la crisis ambiental es una crisis del conocimiento. Es lo concreto de las expresiones de la crisis ambiental contemporánea lo que ha detonado la emergencia de múltiples reacciones a las formas hegemónicas de racionalidad instrumental. Estas formas asociadas a la lógica de *desarrollo moderno* y a la objetivación fragmentaria de la realidad han supuesto la profundización especializada y fragmentaria del conocimiento, y asociado a ello han supuesto también la aceleración en forma exponencial de procesos de producción en perspectivas lineales (Jiliberto, 2001) en conjunto con la urbanización devastadora de ecosistemas, los impactos multiefecto y multidimensión, la polarización entre concentración y escasez de recursos, la enorme acumulación de capital en pocos individuos. En contraparte, existen múltiples reacciones también generadas de forma exponencial paralelamente a la escalada de afectaciones ambientales que son portadoras del conocimiento generado a través del habitar cotidiano en el marco de un enfrentamiento de mundos y visiones. La distancia entre ellos está relacionada con las formas en que el conocimiento es derivado en acciones sobre la tierra. A su vez esas acciones constituidas en ambiente configuran el espacio de conocimiento posible a partir del cual se reproducen los distintos modos de habitar en ella.

Sin embargo, la hegemonía de las formas de pensamiento asociadas a la reproducción de la modernidad capitalista ha encontrado su punto de quiebre y sus limitaciones se han evidenciado a sí mismas a través de sus crecientes impactos, detonando la crisis ambiental. Estas formas hegemónicas se responden a sí mismas con la lógica del *desarrollo sostenible* y las *economías verdes*, sin alterar sustancialmente los procesos de producción, basadas en



perspectivas lineales e instrumentales que les permiten proyectar el control sobre los procesos y por supuesto proyectar los márgenes de ganancia. Un ejemplo de ello es la integración de la agenda del *Foro de Innovación Sostenible* en el marco de la conferencia de las partes [COP] que se celebra anualmente, por representantes del gobierno y representantes de las principales compañías patrocinadoras.¹ Las ciudades contemporáneas reflejan de manera inequívoca tales perspectivas de pensamiento y tales mecanismos de reproducción, convirtiendo el resto del planeta en un apéndice urbano, que requiere tutela y financiación, según la previa negociación de los planes de «las partes».

Dentro de las múltiples reacciones a dichas perspectivas hegemónicas, la respuesta teórica de Leff a esta crisis ambiental es el *saber ambiental*, inscrito en su *epistemología ambiental*. El saber ambiental es para él un cuestionamiento sobre las condiciones ecológicas de la sustentabilidad [sostenibilidad] y las bases sociales de la democracia y la justicia, una construcción y comunicación de saberes que pone en tela de juicio las estrategias de poder y los efectos de dominación que se generan a través de formas de detención, apropiación y transmisión de conocimientos (Leff, 2000).

Para Leff, como parte del proceso histórico de construcción del conocimiento humano, el pensamiento complejo surge de una perspectiva de entendimiento de la realidad no desligada del mismo proceso que construye la realidad. Donde el proceso social humano se entiende también como parte del proceso de acercamiento/distanciamiento a la comprensión de la realidad.

Leff sostiene lo anterior haciendo un recorrido histórico partiendo de la afirmación de que el pensamiento dialéctico fue una producción temprana en la historia de las ideas donde las dualidades antitéticas, la negación y la contradicción dialéctica están en la raíz de sus derivaciones ontológicas, metodológicas y epistemológicas. Leff describe el marco histórico del pensamiento que le permite dar paso a la enunciación del emergente *saber ambiental*.

El recorrido de Leff señala que la teoría social se dividió en dos campos: una teoría crítica y un acercamiento empírico-analítico-positivista de la realidad. Y que en el proceso de esa división, la dialéctica se convirtió en

1. <<http://www.cop21paris.org/sponsors-and-partners/sponsors>>.



la piedra de toque del racionalismo crítico y aunque el pensamiento dialéctico ofrece principios generales para entender la transformación de lo real debe haber una correspondencia entre [el] pensamiento y el movimiento de los procesos materiales. Marx aporta la concepción de lo concreto del concepto —la articulación de múltiples determinaciones que hace la realidad inteligible al pensamiento— y también la idea de la dialéctica en la contradicción social, desde donde Marx puede ser considerado como precursor del pensamiento sistémico cuando piensa al hombre no desde una pretendida esencia, sino desde su contexto histórico y desde sus relaciones sociales, con lo cual, pudo revertir el idealismo dialéctico de Hegel y fundar el materialismo histórico. Engels intenta establecer sin éxito el pensamiento dialéctico en la materialidad de los procesos de la naturaleza. Más tarde la categoría de totalidad es abordada con las bases del método dialéctico por Lukács, Goldmann y Kosik, quienes privilegiaron su carácter revolucionario sobre los principios de negación y contradicción. Con la instauración de la teoría de sistemas como método y una ciencia transdisciplinaria en tiempos recientes, la categoría de totalidad dejó de ser una novedad y perdió su sentido revolucionario. El estructuralismo aporta el intento de ordenación de los niveles jerárquicos y grados de contradicción de un conjunto de relaciones estructurales. Luego, el estructuralismo genético «informado por la teoría de sistemas» intenta aprehender un conjunto de contradicciones en su movimiento en el tiempo. Y la categoría de formación socioeconómica acerca al materialismo histórico desde la estructura de los medios de producción pero mantiene fuera la contradicción ecológica de la totalidad dialéctica. A partir de entonces, la emergencia de la cuestión ambiental lleva a indagar hasta qué punto las complejas interrelaciones de los conflictos socioambientales pueden entenderse como una red compleja y jerárquica de contradicciones. Por último, inscrito en el pensamiento ecológico, Bookchin busca rescatar el pensamiento dialéctico por sus rasgos comunes, sus analogías y sus compatibilidades con la evolución biológica generando una ontología organicista (Leff, 2006). Para Leff, sin embargo, aunque el pensamiento ecológico puede informar a la organización social para internalizar las condiciones ecológicas de la sustentabilidad, esto no implica que puede ofrecer la clave para entender propiamente la naturaleza o el pensamiento humano y orientar la investigación, la conciencia social y la acción política. Para Leff existe



una clara diferencia entre los elementos de contradicción que dan sentido al pensamiento dialéctico y los métodos de la complejidad derivados de la ecología, la cibernética y el pensamiento sistémico.

La *complejidad ambiental* emerge para Leff en su encuentro y sus diferencias. En esta lógica se concibe la naturaleza como una entidad socialmente construida y mediada culturalmente. La racionalidad ambiental (saber ambiental) hace una crítica a las teorías de la representación y de la identidad entre las palabras y las cosas, los conceptos y lo real (Leff, 2006). Lo ideal no contradice lo material. Lo ideal se enraíza en la naturaleza a través de significados culturales y de prácticas culturales: el orden cultural aparece como un tejido de relaciones sociales de producción; al nombrar al mundo, al ordenar la naturaleza y al innovar las prácticas productivas, la cultura contribuye a la productividad sustentable de los territorios que habita. Estas entidades híbridas donde no es posible distinguir órdenes ontológicos puros prefiguran el saber ambiental, un saber que desborda al campo de las ciencias y cuestiona la racionalidad de la modernidad.

Entonces la crisis ambiental es una crisis del conocimiento; y por lo tanto la propuesta del saber ambiental devela y desentraña las estrategias de poder que se entretajan en la epistemología empirista y racionalista que confunden el ser con el ente, lo real con la realidad, el objeto empírico y el objeto de conocimiento; desenmascara las estrategias conceptuales de las teorías de sistemas y del pensamiento ecológico; establece las bases epistemológicas para la articulación teórica de las ciencias y abre el conocimiento hacia un diálogo de saberes. El saber ambiental implica para Leff una política de la diversidad y de la diferencia que critica la retórica del desarrollo sostenible y el propósito de ambientalizar las ciencias.

Del mismo modo lo concreto de la crisis ambiental detona la emergencia de adaptaciones teóricas y discursivas que permiten incorporar ajustes en una lógica que no necesariamente cambia de sentido sino de forma. Como condición de cambio [discursivo], la emergencia de planteamientos se apoyan en la evidencia y vivencia acrecentada de las contradicciones de los modelos de desarrollo vigentes. Por esto, la idea de complejidad ambiental es también expresión [discursiva] de la crisis de civilización (Leff, 2000: 8).



En este sentido, no se puede hablar de complejidad ambiental sin hablar también del proceso de «aprender a aprender la complejidad». La construcción del saber ambiental va ligada al abordaje y comprensión de la complejidad ambiental como otra[s] construcción[es] del conocimiento de la realidad. Es decir, se trata de una pedagogía política de aprendizajes dialógicos, multiculturales y significativos para la construcción plural de sujetos y actores sociales capaces de abrir las posibilidades para la [re]creación de mundos alternativos (Leff, 2000: 3).

La complejidad ambiental [teóricamente] implica el desciframiento de las causas de esta crisis y la base de proyección de otro[s] pensamiento[s] que se aleja[n] de algún modo de la racionalidad instrumental y se acerca[n] de algún modo a cierta sensibilidad vital, menos utilitaria y más lúdica y amorosa; al mismo tiempo reconoce a los actores de estos pensamientos no como una nueva corriente hegemónica en secuencia evolutiva de la precedente, sino como una construcción diversa, tanto divergente como convergente, a la vez que la entiende de distintos modos y que dialoga para obtener lazos solidarios para la acción en nuestro contexto presente.

2

Desde el ejercicio de aproximación-comprensión-acción soportada en la perspectiva epistémica de Leff retomo el planteamiento de *los modelos de oposición campo-ciudad* de Bolívar Echeverría para dar cuenta de una explicación potente sobre la historia económica de las ciudades soportada en procesos concretos desarrollados de manera diferenciada en las distintas latitudes y tiempos. Dichos procesos explican el entretejido de la espacialidad y la temporalidad social a partir de la distinción del tiempo ordinario o cotidiano y el tiempo extraordinario. Donde la *producción*, la *distribución*, el *cambio* y el *consumo* corresponden al tiempo ordinario, y la *fiesta*, la *reunión colectiva* y la *política* al tiempo extraordinario. En el tiempo ordinario producción y consumo son momentos extremos del ciclo general de generación de riqueza social, mediados por el momento circulatorio de distribución y cambio, y proyectados sobre el territorio (Echeverría, 2014: 13).



La construcción de los modelos que explican la génesis histórica de la ciudad hecha por Echeverría corresponde un tanto con el modo hermenéutico [desentrañador de los orígenes de la crisis civilizatoria] descrito por Leff. Yuxtapone la teoría marxista con la noción de elección civilizatoria de Braudel para trazar una explicación de la ciudad capitalista contemporánea y las formas contemporáneas de uso del espacio social, así como de la relación campo-ciudad en América Latina empleando la noción de *renta tecnológica*.

Echeverría sitúa los modelos elementales de oposición campo-ciudad en tres grandes territorios configuradores de *economías-mundo* que corresponden con lo que Braudel llama procesos de larga duración [realidades de ritmo lento], es decir, configuraciones civilizatorias cuyo cambio en el tiempo puede ser elongado en periodos sumamente amplios.

El primer modelo lo constituye la oposición aldea-campiña, y que corresponde al *occidente sedentario*. El segundo modelo lo constituye la oposición campamento-desierto, y que corresponde al *medio oriente nómada*. El tercer modelo lo constituye la oposición asentamiento-plantación, y que corresponde al *oriente sedentario*.

Estas formas de uso del territorio permitieron las complejas formas civilizatorias subsecuentes identificadas con tres tipos de civilización-ciudad: 1. *Occidente*. Prósperas y organizadas ciudades comerciales ligadas al cristianismo románico acumuladoras de riqueza. 2. *Medio oriente*. Ciudades comerciales opulentas y transitorias. 3. *Oriente*. Sociedades hidráulicas altamente organizadas a partir de medios de producción rudimentarios e intensa fuerza de trabajo.

Estas oposiciones presentan relaciones interdependientes entre el campo y la ciudad, pero lo urbano representa el eje extraordinario que se soporta en la actividad del tiempo rutinario. La ciudad burguesa occidental precursora de la ciudad capitalista moderna presenta un dinamismo que subvierte el orden prioritario del eje rutinario-necesario, a partir del cual originalmente orbitaba el eje extraordinario. El momento político, el momento para la concentración de la producción simbólica y la reproducción social comunitaria se concentra, determina y atrae los procesos productivos y de consumo hacia la ciudad acumuladora de riqueza.



La constitución de la ciudad burguesa a partir de la oposición urbano-rural configurada como aldea-campaña acontece cuando el momento político religioso se junta con el momento productivo-consuntivo. Éste es un fenómeno potenciador de primer orden del proceso de reproducción de la riqueza social. Aparece entonces la llamada «autonomía citadina». Las ciudades son capaces de darse a sí mismas sus propias leyes y de controlar y ejercer autoridad sobre el territorio del cual ellas son centro. (Echeverría, 2014: 55)

En la consolidación de los distintos proyectos de capitalismo participa la ciudad occidental como una forma que absorbe procesos de las distintas economías-mundo. Entendiendo lo anterior es posible pensar que la ciudad capitalista se consolida territorialmente y hace coincidir los momentos epistémicos de su concentrada producción simbólica con las arquitecturas y urbanismos derivados de las racionalidades hegemónicas.

Las economías-mundo están basadas en su coherencia interna, propia de la concatenación de acciones, circunstancias y acontecimientos. Desde esa perspectiva Echeverría señala el papel determinante que para Braudel juega Europa en la potenciación y aceleración del proceso urbano en paralelo a la propia historia del capitalismo. Es el constante enfrentamiento entre las ciudades-estado del norte y del sur europeo el que configura el motor de expansión, crecimiento y aceleración en ese proceso histórico marcadamente distinto comparado con el resto del mundo, en la cual se integra un enorme flujo de mercancías, de dinero, de humanos, de fuerzas de trabajo (Echeverría, 2014: 71-72). Así, para Braudel la historia del capitalismo es la historia de una economía mundo que gesta dentro de sí misma un dinamismo incontenible y adopta formas muy diferentes abriéndose hacia otras economías-mundo e imponiendo al resto del planeta condiciones de existencia que lo dinamizan irreversiblemente (Echeverría, 2014: 73). A partir de todo ello, la aparición de la gran ciudad y la metrópoli supone la subordinación del campo a ellas como apéndice de la periferia industrial.

Desde siempre, las ciudades han brotado de la concentración geográfica y social de un excedente en la producción. La urbanización ha sido siempre [...] un fenómeno relacionado con la división de clases, ya que ese excedente se extraía de algún sitio y de alguien, mientras que el control sobre su uso solía corresponder a unos pocos. Esta situación general persiste bajo el capitalismo, evidentemente, pero en este caso se ve sometida a una dinámica bastante dife-



rente. El capitalismo descansa, como nos explicaba Marx, sobre la búsqueda perpetua de plusvalor (beneficio –[ganancia]), cuyo logro exige a los capitalistas producir un excedente, lo que significa que el capitalismo produce continuamente el excedente requerido por la urbanización. Pero también cumple la relación inversa: el capitalismo necesita la urbanización para absorber el sobreproducto que genera continuamente [el propio proceso urbanizador]. De ahí surge la conexión íntima entre el desarrollo del capitalismo y el proceso de urbanización. No puede sorprendernos, por tanto, que la curva logística del crecimiento con el tiempo del producto capitalista sea prácticamente idéntica a la de la urbanización de la población mundial. (Harvey, 2013: 21)

Para David Harvey los mecanismos que, a su juicio, constituyen la base de la estrecha relación entre acumulación de capital y proceso urbano se articulan a través de un tramado bastante complejo, pero no incomprensible, donde gran parte del valor y el plusvalor creados en la producción es absorbido y desviado, pasando por todo tipo de vías complicadas, que se soportan no sólo en la creación de excedente a partir de la explotación en los procesos de producción, sino también, a través de la puesta en juego [especulación] del capital ficticio y una concomitante cadena de acciones traducidas en lo que él llama acumulación por desposesión (Harvey, 2013). En este sentido, las operaciones de acumulación por desposesión se concentran en la extracción de renta [por parte del capitalista] a partir de la apropiación de los bienes comunes generados colectivamente en las ciudades. Y que podría también explicar otras formas de despojo a partir de la dependencia desvalorizada del capital a la renta de la tierra [Marx] y la emergencia de la renta tecnológica, en el caso particular de las urbes situadas en el sur. Grandes aglomerados urbanos conocidos como *megaciudades* o *postciudades* características de las economías emergentes. Megalópolis de sustentabilidad precaria, funcionalmente desarticuladas, caóticas, polarizadas dentro de una mancha urbana entre pobre y miserable, dotadas de una infraestructura mínima junto a la que se abren deslumbrantes islotes de abundancia y desarrollo técnico (Echeverría, 2014: 79).



3

Un dispositivo conceptual/factual extremadamente poderoso llamado modernidad tiene como expresión concomitante el dispositivo ciudad. Para Bruno Latour el origen de la modernidad se gesta en el enfrentamiento y posterior negociación de parcelas de influencia entre la ciencia ocupada del conocimiento acerca de las cosas y la política ocupada del conocimiento y gestión de los asuntos de los hombres. Esta negociación primaria [que Latour expone y ejemplifica en la negociación Boyle/Hobbes] de separación tajante pero complementaria, constituye así la relación entre conocimiento y acción del dispositivo moderno, articulando ciertos acuerdos y ciertas garantías que posibilitan prácticamente su «infinita» reproducción (Latour, 2007).

La primera garantía desde el territorio de la ciencia: «Aunque no construyamos la naturaleza es como si la construyéramos». La segunda desde el territorio de la política: «Aunque no construyamos la sociedad, es como si la construyéramos». Garantías aparentemente simétricas y no contradictorias. Es la tercer garantía, «la naturaleza y la sociedad deben ser absolutamente distintas», la que las aleja entre sí haciendo de ellas dos asimetrías contradictorias ocultas por el cambio de escala que ellas mismas posibilitan; es decir, el trabajo de purificación debe permanecer absolutamente distinto del trabajo de mediación² en el cual:

Van a poder intervenir a la naturaleza desde todo punto de vista en la fábrica de sus sociedades, sin por ello dejar de atribuirle su trascendencia radical; van a poder convertirse en los únicos actores de su propio destino político, sin por ello dejar de sostener su sociedad por la movilización de la naturaleza. Por un lado, la trascendencia de la naturaleza no impedirá su inmanencia social; por el otro, la inmanencia de lo social no impedirá que el Leviatán siga siendo trascendente. (Latour, 2006: 59)

Una construcción bastante bella, dice Latour, que permite hacerlo todo sin estar limitado por nada. Un potente dispositivo moderno completado por la cuarta garantía constituida por el Dios tachado. Un Dios ausente y a la vez

2. Purificación entendida como la operación de separación tajante entre naturaleza y sociedad. Mediación entendida como las operaciones de híbridos conectores de dimensiones sociales, naturales y espirituales (Latour, 2007).



disponible. Posición ideal puesta dos veces entre paréntesis. La primera vez en la metafísica y la segunda vez en la espiritualidad (Latour, 2007: 61). El punto esencial de esta constitución moderna, dice Latour, es volver invisible, impensable, irrepresentable el trabajo de mediación que reúne a los híbridos. Sin embargo, permite la proliferación multiplicada de éstos al mismo tiempo que niega su posibilidad y su existencia.

Tres veces la trascendencia y tres veces la inmanencia en un cuadro cruzado que clausura todas las posibilidades. No hicimos la naturaleza; hacemos la sociedad; hacemos la naturaleza [en el laboratorio]; no hicimos la sociedad; no hicimos ni una ni otra, Dios lo hizo todo; Dios no hizo nada, nosotros lo hicimos todo. No se comprende nada de los modernos si no se ve que las cuatro garantías se sirven una a otra de *checks and balances*. (Latour, 2007: 61)

Dispositivo móvil en el tiempo y en el espacio que configura la base simbólico-material de intercambios que genera las ciudades capitalistas apoyadas por la poderosa crítica moderna que argumenta a favor de cada operación de purificación mientras regula la proliferación multiplicada de los híbridos de los cuales se nutre. Las relaciones de poder necesarias para la reproducción del dispositivo capitalista moderno pueden explicarse a su vez a partir del señalamiento de Manuel Castells.

El poder es la capacidad relacional que permite a un actor social influir de forma asimétrica³ en las decisiones de otros actores sociales de modo que se favorezcan la voluntad, los intereses y los valores del actor que tiene el poder. (Castells, 2012: 33)

Capacidad relacional mediada necesariamente por dispositivos. Para Castells el poder no es un atributo, es una relación. Las relaciones de poder implican la participación de al menos dos implicados en dicha relación. La asimetría en las relaciones de poder se constituye así por el despliegue de dispositivos de comunicación/persuasión incidentes en las prácticas, en los acuerdos [también asimétricos], y en la reproducción cultural de las formas de purificación, potenciadas por la crítica, y de mediación, toleradas pero negadas sus prácticas y sus argumentos [siempre marginales/marginados]. Y

3. Asimetría distinta a la planteada por Latour como oposición a la simetría perfecta del dispositivo de las 4 garantías.



por supuesto por el despliegue de dispositivos espaciales que permiten o no el despliegue y desarrollo de ciertas prácticas y ciertos modos de habitar. Y en esa misma medida, ciertos modos de comprender y experimentar la realidad.

Félix Duque rastrea principios de separación/disyunción desde la Grecia antigua. Para Duque la idea de *naturaleza* es un recurso ingenioso del pensamiento griego para delimitar el ámbito de lo humano frente a lo otro no humano. Esa otredad que configura posibilidades de separación y contra-explicación fuera del marco del bien engranado dispositivo moderno. Desmenuzando desde la etimología y la filosofía la noción castellana de medio ambiente, Duque advierte en ello una astucia de la racionalidad moderna. Medio [*medium*], como algo en lo que los hombres y las cosas está inmersos. En ese medio los hombres circunspectan; introyectan aquello de lo que dependen, y por tanto importa. Ambiente [de *ambio*], «el que circunda y abarca algo con la vista»; de ahí ámbito, terreno o campo abarcado; y también ambición. *Homo ambiens* o *ambitius*, aquel que «anda alrededor de una cosa, que la abraza, la enlaza, la rodea». El hombre es a su vez centro de su esfera de acción y abarcador de su ámbito. Duque cita a un Schiller describiendo esta astuta apropiación de la *naturaleza*:

De ser esclavo de la naturaleza mientras se limita a sentirla, pasa el hombre a ser su legislador tan pronto la piensa. Ella que, en cuanto poder, antes lo dominaba, está ahora ahí plantada, en cuanto objeto, ante la mirada enjuiciadora de aquél. (Duque, 2008: 9)

La naturaleza así surge a partir de la emergencia de lo técnico y lo urbano arquitectónico como expulsión respecto de este ámbito puramente humano (Duque, 2008: 13).

La analogía, ya repasada por muchos, entre habitar-pensar-construir explica inicialmente procesos miméticos de distintos momentos de la praxis humana en relación con su medio y con su ambiente. Es decir, procesos miméticos en su forma de aproximación a, en y desde sí y lo expulsado de sí, su propia explicación/separación/acción hacia, en y desde de lo otro. En la relación del urbanismo [y la arquitectura] con aspectos de complejidad ambiental la analogía entre el construir, el habitar y el pensar resulta útil para pensar relacionamente los planos conceptual, procedimental y espacial de la praxis transformadora del espacio. Mismo esquema que coincide



con el planteamiento de la interrelación entre paisaje interior [construido] y paisaje exterior [construido] (Danserau, 1981), que a su vez coincide con el planteamiento de la epistemología genética de los sistemas complejos (García, 2006).

Para construir es necesario espaciar, para espaciar es necesario pensar, para pensar es necesario habitar, para habitar no es siempre necesario construir en el sentido común del término. Sin embargo, para las formas específicas derivadas de la progresión y asimilación conjunta de las economías-mundo precedentes en una globalización económica con pretensiones uniformes, son necesarios dispositivos constructivos bien específicos.

No todos habitamos las ciudades del mismo modo y desde las mismas condiciones de experiencia, conocimiento y acceso. Construir, pensar y habitar el dispositivo moderno de las ciudades capitalistas a través de las magistralmente articuladas relaciones de poder asimétricas puede a su vez experimentarse en la propia modernidad capitalista desde distintos *ethos*, bien *en* la modernidad capitalista, o bien *para* la modernidad capitalista (Echeverría).⁴ He aquí la cuestión. ¿Qué papel juegan o pueden jugar en ello las prácticas artísticas contemporáneas cuyo eje de desplazamiento se inclina cada vez más hacia ejercicios con clara y, en ocasiones, decisiva implicación urbana? ¿Desde qué *ethos*? según lo que ha sugerido Echeverría. Por supuesto, las prácticas artísticas contemporáneas responden de maneras diferenciadas, y juegan también un papel diferenciado según los distintos tipos de asociaciones que cada una establece. Sin embargo, parece haber una serie de definiciones bastante planas acerca de las prácticas artísticas contemporáneas [educativas, participativas, colaborativas, activistas, situadas, contextualizadas, socialmente comprometidas] como si todas ellas constituyeran un solo bloque de prácticas activas en un proceso urbano unidireccional. Esto habrá que analizarlo a detalle en otra oportunidad.

4. <<http://www.analectica.org/articulos/garcia-ethos/>>.



4

Las prácticas artísticas contemporáneas abrevan de una larga tradición de ejercicios críticos. Particularmente abrevan del ejercicio crítico continuado de las vanguardias del siglo xx hacia las perspectivas hegemónicas del pensamiento y la acción política. Pero también abrevan de todas las formas que, una vez sometidas las vanguardias, se instrumentaron de maneras contradictorias como ejercicios libertarios, ahora ya con la institución artística como foco de su crítica.

Así, en las décadas recientes los trabajos en el campo del arte contemporáneo se han caracterizado por situar su [obra] crítica en las instituciones, particularmente en las instituciones del propio campo del arte. Históricamente se reconocen tres momentos claramente diferenciados de esta crítica institucional (Holmes, 2010). Se trata de un ejercicio continuo de auto-reflexividad con distintos grados de contradicción y paradoja ontológica.

El primer momento situado en las décadas de los sesenta y setenta caracterizado por los lances minimalistas y conceptuales centrados en la crítica del espacio instituido para el arte, el espacio estético especializado, materializado en el cubo blanco de galerías y salas de museo.

El segundo momento situado en las décadas de los ochenta y noventa caracterizado por una crítica a la lógica objetivista⁵ del museo y su relación con el poder, ligado fuertemente a perspectivas feministas y postcoloniales. Esta crítica se centró en el análisis meta y auto-reflexivo de las representaciones en el propio espacio instituido, una crítica del funcionamiento de la crítica en el propio espacio criticado. Una serpiente que muerde su cola. Es decir, un arte, dentro del espacio del arte, centrado en la crítica de los mecanismos opresivos que implícita o explícitamente habían sido previamente convenidos al emplear el propio espacio instituido como plataforma de la crítica.

El tercer momento, actual y vigente, generado desde la marginalidad del campo, es decir, no principalmente en los procesos del *mainstream* artístico global, sino en el linde institucional, con naturales y fuertes nexos con las prácticas culturales mediadas por los procesos de precarización del trabajo, la

5. Lo otro como objeto de contemplación y consumo (Holmes, 2010).



incesante embestida neoliberal y los mecanismos de resistencia cotidiana a lo largo y ancho del planeta. Las posiciones asumidas en este tercer momento no son, por supuesto, ni uniformes, ni estables.

Asistimos probablemente entonces a un cambio *epocal* en el campo del arte, así como asistimos a un cambio *epocal* en el terreno social. La inoperante permanencia de las lógicas ligadas a la autonomía del arte en los diversos y complejos contextos sociales ha obligado a diversas adecuaciones por parte de los variopintos actores del campo del arte. Particularmente entre quienes se ven implicados en el pensamiento y promoción de la praxis artística, pues el mercado del arte se adapta también pero sin graves complicaciones. Por un lado, el arte sigue siendo un recurso no agotado que posibilita inversiones desreguladas y de gran plusvalía. No obstante, y quizá en apoyo a las muy cercanas lógicas del mercado, los museos y centros culturales centran sus estrategias en los departamentos educativos y de formación de públicos; esto es, formación para la comprensión de los relatos complejos generados en el linde del campo. Y por otro lado, pero tampoco muy lejano, buena parte de los artistas centran sus tácticas en la supervivencia cotidiana⁶ y el desmarcamiento crítico de las lógicas institucionales que los acerca a problemáticas comunes con otros actores sociales.

Sin embargo, este desmarcamiento crítico, tampoco exento de contradicciones y que se desarrolla en el marco de una flexibilización cada vez más acentuada de la recepción de las lógicas de control institucional, difícilmente escapa, a su vez, de las lógicas estéticas de la vida cotidiana portadoras de los propios instrumentos y mecanismos de ocultamiento y control. Si históricamente, desde el arte, la crítica institucional ha acompañado también a los movimientos sociales críticos casi por definición, su condición de dependencia institucional [vía legitimaciones, visibilizaciones, dispositivos, formatos, espacios o presupuestos] y conceptual [vía nociones circulantes hegemónicas] lo acerca también a mecanismos alienados de reproducción pragmática concordantes con la *flexibilización* de condiciones de trabajo a las que obliga el *statu quo* neoliberal.

6. Que los obliga a trabajar en el marco de proyectos institucionales en condiciones de precariedad.



Ahora bien, si como explica Harvey, la cultura es un bien común y es innegable que se ha convertido en una especie de mercancía, y que también, persiste la creencia de que en ciertos productos y acontecimientos culturales hay «algo especial» que lo distingue, «cada vez más porosamente», de las mercancías producidas y consumidas en masa. Esta percepción ligada a las condiciones que institucionalmente se plantean para la apreciación, lectura, debate o mero consumo de la producción artística son las mismas heredadas de la lógica contemplativa del espectador culto y con buen gusto, construida por la racionalidad burguesa europea en el siglo XVIII. Si en la ciencia se reconoce la existencia perniciosa de una *doxa* científica, en el arte del presente resulta apabullante la existencia de una *doxa* artística tan arraigada como inadvertida, dado que este soporte heredado desde una tradición teóricamente deshabilitada configura casi invariablemente los soportes de la producción artística, incluso la más crítica. Esta invisibilidad del dispositivo artístico contemporáneo oculta a su vez el papel que éste juega en la producción de rentas de monopolio, basadas en «eso» especial, «único» que ofrece un determinado bien producido individual o colectivamente. Los artistas en el mercado del arte participan directamente de las rentas de monopolio y contribuyen a la reproducción ideológica del lugar común hegemónico para la validación de las prácticas artísticas.

Pero eso que llamamos arte ha participado históricamente en la configuración de la cultura del mundo como bien común y colectivo en distintas formas de configuración económico-social. Las ciudades han sido históricamente producto de la aplicación de excedentes de la acumulación de riqueza a formas materiales que constituyen nuestros hábitats y formas inmateriales que constituyen nuestros legados culturales. Todos ellos producidos desde las relaciones complejas en distintas formas de configuración de tiempos ordinarios y extraordinarios. Tiempos que en la contemporaneidad se atomizan en múltiples formas diferenciadas, pero en el mismo marco de la lucha de clases; donde el 1% de la población mundial decide desde el control de los dispositivos urbanos, frente a las múltiples e incommensurables formas de articular la vida cotidiana de un 99% que aún no descifra las claves para su desarticulación y reconfiguración.



Si, como dice Harvey, la forma capitalista de urbanización está tan plenamente inserta en la reproducción del capitalismo y resulta fundamental para ésta, eso significaría también que para cualquier intento de poner en pie una alternativa anticapitalista sería decisivo hallar formas alternativas de urbanización, o bien, formas alternas de reconfigurar las asimétricas distribuciones de tiempos ordinarios y extraordinarios en el espacio planetario.

Entonces, si la hegemonía de las formas de pensamiento asociadas a la reproducción de la modernidad capitalista han encontrado su punto de quiebre y sus limitaciones se han evidenciado a sí mismas a través de sus crecientes impactos, llevando a límites no conocidos la crisis ambiental, ¿no acaso habría que articular esas poderosas formas críticas del arte en espacios de diálogo y reconfiguración de nuestras formas de entendimiento, explicación y acción política con esas otras poderosas formas críticas de las ciencias y las humanidades que nos muestran en conjunto la imperiosa necesidad de pensar, construir y habitar otro tipo de ciudad?, y ¿no estamos acaso en posibilidad de articular reflexiones complejas desde todos los campos de conocimiento para diseñar un[os] dispositivo[s] que desarticule[n] la capacidad de reproducción de las acumulaciones absurdas de capital a partir del reconocimiento y reclamo de nuestra participación en la producción colectiva de los bienes comunes de la ciudad?

Referencias

- CASTELLS, M. (2012): *Comunicación y poder*, Siglo XXI, México.
- DANSERAU, P. (1981): *Interioridad y medio ambiente*, Nueva Imagen, México.
- DUQUE, F. (2001): *Arte público y espacio político*, Akal, Madrid.
- ECHEVERRÍA, B. (2014): *Modelos elementales de la oposición campo-ciudad: Anotaciones a partir de una lectura de Braudel y Marx*, Ítaca, México.
- GARCÍA, R. (2006): *Sistemas complejos: Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*, Gedisa, Barcelona.
- HARVEY, D. (2013): *Ciudades rebeldes: Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*, Akal, Madrid.



- HOLMES, B.** (2010): «Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones», en *Producción cultural y prácticas instituyentes: Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Traficantes de sueños, Madrid.
- LATOUR, B.** (2007): *Nunca fuimos modernos: Ensayo de antropología asimétrica*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- LEFF, E.** (coord.) (2000): *La complejidad ambiental*, Siglo XXI, México.
- (2006): *Aventuras de la epistemología ambiental*, Siglo XXI, México.
- JILIBERTO, R.** (2001): «Infructuosidad, intuición y reduccionismo: Fundamentos para una economía ecosistémica», en *Polis #1, Sociedad, universidad y conocimiento*, en línea. Disponible en: <<https://polis.revues.org/8152>>.



**PLATAFORMA A, COLECTIVO VASCO
PARA LA INCORPORACIÓN NORMALIZADA
DE LAS MUJERES EN EL SISTEMA DEL ARTE**

*Platform A, Basque Collective for the Normalized Incorporation
of Women into the Art System*

Txaro Arrazola

Artista visual, miembro de Plataforma A y profesora
de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco.

RESUMEN:

Este texto aborda las actividades que realiza el colectivo Plataforma A por una visualización más equilibrada de artistas, comisarias y mediadoras en la institución arte. El colectivo pone en evidencia las convenciones de género en el marco de la representación que rige en la programación de exposiciones en el contexto del sistema del arte vasco. Asimismo, la plataforma recurre a la teoría feminista que revela la Historia del Arte como una disciplina legitimadora y perpetuadora de convenciones de género. Los análisis comparativos evidencian asimetrías claras tanto en la historia de los lenguajes artísticos que formulan una canonización masculina, como en el llamado *gatekeeping* del circuito expositivo principal, que implementa políticas que esencialmente consagran a artistas hombres, a pesar de que en la actualidad las mujeres tienen una mayor tasa de graduación en estudios artísticos superiores. Ante esta situación, la plataforma reclama que se vigile el cumplimiento de la legislación vigente para que empiece a producirse un verdadero cambio en la política cultural de las instituciones que garantice la visualización y la dignificación del trabajo de las artistas en el sistema del arte.

PALABRAS CLAVE: acción colectiva, feminismo, arte, asimetrías, visualización, acción pública.



RESUM: Aquest text aborda les activitats que realitza el col·lectiu Plataforma A per una visualització més equilibrada d'artistes, comissàries i mediadores en la institució art. El col·lectiu posa en evidència les convencions de gènere en el marc de la representació que regeix en la programació d'exposicions en el context del sistema de l'art basc. Així mateix, la plataforma recorre a la teoria feminista que revela la història de l'art com una disciplina legitimadora i perpetuadora de convencions de gènere. Les anàlisis comparatives evidencien asimetries clares tant en la història dels llenguatges artístics que formulen una canonització masculina, com en l'anomenat *gatekeeping* del circuit expositiu principal, el qual implementa polítiques que essencialment consagren artistes homes, malgrat que en l'actualitat les dones tenen una major taxa de graduació en estudis artístics superiors. Davant aquesta situació, la plataforma reclama que es vigile el compliment de la legislació vigent perquè comence a produir-se un vertader canvi en la política cultural de les institucions que garantisca la visualització i la dignificació del treball de les artistes en el sistema de l'art.

PARAULES CLAU: acció col·lectiva, feminisme, art, asimetries, visualització, acció pública.

ABSTRACT: This article describes the activities of the Plataforma A collective for more equal visibility of women artists, curators and intermediaries in the art institution. The collective highlights the gender conventions in the predominant framework of representation in exhibition programming in the context of the Basque art system. At the same time the platform draws on feminist theory showing art history as a discipline that legitimises and perpetuates gender conventions. Comparative analyses demonstrate clear asymmetries both in the history of artistic languages that shape masculine canonisation, and in the gate-keeping practices on the main exhibition circuit, which implements policies that essentially sanctify male artists even though today more women graduate from higher education in art than men. In response to this situation, the platform calls for the monitoring of legislative enforcement in order to bring about a real change in institutions' cultural policies that will guarantee the visualisation and dignity of women's work in the art system.

KEYWORDS: collective action, feminism, art, asymmetries, visualization, public action.



Definición de la Plataforma y el contexto

Plataforma A es un colectivo de profesionales del sector del arte y la cultura que nace en el País Vasco en 2011 ante la necesidad de realizar acciones y estrategias que reivindicquen la igualdad de derechos de las mujeres, amparadas por las leyes de igualdad¹ frente a la sistemática discriminación sexista e invisibilización de la que son objeto en los museos, centros culturales y en general en el sistema del arte. Hemos realizado un seguimiento de los museos de arte moderno y contemporáneo en la Comunidad Autónoma Vasca en los últimos años, si bien el sesgo androcéntrico del campo artístico se da también a nivel nacional e internacional.

El movimiento social y teórico feminista que comienza a desplegarse desde el siglo XVIII nos proporciona una genealogía en la que encuadrar nuestro trabajo. En el siglo XX, desde finales de los años sesenta, en las sociedades occidentales se producen una serie de movilizaciones de grupos feministas al hilo de las teorías planteadas por Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949) que revelan el género como una construcción social. Estas movilizaciones propician la aparición de nuevas prácticas artísticas y nuevos análisis filosóficos que crean un marco teórico para impulsar un cambio de perspectiva en torno a la igualdad en el campo del arte: «descubrir que la tríada sexo/género/sexualidad se construye socioculturalmente y que el correlato hegemónico-normativo que impera en nuestras sociedades, además de ser arbitrario, tiene una historia específica» (Arakistain, 2014), necesariamente nos aporta herramientas para trabajar con una nueva perspectiva.

A finales de los años sesenta teóricas como Nochlin² o Lippard³ reflexionan sobre el significado de los conceptos *artista* y *genio* y empiezan a cuestionar por qué no se ha considerado a las artistas merecedoras de dicho nivel

1. En 2005 el Parlamento vasco aprobó la Ley para la Igualdad de Mujeres y Hombres. En 2007 el Parlamento español aprobó la Ley para la Igualdad Efectiva de Mujeres y Hombres.
2. Nochlin, Linda (1973 [1971]): «Why have there been no great women artist?», en Hess, Th. B. ; E. C. Baker (eds.) *Art and sexual politics*, Nueva York, Macmillan, 1-43. En este artículo ya legendario del año 1971 que sigue siendo de plena actualidad, Linda Nochlin se preguntaba por qué no ha habido grandes mujeres artistas y cuál es la razón de que el genio artístico haya sido visibilizado a lo largo de la historia como privativo del género masculino.
3. Lippard, Lucy R. (1976): *From the Center. Feminist essays on women's art*, Toronto, Fitzhenry & Whiteside Limited.



jerárquico, rango e importancia en el campo artístico y en la historia del arte. A su vez, en los ochenta el colectivo Guerrilla Girls⁴ comienza a denunciar por medio de su obra el sexismo y racismo imperantes en el sistema del arte. Las Guerrilla Girls nos siguen recordando en pleno siglo XXI que las mujeres artistas siguen cotizando a la baja y nos siguen emplazando en ese lugar que nos proporciona la política feminista y que nos invita al hacer y al placer de nombrar a las cosas por su nombre (Vila Núñez, 2007). En definitiva, el feminismo engloba a un tiempo un conjunto de ideas y un movimiento de cambio social y político fundado sobre el rechazo de los privilegios masculinos y de la subordinación de las mujeres en el seno de una determinada sociedad (Offen, 2012).

Plataforma A comienza su andadura en esta tradición consciente de que el movimiento feminista es un aspecto especialmente conflictivo de la historia de Occidente incluso entre las mujeres, es olvidado o condenado y, sin embargo, hay constantes esfuerzos por revitalizar su legado porque el conocimiento y la experiencia nos remiten a que desde esta tradición cultural y política se pueden generar realidades más completas y visibles para todos/as (Vila Núñez, 2007).

Plataforma A se alinea con las prácticas artísticas y activistas feministas que trabajan para visibilizar e incluir a las mujeres en la historia de la humanidad y escribir una verdadera historia de historias (Pollock, 1994, 2008) que no dejen al margen a más del cincuenta por ciento de la población. Griselda Pollock utiliza la forma plural «historias del arte» porque no cree en la existencia de una narrativa única o un marco unificado para comprender las numerosas historias del arte que aún quedan por escribir, por eso afirma que «no puede haber un relato incuestionable del pasado, porque lo que se canoniza asegura activamente la discriminación y las jerarquías del presente. La forma en que construimos el pasado predetermina las formas en que experimentamos el presente e imaginamos el futuro. Por ello la escritura de las historias del arte es un asunto profundamente político en cuanto a nuestra percepción

4. Las Guerrilla Girls además de denunciar en tono humorístico el androcentrismo del sistema del arte, se caracterizan porque lo hacen aportando porcentajes que evidencian la ausencia de reconocimiento para las artistas en los grandes museos de Nueva York y otras ciudades estadounidenses, así como en el mundo del cine. Esta práctica ha sido rigurosamente adoptada tanto por la Plataforma A, como por la asociación MAV y por otros colectivos, el objetivo es poner de relieve el desfase de la visibilidad de la creación femenina con números, demostrando que ese desfase no es sólo ideológico sino cuantificable.

de lo que somos, hemos sido o podríamos ser» (Pollock, 2008). Los museos construyen historia y la crean. El problema no sólo está en que a las artistas se les destierre o se les desarraigue, sino que nunca han ocupado ese espacio de un modo socialmente reconocido (Méndez, 1987), quizá porque lo femenino en tanto que género se sigue viendo al margen de lo universal y de lo neutro-masculino, es decir, que lo genéricamente humano sigue asociándose exclusivamente con lo masculino (Amorós, 1985).

En pleno siglo XXI el citado sesgo androcéntrico del arte, lejos de haber sido erradicado, continúa imperando tanto en el mercado del arte como en los circuitos museísticos y expositivos, excepto en contados y excepcionales casos donde se han desarrollado programas aplicando sistemas de cuotas, como es el caso del Centro Cultural Montehermoso Kulturunea de Vitoria bajo la dirección de Xabier Arakistain (2007-2011) o el Moderna Museet de Estocolmo y su política adquisitiva paritaria para compensar los fondos de su colección permanente.

Representación de artistas por sexos en las exposiciones individuales realizadas de 2000 a 2015 en 3 los museos más visitados de la Comunidad Autónoma Vasca

	SUB-REPRESENTACIÓN				PARIDAD (presencia equilibrada)		SOBRE-REPRESENTACIÓN			
	- 10 %	10-19 %	20-29 %	30-39 %	40-49 %	50-59 %	60-69%	70-79 %	80-89 %	+ 90 %
Centro Museo Artium*		Exposiciones de artista mujer 16%							Exposiciones de artista hombre 84 %	
Museo de Bellas Artes de Bilbao	Exposiciones de artista mujer 0%									Exposiciones de artista hombre 100%
Museo Guggenheim Bilbao		Exposiciones de artista mujer 11,67%							Exposiciones de artista hombre 88,33%	

*Los datos de Artium son desde 2002, año de su apertura al público. La recolección de datos se llevó a cabo a través de la compilación de exposiciones publicadas en las páginas webs de los propios museos Fuente: Plataforma A.

Tabla 1. Representación de artistas mujeres y hombres en las exposiciones individuales realizadas de 2000 a 2015 en 3 los museos más visitados de la Comunidad Autónoma Vasca.



Esta tabla refleja que en los museos y centros de arte vascos las artistas están infrarrepresentadas en las exposiciones individuales. Se trata de una discriminación por razón de sexo que impide a las artistas alcanzar estatus profesionales reservados mayoritariamente para el género masculino. Una realidad que se ve reafirmada por el sesgo androcéntrico de las colecciones de los museos y que es especialmente grave en el caso de la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao, donde hay una ausencia casi total de obras y discursos de grandes artistas mujeres, las cuales son completamente ignoradas.

Si consideramos que el Arte es la expresión y la creación propia de individuos inmersos en un contexto cultural (Méndez, 1987), el individuo artista es una realidad social, cultural y, en este sentido, es fundamental incorporar a las artistas y sus discursos diferenciados en el sistema del arte para lograr colecciones abiertas a la diversidad

Sin embargo, en el citado Museo de Bellas Artes de Bilbao, de las 44 exposiciones individuales programadas entre 2002 y 2013 ni una sola de ellas fue dedicada a una artista (Barcenilla, 2011). En el año 2014 el museo recibió la donación por parte de la pintora Marta Cárdenas (San Sebastián, 1944) de un conjunto relevante de obras suyas, que comprendía 295 obras sobre papel y 55 cuadernos de artista, y tras la donación el museo programó ese mismo año una exposición con una selección de dichas obras. Era la primera exposición de una artista mujer desde el año 1986 en que el museo había realizado otra dedicada a M. Puri Herrero, es decir, habían pasado 28 años sin programar una sola exposición de una artista.

Así mismo, en un museo de arte contemporáneo como el Guggenheim, sorprende comprobar que han pasado 10 largos años sin dedicar una sola exposición a una artista. De 2003 a 2013 el 100% de las exposiciones individuales en el museo Guggenheim Bilbao fueron monográficas de artistas hombres. Actualmente parece haberse mejorado ligeramente esa tendencia con la programación de una exposición individual de Yoko Ono en 2014 y otra de Niki de Saint Phalle en 2015.

Estas cifras en los museos contrastan fuertemente con la cantidad de mujeres formadas en arte. Para las artistas, mediadoras, historiadoras y comisarias que integramos la plataforma es preocupante ver cómo muchas profesionales con una sólida formación no llegan a los espacios de legitimación porque los mundos de la decisión y del liderazgo continúan siendo masculinos. El ejem-



plo más cercano lo tenemos en la facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco donde del total de alumnado matriculado entre 2000 y 2015, el 28,5% fueron varones y el 71,5 % mujeres. Los artistas son minoría en la universidad y, en cambio, están sobrerrepresentados en los museos, mientras que las artistas son amplia mayoría en la universidad y están infrarrepresentadas en los museos.

Tratándose de museos de arte contemporáneo donde gran parte de las exposiciones individuales programadas son de artistas vivos, nos preguntamos por qué sigue ocurriendo esto y qué consecuencias tiene esta realidad. Mujeres y hombres aprendemos a ser según cómo la sociedad nos valora. Por eso, seleccionar qué artistas se exponen en un determinado museo o centro de arte es una cuestión crucial porque a través de cada elección se está creando un discurso que visualiza y perpetúa un modelo concreto de artista e ignora otros.

En el resto del Estado nos encontramos con cifras similares durante la primera década del siglo XXI. Sobre exposiciones individuales en 22 centros de arte contemporáneo en España desde 1999 a 2009, el porcentaje de exposiciones individuales de artistas españolas es 9'4%, (Informe MAV 5, 2011).⁵ Sobre 10 museos de arte contemporáneo observados en el Estado, la presencia de artistas mujeres en sus colecciones es el 13%, y de obras de artistas españolas, el 10'4%, (Informe MAV 7, 2011).

La Plataforma A se pregunta y pregunta a las instituciones dónde están las exposiciones consagradas a mujeres que han contribuido igualmente a la historia del arte nacional e internacional.

Esta cuestión nos sitúa ante la necesidad de cambiar el imaginario colectivo para que las obras creadas por las artistas sean legitimadas como referentes por los distintos centros y museos que componen el circuito expositivo local e internacional, y puedan ser reconocidas por el público en general, así como por la crítica y por los demás artistas pares y en formación. Si el 70% del alumnado de la facultad de BBAA son alumnas, para que haya un cambio y una emancipación en ellas, es necesario que puedan fijarse en artistas mujeres cuando necesiten modelos de referencia diversos, unos modelos difíciles de encontrar en un contexto artístico vasco de por sí dominado por una tradición repleta de escultores.

5. www.mav.org (accedido el 18 de abril de 2016).



Actividad de la Plataforma

La Plataforma A funciona por medio de asambleas abiertas a toda persona interesada en la construcción colectiva de la historia, desde un punto de vista feminista y de género. La plataforma inicia su andadura con la colaboración de una serie de personas y asociaciones que trabajan por la igualdad en la cultura, así como un amplio sector de profesionales del arte, de hecho uno de los objetivos de la plataforma es reunir a los distintos grupos y personas que ya están trabajando por la igualdad de forma independiente para sumar esfuerzos que ayuden a dar pasos eficaces hacia una mejora de la situación. La plataforma trabaja desde un sitio web⁶ y desde el grupo «A Plataforma» en la red social Facebook.⁷

La pionera Ley 4/2005 en su artículo 25 punto 1 especifica que «las administraciones públicas vascas, en el ámbito de sus competencias, han de adoptar las medidas necesarias para evitar cualquier discriminación por razón de sexo y para promover un acceso y participación equilibrada de mujeres y hombres en todas las actividades culturales que se desarrollen en el ámbito de la Comunidad Autónoma de Euskadi».⁸

Desafortunadamente, como hemos comprobado, los informes demuestran que todavía queda mucho camino por recorrer para lograr una participación mínimamente simétrica de las profesionales del arte. Con este objetivo Plataforma A, siempre por medio de asambleas,⁹ adopta dos líneas de trabajo:

- Acciones institucionales.
- Acciones simbólicas o performances en el espacio público.

6. www.wiki-historias.org (accedido el 18 de abril de 2016).

7. <https://www.facebook.com/groups/aplataforma/> (accedido el 18 de abril de 2016).

8. Ley 4/2005, de 18 de febrero, para la Igualdad de Mujeres y Hombres. Gobierno Vasco.

9. Hasta el momento se han realizado 14 asambleas, denominadas «topaketak» o «encuentros», en distintos espacios culturales del País Vasco; el 14º encuentro tuvo lugar en Bilbao el 23 de marzo de 2016.



Acciones institucionales

Estas acciones han consistido en solicitar entrevistas cara a cara con las personas responsables de las administraciones públicas de la comunidad autónoma vasca (ver fig.1). En las entrevistas, la Plataforma A les demanda una respuesta firme ante la situación de profunda desigualdad que seguimos viviendo en pleno siglo XXI.

La primera acción fue la redacción de una carta dirigida al lehendakari,¹⁰ un documento donde se denunciaba el incumplimiento de las leyes de igualdad vigentes y se instaba a tomar medidas. Si bien el lehendakari nunca recibió a la comisión de la Plataforma A en persona, el solo intento de contactar con él derivó en otras entrevistas con los siguientes políticos y políticas de las distintas consejerías del gobierno vasco: la Consejera de Cultura Blanca Urgell (21/09/2012), la Consejera de Educación Isabel Celaá (27/11/2012), el Ararteko (defensor del pueblo vasco) Iñigo Lamarka (13/09/2013), Izaskun Landaída como presidenta de Emakunde/Instituto vasco de la mujer (02/10/2013) y, tras las elecciones autonómicas, la plataforma se entrevistó en dos ocasiones con el nuevo Viceconsejero de Cultura, Josean Muñoz (29/01/2014 y 30/10/2014).

En todas las entrevistas Plataforma A pone sobre la mesa los informes que analizan la representación de artistas mujeres y hombres en los museos de la Comunidad Autónoma Vasca y cuestiona a la institución pública, en primer lugar, qué está haciendo para corregir la situación de desigualdad y violencia simbólica y, en segundo, por qué se está permitiendo que se incumpla la ley incluso en los centros de arte financiados con presupuestos públicos.

Todas y cada una de las personas entrevistadas se mostraron sorprendidas por la asimetría de los porcentajes, lo que indica que se trata de una discriminación que ni siquiera vemos quizá porque estamos ante una política oficial basada en la proclamación de la igualdad entre todos los hombres pero en la práctica existen sectores sociales maltratados o discriminados por su condición sexual. Resulta sorprendente que las mismas instituciones no realicen

10. En su cuarto encuentro, la plataforma organizó una recogida de firmas online donde se puede leer la carta dirigida al lehendakari: <http://www.change.org/es/peticiones/a-toda-la-sociedad-denunciar-la-desigualdad-de-las-mujeres-dentro-del-arte-y-la-cultura-3> (accedido el 30 de octubre de 2015).

sus propios estudios para comprobar si se están dando pasos hacia el cumplimiento progresivo de la ley. Es evidente que si no somos conscientes de una realidad, no podemos ajustar nuestras políticas en una dirección de mejora.

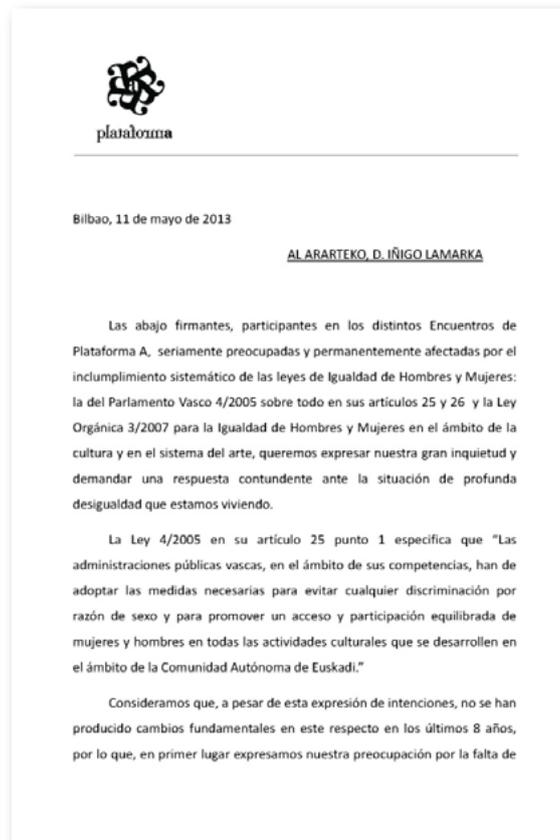


Figura 1. Fragmento de la carta dirigida al Ararteko con fecha 11/5/2013 previa a la entrevista en persona.

La plataforma reivindica la necesidad de hacer cumplir las leyes a los centros e instituciones con participación pública, es decir, que los museos y centros de arte vascos presenten y aprueben programas de igualdad en los que se refleje la aplicación de la ley 4/2005. Creemos que es necesario que tanto la sociedad como los responsables políticos sean conscientes de que existe una Ley de Igualdad y que su cumplimiento debe ser exigido por las instituciones competentes. Así mismo, que se pregunten cuáles son las razones por las que se incumple y cuál es la educación social al respecto, puesto que no hacerlo parece asumir que la desigualdad es algo natural y eso hace que sigan



mirando para otro lado ante el incumplimiento de las medidas existentes para erradicarla. La discriminación sistemática hace que las mujeres seamos menos valoradas en función del género y no por la calidad del trabajo o de nuestras aportaciones creativas e intelectuales a la sociedad. Lo cual conlleva invisibilidad, un menor reconocimiento, difusión y retribución por el trabajo realizado.

Recordemos que el punto 2 del artículo 25 de la citada ley vasca 4/2005 dice que «las administraciones públicas vascas no podrán conceder ningún tipo de ayuda ni sus representantes podrán participar en calidad de tales en ninguna actividad cultural, incluidas las festivas, las artísticas, las deportivas y las realizadas en el ámbito de la normalización lingüística del euskera, que sea discriminatoria por razón de sexo». Por ello la plataforma exige el cumplimiento con carácter de urgencia de esta ley y, si es necesario, que se sancione a los centros que no la cumplen con la supresión de apoyos públicos, que entendemos como paso indispensable en el reconocimiento de la situación de injusticia a la que se enfrentan las mujeres en el ámbito del arte contemporáneo.

La plataforma insta a las instituciones que gobiernan para que incidan fundamentalmente en los siguientes aspectos: órganos de gobierno, presupuestos, educación, visibilización, programación y adquisición de obra.

- A los órganos de gobierno se les pide el cumplimiento de la legalidad aplicando criterios de igualdad y paridad a la hora de constituir la composición de los correspondientes órganos de gobierno en centros e instituciones de arte y cultura, así como en jurados y comités de decisión.
- En cuanto a los presupuestos, la plataforma demanda un reparto igualitario de los presupuestos para actividades de formación de profesionales y aplicar criterios de igualdad en la elaboración de los presupuestos de compra de obras de arte y patrimonio con recursos públicos.
- En el campo de la educación, incluir un pensamiento democrático e igualitario, que incorpore la igualdad como factor transversal en las programaciones y currículos académicos de los centros educativos de la Comunidad Autónoma Vasca.



- En cuanto a la visualización, la Plataforma A trabaja por una difusión seria y profesional del tema de la igualdad en prensa, radio, televisión, internet, etc. Así mismo, para que las mujeres en los sectores directivos de la Cultura asuman estos objetivos y los reclamen en todos aquellos lugares que puedan acceder.
- La programación expositiva, como se ha visto anteriormente, es una de las reivindicaciones más importantes de este colectivo. En las reuniones con responsables institucionales, solicita que todas las programaciones participadas con fondos públicos observen el porcentaje de artistas hombres y mujeres en las exposiciones individuales y colectivas, así como el número de comisarios y comisarias, ponentes, etc. de manera que sean efectivamente cumplidas las leyes en su totalidad con respecto a la presencia equilibrada de mujeres y hombres.
- En el terreno de la adquisición de obra para las colecciones, demandamos el fomento y la ordenación del patrimonio artístico contemporáneo en términos paritarios. Así mismo, la recuperación y creación de archivos de artistas mujeres desde la modernidad que redunden en un incremento patrimonial de obras de artistas mujeres en las colecciones, los museos y los equipamientos culturales públicos.

Acciones simbólicas

Las performances en el espacio público tienen como objetivo lograr un poco más de justicia en el sistema de representación, la educación y formación de públicos. Además de lograr una conexión directa con la ciudadanía, conforman también una forma de presión hacia las administraciones públicas sabedoras del impacto social que tienen estas acciones en la calle. Dos de las acciones públicas han tenido lugar frente a los museos observados y se han hecho coincidir con el día internacional de los museos, la tercera acción se realizó en la entrada de acceso a la facultad de Bellas Artes haciéndola coincidir con el décimo aniversario de la Ley Vasca de Igualdad del 18 de febrero de 2005. Estas tres acciones son:

- «ASALTA»
- «BRINDIS»
- «TÚ NO»

Acción «ASALTA»

Acción realizada frente a los museos de Bilbao el 18/05/2013, coincidiendo con el día internacional de los museos, que consistió en recorrer los alrededores del Museo de Bellas Artes de Bilbao, el museo Guggenheim y la Plaza Circular Don Diego López de Haro; veinticinco integrantes de la plataforma, ataviadas con pantys en la cabeza y banderolas con el emblema de la Plataforma A, declamaron consignas y saltaron simbólicamente las esculturas públicas de los alrededores de esos espacios.

Esta acción fue muy importante para la plataforma porque supuso un paso en el reconocimiento del poder del colectivo, que se hizo consciente de su fuerza. Por una parte vimos cómo los responsables de los museos se ponían nerviosos y, por otra, tuvimos la certeza de estar actuando en nombre de todas las artistas ignoradas y olvidadas en los sótanos de los museos. Además tuvimos la suerte de recibir bastante atención de los medios de comunicación por lo que la acción tuvo un alcance más allá de la mera performance del día internacional de los museos.

Para la acción realizamos una plantilla de gran tamaño con el logotipo de la plataforma que pintamos en las banderas (fig. 2), así como 7 modelos diferentes de pegatinas que utilizamos en distintos centros culturales y museos que adolecen de una notoria asimetría en la incorporación de artistas mujeres.



Figura 2. Plantilla para las banderas utilizadas en la acción «ASALTA», Bilbao 18 de mayo de 2013. Fotografía: Diana Terceño.



Figura 3. Acción «ASALTA», Bilbao 18 de mayo de 2013.
Fotografía: Chus Gutiérrez-Solana.



Figura 4. Acción «ASALTA», Bilbao, 18 de mayo de 2013.
Fotografía: Diana Terceño.

Acción «BRINDIS»

La acción fue realizada frente a los museos de Vitoria-Gasteiz el 17/05/2014, día internacional de los museos. *BRINDIS* es una acción con la que se pretendía pensar en positivo por el reconocimiento de las mujeres en el sistema del arte brindando por la igualdad y la representatividad equilibrada en los museos y centros culturales del País Vasco. La acción consistió en recorrer la ciudad de Vitoria-Gasteiz situándonos frente a los espacios públicos, frente a los espacios más representativos del sistema del arte y en realizar brindis lanzando frases por el cumplimiento de las leyes de igualdad.

Recorrimos los siguientes equipamientos artísticos y culturales de la ciudad de Vitoria: el Museo Artium, el Centro Cultural Montehermoso, la Plaza de la Virgen Blanca y la Sala Amárica.

Nuevamente la Plataforma pedía a las instituciones y órganos competentes tomar medidas para el cumplimiento de las siguientes leyes de igualdad en las artes:

- Ley Orgánica 3/2007 para la igualdad efectiva de hombres y mujeres.
- VI Plan de Igualdad de Emakunde/Instituto Vasco de la Mujer.
- III Plan Foral para la Igualdad de hombres y mujeres en Álava.



Figura 5. Acción «BRINDIS», Vitoria-Gasteiz, 17 de mayo de 2014.

Fotografía: Elena Solatxi.

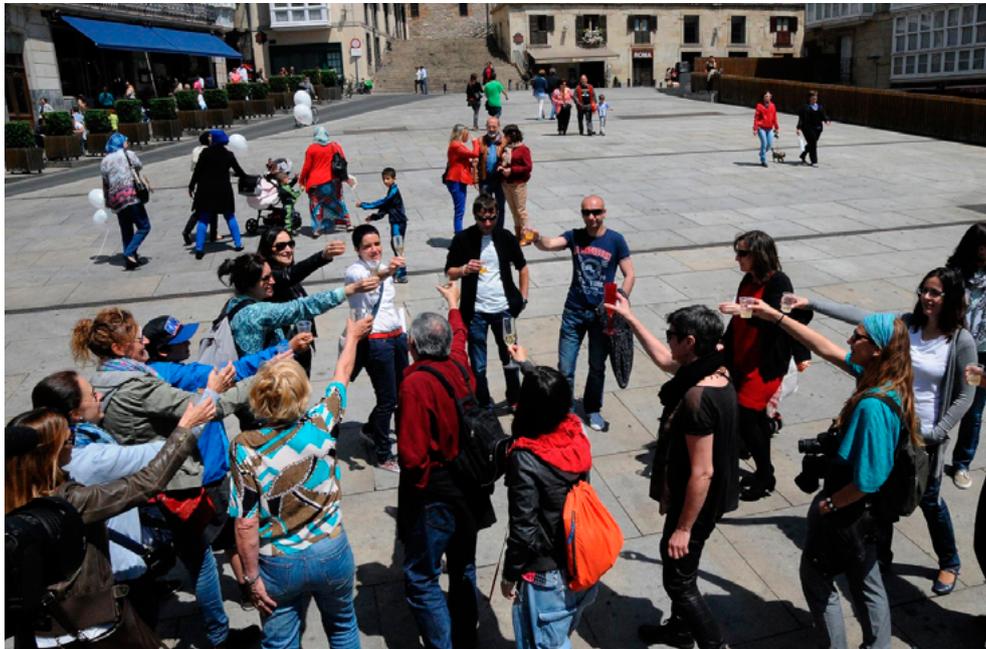


Figura 6. Acción «BRINDIS», Vitoria-Gasteiz, 17 de mayo de 2014.

Fotografía: Elena Solatxi.

Acción «TÚ NO»

La acción *TÚ NO* fue realizada frente a la entrada de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco UPV/EHU el 18 de febrero de 2015, fecha en que se cumplía el 10º aniversario de la Ley 4/2005 del 18 de febrero para la Igualdad de Hombres y Mujeres, por lo que la Plataforma A ofreció también una sesión informativa para el alumnado.

La acción incidía en los mecanismos de inclusión y exclusión de género. El término *gatekeeper*,¹¹ garante de calidad o autoridad selectiva, nos sirve para explicar la esencia de esta acción que consistió en utilizar la puerta de acceso al edificio dejando pasar o no pasar al interior en función del género pero sin explicitar que era por esa razón, y en caso de que alguien adujera este motivo, negarlo. La acción intentaba evidenciar así los mecanismos sublimi-

11. *Gatekeeper*; del inglés «el que cuida la puerta», es un guardián, un ser humano que controla el acceso a algo, por ejemplo, el acceso a la entrada de la ciudad. En el siglo xx el término empezó a usarse en sentido metafórico, en referencia a las personas que deciden si un determinado mensaje será distribuido por un medio de comunicación. Traducido de la definición inglesa en Wikipedia <https://en.wikipedia.org/wiki/Gatekeeper> (accedido el 28 de octubre de 2015).



nales de discriminación de género. Se trataba de una acción camuflada por lo que no fue anunciada como acción artística.



Figura 7. Acción «TÚ NO», Leioa, 18 de febrero de 2015.
Fotografía: Elena Solatxi.



Figura 8. Acción «TÚ NO», Leioa, 18 de febrero de 2015.
Fotografía: Elena Solatxi.



Figura 9. Sesión informativa de la Plataforma A en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco UPV/EHU, tras la acción «TÚ NO», Leioa, 18 de febrero de 2015. Fotografía: Elena Solatxi.

En el material para la preparación de la acción *TÚ NO*, la artista Saioa Olmo explica el contexto para la acción:

Se supone que vivimos en una situación de igualdad de género. A nivel de discurso, parece existir el consenso (al menos en los países occidentales): mujeres y hombres deberíamos tener igualdad de derechos. Sin embargo, cuando miramos a nuestro alrededor y prestamos atención a las estadísticas, nos damos cuenta de que en la práctica, la situación dista de ser igualitaria y que hasta el momento, hay maneras tácitas, incluso inconscientes de discriminación en función del género y que como consecuencia, las mujeres tienen más dificultades para llegar a situaciones de poder, tienen menores salarios y ostentan más responsabilidades en la esfera reproductiva (la cual tiene menos valor social que la esfera productiva) y en general sufren modos subliminales de exclusión y de discriminación negativa debido al sistema heteropatriarcal imperante en la gran mayoría de culturas.

«Perdona pero tú... no puedes / no eres suficiente / no estás legitimada / no tienes credibilidad / no estás preparada para esto / no estás empoderada / no eres convincente / no te lo crees lo suficiente / no eres la persona adecuada / no sabes de esto / no eres de los nuestros / en lo que eres experta no tiene valor aquí / no eres competitiva... en definitiva, tú no.»

[...] Existe una incómoda construcción de género tanto para hombres como para mujeres, ya que conduce tanto a unas como a otros a ciertos

patrones comportamentales y aspiracionales. Sin embargo, haciendo balance, pareciera que en este reparto, las mujeres tuvieran más las de perder.¹²



Figura 10. Tríptico para doblar utilizado en la sesión informativa en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, Leioa, 18 de febrero de 2015.

Diseño: Raquel Asensi.



Figura 11. Sesión informativa «ENTÉRATE» realizada en San Sebastián el 18 de mayo de 2015. Fotografía: Txaro Arrazola.

12. Material propiedad de Plataforma A, documento preparativo de la acción «Brindis» desarrollado por Saioa Olmo. Ver www.wiki-historias.org (accedido el 18 de abril de 2016).

Las asambleas: encuentros o *topaketak*

A lo largo del recorrido de la plataforma los encuentros han sido la herramienta de trabajo para llegar a acuerdos y crear todas las acciones llevadas a cabo. Hasta el momento hemos celebrado una media de tres encuentros (o asambleas) por año, en total 14 encuentros. Desde el primero el 24 de enero de 2012 en San Sebastián hasta el más reciente realizado el 23 de marzo de 2015 en Bilbao (fig. 22), todos ellos han sido asambleas abiertas en las que se han generado comisiones de trabajo específicas para la realización de las tareas acordadas. A través de las conclusiones y las actas de cada encuentro es posible hacer un seguimiento del devenir del colectivo.

Al primer encuentro, realizado en enero de 2012 en San Sebastián, se hizo un repaso de la Ley de Igualdad, asisten la Consejera de Cultura Blanca Urgell y la técnica de igualdad, Sonia González, ambas del Gobierno Vasco, y se comprometen a traer sus informes de participación para el próximo encuentro.



Figura 12. Primer encuentro de Plataforma A. Museo San Telmo, San Sebastián, 24/01/2012. Fotografía: Plataforma A.



Figura 13. Primer encuentro de Plataforma A. Museo San Telmo, San Sebastián, 24/01/2012. Fotografía: M^a José Aranzasti.

En el segundo encuentro la plataforma se plantea dejar de estudiar el problema sociológicamente y actuar. El primer paso que se acuerda es hacer presión sobre las administraciones públicas, redactando un documento «manifiesto» para la aplicación de la ley en el que adoptamos dos líneas de acción:

- Agentes públicos (Departamento de Cultura, de Igualdad, Diputaciones, Defensor del Pueblo, Ayuntamientos, Emakunde, Concejalías, Museos, etc.)
- Medios de comunicación, para hacer visible el malestar que existe y extenderlo a la sociedad.

Como tercer punto, para desarrollar más adelante, se acuerda la necesidad de crear una comisión de seguimiento de la ley, comisión de expertos, formando parte de ella.

En la plataforma A nace la consciencia de que somos un motor que ha de poner en marcha el mecanismo de actuación, para ello se decide redactar una carta dirigida al lehendakari y consensuarla entre todas antes de enviarla al Gobierno vasco y a otros organismos, incluida la prensa.



Figura 14. Segundo encuentro de Plataforma A, La Bolsa, Bilbao (21/04/2012).
Fotografía: Pilar Soberón.

En el tercer encuentro realizado en Vitoria-Gasteiz en septiembre de 2012, se considera crear una recogida de firmas en Change.org y se decide crear una imagen corporativa de Plataforma A, como trabajo real de los/las estudiantes de la Escuela de Diseño, adaptada a medios *online* y *offline*.

- De cada encuentro han de salir una o varias personas que tomen el relevo.
- Pensando en el próximo cambio de gobierno se propone enviar la carta si es necesario al nuevo lehendakari. Además, se ve aconsejable enviarla a partidos políticos, universidad, museos, galerías, Defensor del Pueblo y *Emakunde*.



Figura 15. Tercer encuentro de Plataforma A, Artium, Vitoria-Gasteiz (15/09/2012). Fotografía: Plataforma A.



Figura 16. Taller para Plataforma A en Fundación Trocóniz, 29/11/2012, Portugalete (Vizcaya). Fotografía: Pilar Soberón.



Figura 17. Conferencia de Plataforma A en Feministaldia, Arteleku, San Sebastián (15/12/2012). Fotografía: Plataforma A.

En el cuarto encuentro se repartieron tareas para la siguiente sesión señalando la importancia de que estas tareas fueran rotando:

- Equipo de comunicación.
- Personas dispuestas a hablar con los medios.
- Persona encarga del *mailing*.
- Coordinación del siguiente encuentro.
- Recopilación de los resultados del taller de escritura.
- Dar acceso a las propuestas de identidad visual discutidas en la sesión.

Aquí se adjuntan las definiciones elaboradas en el taller y abajo se adjunta el material de trabajo que muestra el proceso colaborativo:

Definiciones de Plataforma A desarrolladas en el cuarto encuentro:¹³

PLATAFORMA A somos una trenza que relaciona diferentes vías de trabajo y de investigación, desde el grupo y la unidad buscando presencia y visibilidad en los diferentes ámbitos del arte y la cultura.

PLATAFORMA A es un grupo de personas que pretende generar un efecto dominó de igualdad de oportunidades en el contexto artístico. Un esfuerzo grupal que se basa en un reconocimiento horizontal. Basta ya de asumir políticas culturales aparentemente neutras. Queremos que se implementen medidas para que hombres, mujeres u otros seres con género por definir tengamos las mismas oportunidades en espacios expositivos, difusión, mercado y espacios de decisión en el arte.

PLATAFORMA A apuesta por que el reconocimiento de las mujeres en los espacios de poder es la solución para una interacción equitativa.

PLATAFORMA A ha sido creada para la construcción del espacio que corresponde a la mujer en el arte; con nuestra presencia y tejiendo las diferencias trabajamos para abrir puertas hacia el cambio.



Figura 18. Mónica Serentil presentando las propuestas para logotipo en el cuarto encuentro de Plataforma A celebrado en Alhóndiga Bilbao, Bilbao (26/01/2013).

Fotografía: Plataforma A.

13. Definiciones de la plataforma A extraídas del material de archivo del taller de escritura colectiva realizado en el cuarto encuentro con la ayuda de Marisa Gutiérrez.



Figura 19. Logotipo de Plataforma A, diseñado por iniciativa de una de las miembros de Plataforma A con la colaboración de la Escuela de Arte y Superior de Diseño de Vitoria-Gasteiz. Diseño: Ion Romero.



Figura 20. Quinto encuentro de Plataforma A, Distrito de la Bolsa, Bilbao (11/05/2013). Fotografía: Plataforma A.

En el sexto encuentro, participamos a toda la Plataforma A la noticia de que el Gobierno vasco por medio del defensor del pueblo y Emakunde (Instituto Vasco de la Mujer) nos ha pedido que participemos en la redacción del VI Plan de Igualdad del Gobierno Vasco (2014-2018).

Se decide utilizar *google groups* para comunicarnos en los tiempos muertos entre encuentros.¹⁴

En el octavo encuentro ideamos la acción «BRINDIS», una acción de carácter positivo para reivindicar que se cumpla la Ley de Igualdad en las Artes.



Figura 21. Presentación y taller de stencils en Donostia/San Sebastián, 17 de mayo 2015. Fotografía: Txaro Arrazola.

Reflexión final. El caso del Centro Cultural Montehermoso Kulturunea

*Elegir el sexo como criterio curatorial
es dinamitar la mística del arte.*

Lourdes Méndez

Pese a las reticencias mostradas por algunos de los responsables de los museos y administraciones públicas al respecto de la posibilidad real de programar con conciencia igualitaria, tenemos un ejemplo cercano pionero en la

14. Email colectivo de Plataforma A: plataforma_a@googlegroups.com.



aplicación de las cuotas de sexo en el arte y la cultura, conocido en el ámbito de la plataforma como el «Modelo Monthermoso». Entre los años 2007 y 2011 el Centro Cultural Montehermoso Kulturunea de Vitoria-Gasteiz, bajo la dirección de Xabier Arakistain, desarrolló una programación de arte contemporáneo que respetaba las cuotas de igualdad y ponía de manifiesto que se puede hacer una política cultural inclusiva y al mismo tiempo ganar en calidad e interés discursivo incorporando la igualdad como factor transversal en las programaciones de exposiciones, conferencias, comisariado, etc.

Una vez desaparecido el modelo, los porcentajes de exposiciones de artistas mujeres bajaron a los índices habituales en los que la participación de mujeres no supera el 15 o el 20%, por lo tanto, es evidente que la aplicación de las cuotas de sexo es una medida práctica y hoy por hoy necesaria para que las artistas sean reconocidas en todas las instancias de la institución arte.

La plataforma no tiene socias, ni siquiera es una asociación y creemos que ésa es su fuerza, somos un fantasma que se cierne sobre las instituciones, no se sabe cuántas ni quiénes somos realmente, somos todas. No contamos con ningún presupuesto, nos movemos poniendo dinero de nuestro bolsillo y si hay suerte tiramos de lo que sacamos por dar alguna sesión informativa o conferencia. Quizá es pronto para valorar lo que hemos conseguido, quizá sean logros pequeños aunque esperamos que abran camino. Los cambios más inmediatos están teniendo lugar en las sesiones informativas donde hacemos saber los porcentajes que dan cuenta de la tremenda desproporción entre la cantidad de mujeres con formación en arte y su escasa presencia en el circuito expositivo profesional. Aunque parezca mentira, hay muchísima gente que ni lo sabe ni se da cuenta de ello y les abrimos los ojos, que ya es buen comienzo.

¿Por qué es importante que estemos? El objetivo es erradicar la desigualdad en el campo del arte contemporáneo. Necesitamos nuevos referentes para un cambio de valores que acepte la diversidad. Las mujeres deben estar presentes porque van a dejar distintas imágenes y maneras de pensar a la siguiente generación. Necesitamos modelos de referencia capaces de acabar con la inercia del actual sistema de exclusiones generado por una autoridad patriarcal que margina o convierte en tendencia ciertas prácticas para perpetuar su propia jerarquía.



Referencias bibliográficas

- AMORÓS, C. (1991 [1985]): «Hacia una crítica de la razón patriarcal», Barcelona, Anthropos.
- ARAKISTIAN, X. (ed.) (2007): *Kiss Kiss Bang Bang. 45 Años de arte y feminismo*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao.
- MÉNDEZ, L. (2014): Revista [ERRATA# 12, DESOBEDIENCIAS SEXUALES](#), «El sexo como categoría curatorial. Una apuesta política» [en línea] <<http://revistaerrata.com/ediciones/errata-12-desobediencias-sexuales/el-sexo-como-categoria-curatorial-una-apuesta-politica>>.
- BARCENILLA, H. (2011): «Million Dollar Baby. Sobre adquisiciones artísticas y género. Un caso en Euskadi», *A*DESK Magazine*, 86 [en línea] <<http://www.a-desk.org>>.
- DE BEAUVOIR, S. (1949): *Le deuxième sexe*, TI, Gallimard, Paris.
- LIPPARD, L. R. (1976): *From the Center. Feminist essays on women's art*, Toronto, Fitzhenry & Whiteside Limited.
- MARTÍNEZ-COLLADO, A. (2011): «Releer/Reescribir la historia, los conceptos, las imágenes. ¿Heroínas, hoy?», en *Agencia feminista y empowerment en artes visuales/ Feminist Agency and empowerment in Visual Arts*, Madrid, Museo Thyssen-Bornesmiza, 139-152. [en línea] <http://www.culturagalega.org/album/docs/198_amp_016.pdf>.
- MÉNDEZ, L. (2005): «Una convivencia implícita: “perspectiva de género”, “empoderamiento” y feminismo institucional», en ANDRIEU, R. y Mozo, C. (coords.) *Antropología feminista y/o del género. Legitimidad, poder y usos políticos*, Sevilla, El Monte, FAAEE, AAA, pp. 203-226.
- (2011) «Ellos, artistas a secas; ellas, ‘mujeres artistas’; que no es lo mismo», en *Agencia feminista y empowerment en artes visuales/Feminist Agency and empowerment in Visual Arts*, Museo Thyssen-Bornesmiza, Madrid, pp. 153-169.
- (2014) «Feminismos en movimiento en el Estado español: ¿re-ampliando el espacio de lo político?», *Revista Andaluza de Antropología*, 6, ISSN 2174-6796 [en línea] <<http://www.revistaandaluzadeantropologia.org>>.
- NOCHLIN, L. (1973 [1971]): «Why have there been no great women artist?», en HESS, TH. B. y E. C. BAKER (eds.) *Art and sexual politics*, Macmillan, New York, pp. 1-43.
- POLLOCK, G. (1994): «Histoire et politique: l’histoire de l’art peut-elle survivre au féminisme?» en *Féminisme, art et histoire de l’art*, (énsb-a), Paris, pp. 63-90.



— (2008): «Producción Artística y Teoría Feminista del Arte: Nuevos Debates I», en ARAKISTAIN, X. y MÉNDEZ, L. (2008), *Proyecto «Actas»*, Centro Cultural Montehermoso Kulturunea, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteizko Udala.

RODRÍGUEZ-ESCUDERO, P. y L. MÉNDEZ (eds.) (1987): *Arte y Mujer*, UPV/EHU, Donostia-San Sebastián.

VILA NUÑEZ, F. (2007): «Guerrilla Girls», en ARAKISTAIN, X. (ed.) (2007), *Kiss kiss Bang Bang. 45 Años de arte y feminismo*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, pp. 220-226.





DEVIANT POLITICS: HIP HOP AS A FORM OF RESISTANCE AGAINST HYPER-CRIMINALIZATION AND STRUCTURAL VIOLENCE

Deviant politics: *el hip hop como forma de resistencia contra
la hiper-criminalización y la violencia estructural*

Selene Inés Ornelas Márquez
University of Texas at El Paso, Texas.

ABSTRACT: The purpose of this research is to examine how hip hop music provides a place for what Rios (2011) calls “deviant politics” where young men put on a tough front associated with hyper-masculinity in response to the way society excludes them on the base of their race/ethnicity and low-income status. The concept of deviant politics will be used to examine how the role of hip hop music in Juárez shapes resistance to hyper-criminalization in order to recover from structural violence. The study addresses two objectives:

1. To examine the hyper-criminalization of Juárez MCs by examining the structural context in which they live and the deviant labels attached to this group attributed to their status as young, male and poor.
2. To illustrate how hip hop is a form of resistance, or what Rios (2011) calls deviant politics, used to combat stigma and the lack of legitimate (educational and work) opportunities.

This study consists of 16 in-depth interviews with Juárez MCs; content analysis is used to interpret the lyrics of four of their songs.

KEYWORDS: hyper-criminalization, structural violence, hip hop, Juárez.



RESUMEN: El propósito de esta investigación es examinar cómo la música hip hop proporciona un lugar para lo que Ríos (2011) llama «Deviant Politics» donde los jóvenes adoptan una imagen ruda que está asociada con la hiper-masculinidad como una respuesta a la exclusión de la sociedad debido a su raza/etnia y su estatus socioeconómico. El concepto de «Deviant Politics» se utilizará para examinar cómo el papel de la música hip hop en Juárez da forma a la resistencia contra la hiper-criminalización para recuperarse de la violencia estructural. Se abordarán dos objetivos:

1. Trato de examinar la hipercriminalización de los MC en Juárez, examinando el contexto estructural en la que viven atribuido a su condición de hombres, de jóvenes, y de bajos recursos.
2. Voy a ilustrar cómo el hip hop es una forma de resistencia, o lo que Ríos (2011) llama «Deviant Politics», que se utiliza para combatir el estigma y la falta de oportunidades en la educación y buenos empleos.

Este estudio consta de 16 entrevistas con jóvenes juarenses. He utilizado el análisis de contenido para interpretar cuatro letras de canciones de MC de Juárez.

PALABRAS CLAVE: hipercriminalización, violencia estructural, hip hop, Juárez.

RESUM: El propòsit d'aquesta recerca és examinar com la música hip hop proporciona un lloc per a allò que Ríos (2011) anomena «Deviant Politics», en què els joves adopten una imatge ruda que està associada amb la hipermasculinitat com a resposta a l'exclusió de la societat a causa de la seua raça/ètnia i del seu estatus socioeconòmic. El concepte de Deviant Politics s'utilitzarà per a examinar el paper de la música hip hop a Juárez, i com dóna forma a la resistència contra la hipercriminalització per a recuperar-se de la violència estructural. S'hi abordaran dos objectius:

1. Tracte d'examinar la hipercriminalització dels MC a Juárez, i examine el context estructural en el qual viuen, atribuït a la seua condició d'homes, de joves de pocs recursos.



2. Il·lustre com el hip hop és una forma de resistència, o el que Ríos (2011) anomena *Deviant Politics*, que s'utilitza per a combatre l'estigma i la falta d'oportunitats en l'educació i bones ocupacions.

Aquest estudi consta de 16 entrevistes amb joves de Juárez. He utilitzat l'anàlisi de contingut per a interpretar quatre lletres de cançons de MC de Juárez.

PARAULES CLAU: hipercriminalització, violència estructural, hip hop, Juárez.

Although levels of violence had fallen sharply by 2015, the situation of young men in Juárez had worsened. The director of the *Casa Promoción Juvenil*, María Teresa Almada, reported a 26 percent increase in the incarceration rates of young and poor men (Martínez, 2015) and explained that the parents of these young men are required to pay high fines to free their sons, a tasking endeavor for families living in poverty. Police officers profile young men by their dress and general appearance when they are simply walking around their neighborhoods, thereby unjustly criminalizing them (Martínez, 2015). Such encounters with the police have on occasions resulted in death. In March 2015 Ivan, a 16 year-old, was killed by a police officer and to this day the details of his death are unclear. Ivan had previously been arrested in his neighborhood, and on the day of his murder he had also been detained. The official story is that the police officer killed him when he tried to escape; however, Ivan's brother said he received a call from Ivan asking for money to prevent his arrest by the police officer (Chavez, 2015).

The research objectives of this study are two-fold. First, I seek to examine the hyper-criminalization of Juárez MCs by examining the structural context in which they live and the deviant labels attached to them attributed to their status as young, poor, and male. Second, I will illustrate how hip hop is a form of resistance, or what Ríos (2011) calls *deviant politics*, used to combat the stigma and the lack of legitimate (educational and work) opportunities. The data for this study comes from two sources. First, I use content analysis to analyze some of the lyrics of the songs the young MCs perform along the Mexican-U.S. border. This part of the analysis will help to contextualize the



structural violence the Juárez youth encounter in their daily lives. Second, in-depth interviews with sixteen MCs will highlight their structural oppression and show how they use hip hop as a form of globalization from below.

Structural Violence

Juárez youth live under conditions of structural violence. Departing from a focus on individual forms of violence, I draw from the structural violence perspective first coined by Galtung (1969). Structural violence allows for a macro-level examination of violence and extends micro-level definitions of violence to include social injustices (Morales and Bejarano, 2009). Structural violence is largely indirect because decision makers focus on profits and care little about the vulnerable poor and working class populations (Morales and Bejarano, 2009).

Chasin (2004) described the differences between structural and interpersonal violence, making the key distinction that structural violence has more victims than interpersonal violence. However victims of structural violence are not as aware of the reasons behind their victimization. Indeed, even if victims know they are suffering from violence it is not easy to identify their perpetrators. It is very difficult to create awareness of the cycle of structural violence because it is the entire system that is broken, and even when communities fight against it, the decision makers still hold the power, and the victims' lives are at risk (Chasin, 2004).

Hip Hop in Juárez

As a border town Juárez has ready access to American culture, which has given rise to in a unique style that is neither fully American nor fully Mexican but a mixture of both (Anzaldúa, 1987). So far, scant attention has been paid to the meaning of hip hop along the Mexican-U.S. border. One exception is the work of Sanchez (2014), who showed that hip hop is part of Juárez's underground culture: rap artists do not have the opportunity to market their music commercially and they become known as underground artists. Sanchez (2014) concluded that Juárez MCs represent a counter-hegemonic resistance to the lack of opportunities for low-income youth.



I draw on the limited research on hip hop along the border to discuss how youths in a border city transform a global culture into a local culture. I analyze the way in which young men in Juárez are criminalized structurally and at the micro-level because they are poor and male. I then discuss how young MCs respond to such criminalization through hip hop.

Literature review and theoretical discussion

Hyper-Criminalization

Rios (2011) studied how young men in poor neighborhoods of Oakland, California, are predestined by society to incarceration, or in the worst case, murder by gang members or the police. Because the city is highly industrialized and has increasing numbers of poor immigrants, the neoliberalism of the 1980s further marginalized poor neighborhoods and citizens through rising unemployment (Rios, 2011). Rios (2011) defines criminalization as:

[...] the process by which styles and behaviors are rendered deviant and are treated with shame, exclusion, punishment, and incarceration. In this study, criminalization occurred beyond the law; it crossed social contexts and followed young people across an array of social institutions, including school, the neighborhood, the community center, the media and the family. (p. xiv)

Therefore, hyper-criminalization is created first by the desire of law enforcers to control young men in poor neighborhoods (Rios 2011). The media then spreads this stereotype of bad boys in the streets, with the result that whole communities internalize the stigma of men labeled as criminals merely because of the way they dress. Rios pays close attention the way their *cholo* appearance makes young men an easy target. The school system is an important element in the hyper-criminalization process when young men are expelled from school for bad behavior.

Rios' (2011) research is important because he takes the perspective of these young men's stories, claiming that the news always gives the police and law enforcers' side of the story, but the other side is never heard. Rios (2011) argues that marginalization ignites a desire to understand social processes. In his study he found that "criminalization [...] also sparked a deep desire to know why they [the young men] were targeted, and some developed a



keen sense of dissent, often informal and occasionally more formal” (p. 123). According to Oliver (2008), “in the context of mass incarceration generated by repression of the social movements of the mid-twentieth century, we have to pay attention to the new and unique forms of resistance and mobilization taking place among marginalized populations” (p. 123). Katz (1999) states that the culture of poverty is the main reason why poor youth have been targeted as criminals since the 1960s, when research into poverty by ethnographers, sociologists, political scientists, and other social scientists laid the blame on minorities from low income families, arguing that the poor were deviant and were driven into criminal activities by low incomes (Katz, 1999). Single mothers and people on welfare were targeted as immoral and lazy (Katz, 1999). The stigma of this label gives this help a double connotation that young have to deal with in society (Katz, 1999). This kind of research legitimized hyper-criminalization of the young poor in the United States.

Low income youth, targeted as a risk, use the code of the street to survive. Rios (2011) quotes sociologist Elijah Anderson (1999, p. 326) on the importance of this code:

“The ‘code of the street’ is not the goal or product of any individual’s actions but is the fabric of everyday life, a vivid and pressing milieu with which all local residents must shape their personal routines, income strategies, and orientations to schooling, as well as their mating, parenting, and neighbor relations.” Preemptively attacking an enemy to prevent future victimization is a key element of the code. (p. 55)

In their neighborhoods, it is important for these young men to look tough when they are up against the criminal justice system (Rios, 2011). A tough appearance is a double-edged sword for young men trying to survive in high crime neighborhoods. On one hand it brings them respect, but on the other, US police officers cannot distinguish between innocent youths and those involved in gangs and drugs (Rios, 2011). When innocent young men are targeted as criminals, they internalize the shame and feelings of stigmatization that often lead them to commit crime in the future. The code of the street is embedded in the language, body language, and music that are used to create images of the tough male (Katz, 1999).



Deviant Politics

The present thesis draws on Rios' concept of deviant politics to understand the criminalization of young men in Juárez and their adoption of hip hop as a medium to speak against injustice. Rios (2011) coined the term deviant politics to describe the forms of resistance—such as political activism, oppositional consciousness, and at times committing other crimes—that poor young men of color use to protest the deviant labels imposed on them by society. Unfair treatment and punishment leads young people to commit conscious acts of resistance (Rios, 2011). These forms of resistance developed because young men of color are not passive about the deviant labels that society imposes on them and their relatives. Young men of color from low income neighborhoods are fully aware of the way the police and other institutions in society abuse their power (Rios, 2011). These deviant politics surface as ways of “getting back at the system” at the risk of being incarcerated, being shot or abused by police officers, and/or facing violence from other youths in the same situation through gang violence (Rios, 2011).

In the context of Juárez, deviant politics surface through music, dance, and dress, not only through crime or activism (Rios, 2011). Deviant politics can lead young men to adopt a tough front that is associated with hyper-masculinity as a response their exclusion by society due to their race/ethnicity and low-income statuses. Tough fronts help young men survive in the streets and gain a sense of self-empowerment (Rios, 2011). Against this background, hip hop became the medium for young men to express their tough fronts (Rios, 2011). In addition to hip hop, there are also themes of deviant politics in the literature on youth rebellion. Oliver (2008), for example, argued that resistance among criminalized youth can take two different paths: 1) committing crime without knowing the real reason for oppression, or 2) taking action against the system once they become aware of the root causes of their oppression. Oliver (2008) states:

There is individual dissent and collective crime, and both are common. The more repressive a system, the more dissent takes the form of individual, often anonymous, acts of resistance.... We need to ask how oppressed people can gain redress under conditions of extreme repression and to understand the forms that resistance can take when the possibility of direct resistance is blocked. (p. 1)



Drawing from Oliver (2008), deviant politics is a way for young MCs to re-empower themselves and to display forms of resistance through music. Music provides opportunities for changing the social structure through political participation—participation that is usually inaccessible to these young men.

The association between hip hop and resistance has also been established by black feminist scholar bell hooks (1994), who argues that white supremacy, capitalism, and patriarchy are to blame for condemning poor young men of color. In her words, “gangsta rap celebrates the world of the material, the dog-eat-dog world where you do what you gotta do to make it even if it means fucking over folks and taking them out. In this world view killing is necessary for survival” (124). Ironically, it is largely young white men who consume the type of gangsta rap that hooks is referring to, even though young men of color are those who have suffered stigmatization and criminalization.

Methodology

Content Analysis

I used content analysis to interpret four song lyrics from Juárez MCs. The songs selected allude to structural violence or masculinity and either came from YouTube and SoundCloud, or were sent to me by the participants in the study. On reading the lyrics the patterns that emerged were of violence in the neighborhoods, police officers abusing their power, lack of education and employment opportunities, and stigmatization by law enforcers and society in general. My analysis drew connections between the context in Juárez, the development of social consciousness among the youth, and how music is used as a form of expression.

In-Depth Interviews

Snowball sampling techniques were used to select participants. The interviews were conducted with 16 hip hop artists (12 = men and 4 = women, aged between 18 and 35) residing along the U.S.-Mexico border. Interview-



ees were given the option to remain anonymous or if they wished, to use their artistic name in this study.

Data Analysis

Interviews were recorded, transcribed, and then analyzed using qualitative thematic coding in the N*VIVO qualitative software. I recorded each interview and transcribed it verbatim. The interview guide had three general themes: 1) life histories and individual goals, 2) goals and aspirations as MCs, and 3) perceptions about the Mexican government, law enforcement, and their experience as young people living in Juárez. Codes included themes such as criminalization, violence, and lack of opportunities. The data was re-coded after the initial coding. In this second coding I identified themes that emerged from the data such as instances of deviant politics.

Findings

The first section of the findings focuses on outcomes of the content analysis of musical lyrics to contextualize the study. Recurring themes within the music and the connection with the theoretical framework are discussed. The second section examines how poverty interlocks with age to shape opportunities (or lack thereof) and hyper-criminalize the young men living in Juárez. Data obtained from participant observations and in-depth interviews form the basis of this analysis. In the third section, I examine what Rios (2011) refers to as deviant politics and apply it to the case study.

Content Analysis: The Message of Hip Hop

To contextualize my study, I analyzed the lyrics of hip hop songs performed by MCs from Juárez. Common themes in the lyrics were stigmatization, discrimination, and the exclusion of youth in low-income neighborhoods in Juárez. The violence they describe is structural: some examples are living in economically disadvantaged neighborhoods, and family disintegration and instability because parents are forced to work long hours for the family to survive, and are too physically exhausted from their strenuous *maquiladora* jobs to spend qual-



ity time with their children. Such lifestyles drive young people to seek comfort among their peers and increase the likelihood of them joining a neighborhood gang.

Structural Violence and Blocked Opportunities

In this section I analyze the MC lyrics that highlight structural violence or macro-level inequalities. A society that is designed to provide opportunities for some groups and block legitimate opportunities for others is a form of structural violence (Morales and Bejarano, 2009). Education is one factor contributing to inequality at the structural-level. In Mexico, education is free and compulsory for all teenagers; however, there are not enough government sponsored schools for all students. To secure a place in public middle and high schools, students must pass an exam, and those who do not access a place in the public system must enroll in a private school and pay monthly fees. Low income students need to find work to finance their education in a labor market with restricted opportunities and poor wages. Pok 37, a member of Juárez hip hop group *Elites Squad*, sings about the lack of opportunities for poor youth along the border:

La verdad no avanza. Mi ciudad no prospera. No miro esperanza y la gente aún espera / con las manos abiertas sin darse cuenta que las oportunidades están muertas.

They have a very bleak outlook on the opportunities in Juárez. In the above lyrics, the MCs describe how they have no hope, although others in the city still have some expectations. While perspectives of structural violence stress that people are not always aware of who their oppressor is (Galtung, 1969), the social realities facing the MCs open their eyes to the structural inequalities.

Ratas con Corbata by Adrian and Axel also passionately describes the lack of hope in Juárez.

The MCs refer to the structural violence exacerbated by the way the government ignores its citizens and exerts excessive social control. Living in low income neighborhoods they have become aware of the inequalities of a legal system that treats poor people unequally:



La fragancia de la democracia es el control del pueblo basado en la ignorancia / desconsolado por ser menos ante un juez y nominado al desempleado del mes / No quiero ser presidente. Todos son unas ratas. Nos humillan, nos denigran, con su división de castas.

Their songs describe how the government portrays Mexico as a democracy while it is actually corrupt, treats the poor unjustly, and robs its own citizens.

Indeed, structural violence in the form of governmental corruption is a common theme among MCs. Pok 37 and MC Crimen's lyrics below reflect on the harsh reality facing low income youth when they have no money to pay for school and in some cases, even food:

No hay prioridad para mi gente, ni comida en la mesa. Van sin darse cuenta, que el pueblo no interesa. / Vivimos un sistema sin pies ni cabeza. No es suficiente un rebote de gobierno.

In this song, Pok 37 and MC Crimen stress the lack of structural opportunities such as education, employment, or food for the poor. Knowing firsthand what it is like to live in conditions of poverty they feel the government does not care about people in their situation. Indeed, at the time they wrote this song they did not have the money to pay for their high school education.

Similarly, Adrian Kamikaze and Axel are two MCs who also live in harsh economic conditions and criticize the government for implementing a structurally violent system that does not work for the majority of the people. Indeed, the government system only benefits those in power who attend expensive and prestigious schools, travel, and buy luxury cars and houses:

Bajo este país los altos funcionarios van a óperas y estudian en París. / Bajo la mejor educación tienen buenos coches y una buena mansión / ¿Y cuántos niños diarios mueren por desnutrición? / Eso no sale en los discursos... Ni cuántos abandonaron la escuela / por falta de recurso y aumentos de intereses / Es un privilegio que se dan sólo burgueses. / Nosotros no alcanzamos y el señor presidente ya se lavó las manos / Yo sólo pregunto cuando vuelve el trabajo.

Even though these young MCs—Axel kamikaze, Adrian, Pok 37 and MC Crimen—lack a formal education they are critical thinkers and are aware of



the structural inequalities that shape their life courses. However, they still need a formal education to be upwardly mobile.

Another form of structural violence the MCs describe is the harsh economic and political conditions that drive people to migrate. The MCs understand the plight of migrants who face criminalization in the US as a result of their poverty, and political systems that favor migrants from other countries and those with human capital. Pok 37 and MC Crimen, for example, acknowledge how migrating to the United States is one of the few solutions open to the people of Juárez to escape poverty and unemployment:

*Que no te duele que la gente migre en este vil infierno y se le haga costumbre
dejar su casa / porque quema la lumbre dejar su patria, porque se muere de
hambre. / Su mirar es gris vivir sin vivir humildemente.*

Pok 37 and MC Crimen passionately describe the pain associated with leaving behind loved ones to search for economic survival, and are critical of how as a society we allow these conditions to continue, and thus we should not be surprised.

Criminalization and Violence

Criminalization can be a life and death issue when young men are profiled by law enforcers for simply hanging out with their friends or going to work (Rios, 2001). *Segundo Patio* by Jota Eme Ka is a song written by a member of *Sonido Grillo*, a hip hop group in Juárez. Jota Eme Ka's lyrics describe his experiences of living in poor Juárez neighborhoods and the verbal and physical abuse he and others experience from the police for simply looking like gang members or *cholos*. Aware of the power differentials that exist between the police and poor youth, the MCs' lyrics passionately describe how the poor youths' lack of power makes them easy targets:

*Gobierno policía que reprime día con día quitándote la alegría / Te lo dijo.
Lo he sentido. Por qué quitar un joing y no 100 kilos. / Será porque es más fácil
quitarle a los jodidos reprimidos.*

In these lyrics, the MC reflects on how police officers and the government abuse their power and blame the poor for the city's crime and drug problems. Jota Eme Ka, for instance, points to the irony and injustice of criminalizing



the use of marijuana, while the trafficking of hundreds of kilos of the same drug goes largely unpunished. He is critical of the power that drug traffickers have in the city and of the legal system that prioritizes the criminalization of poor young men.

Feminist MCs also discuss victimization. Activists *Batallones Femeninos* describe how young women are kidnapped, raped and killed on the way to work. Indeed, Juárez is internationally notorious as the city of murdered women. In the lyrics below, *Batallones Femeninos* describe how violence against young women is structural since it is associated with the urban sprawl exacerbated by the *maquiladoras* and the lack of security provided for female workers who often have to walk home after a long working day:

Voy de regreso a casa y es como medio día. Noto que me miran, mas no me imaginaba / que el miedo me atraparía. Cuando sola caminaba sentí que alguien se acercaba / y aceleré mi paso. Cuando jalaron mi mano grité lo más que pude. Todos se volvieron sordos.

Nadie dijo nada. Nadie miró nada. Violada, torturada, amenazada, amordazada, / con lágrimas imploraba que esto terminara. «Ayúdame» gritaba, pero lejos estaba y ya no regresé a casa.

As well as class consciousness, feminist awareness is embedded in *Batallones Femeninos*' lyrics. *Asi Era Ella* gives a voice to the young women who disappeared and draws a parallel between their situations and slave labor and dangerous living conditions. Towards the end of the song these female MCs sing about the suffering of the victims and their family members.

María, Petra, Carolina, 13, 18, 16. Los pechos mordidos, las manos atadas, calcinados sus cuerpos, sus huesos pulidos por la arena del desierto. Se llaman las muertas que nadie sabe, que nadie vio que mataran.

Mi madre preocupada y alterada me buscaba 48 horas, «espere la señora» le decían.

Yo desaparecida, ella desesperada, se aferraba a mi fotografía, pegada en las esquinas.

These female MCs describe the pain families feel especially in the first 48 hours following a young woman's disappearance, and the structural violence



in the way the government allows these murders to continue by not providing the resources to solve them.

In sum, hip hop is a powerful medium for denouncing structural violence. The four songs presented above illustrate how hip hop represents a form of deviant politics. Despite the lack of formal education, MCs incorporate their street knowledge and critical consciousness into their hip hop lyrics. In the section below, the perspectives highlighted in the content analysis are reinforced through in-depth interviews with the MCs.

Developments in Hip Hop throughout the Years

Based on data from interviews with the 16 MCs, this section describes how hip hop and its association with violence and criminalization have changed since the 1990s in Juárez. Coyote is the oldest MC interviewed; he remembers his life in poor neighborhoods and the lack of educational opportunities. In this context, hip hop became a way to re-empower himself and thus his way of life. During the 1990s, however, the hip hop scene was bound up with gang activity:

En el sarahuat, entrabas y tenías que traer el fierro en la mano. Éramos chavillos cholos, teníamos que ponernos un pantalón aguado con una camisa de vestir, pero siempre traíamos los zapatos de punta de fierro, como nos esculcaban mucho pues no podíamos meter un filero. Entonces nos poníamos los zapatos de construcción, pues es un arma. Entonces ya después traíamos los pantalones más aguados pero con una camisa más de vestir como las caramelo.

Even when they were not in gangs, MCs were stereotyped as gang members. Coyote described how the way they dressed could identify rappers as *cholos* and made them susceptible to violence.

Coyote explained that members of other gangs were not the only problems he had to deal with at that time; the police constantly targeted him and his friends because of their appearance.

Te miraban tumbado con un diki te paraban a wuevo, ya sabían que andabas mari guano ya sabían que traías un filero. Una garra o que acababas de enjaularte, pero cuando yo me vestía como rapero de todos modos me paraban, es que ya no había cholos, de hecho anoche me pararon por eso.



Indeed, on the day of our interview Coyote had been stopped and questioned by the police for no apparent reason, although he suspects it was because of the way he looks. He feels this police profiling is part of his life and it has created mistrust of law enforcement officials.

Today, the context is not as violent for hip hop artists although they continue to face criminalization at the hands of law enforcers. In the quote below Tuga reflects on how police officers have consistently targeted him since he was young. In part because he dresses like a *cholo*, police officers frequently stop him to check for guns and drugs. The police also abuse their power and request money in exchange for keeping him out of jail even when he has done nothing wrong:

Tú sales afuera y te dicen [la policía] a ver mi chavo por qué tan guango, a ver cáigase. Yo si creo que en Juárez ya no hay respeto, yo tengo que respetar al cristiano que tiene una doble moral, por ejemplo con los títeres, traía la canción de moviendo su culito y pues busque la canción editada y después paso a una tienda y una canción a todo lo que da de rompiendo cabezas y cuando se acaba estaba en la zeta, así que hay una doble moral.

Tuga works in the streets of Juárez with his puppet show. Every once in a while he has to bribe police officers to avoid arrest. Another contradiction Tuga notes is his frustration because he is criminalized as a hip hop artist, yet songs that over-sexualize women or glamorize drug dealers seem to be more accepted by society. For instance, *narco-corridos* explicitly describes killing people, which makes the MC wonder why hip hop is targeted when they are trying to raise social consciousness.

Diomer remembers high levels of violence and frequent shootings in his neighborhood. Since the 90s the content of hip hop lyrics has changed: in the 90s, Diomer explained that hip hop was stigmatized as music for *marijuanos*, but nowadays, MCs include a more positive message in their lyrics:

Y pues hasta la fecha casi todas nuestras rolas llevan un mensaje. Pero mucha gente dice: ay no, música de mariguanos de violencia y por la violencia, pero como te digo hay para todas mis audiencias a pesar que la gente de aquí somos estrictos, tengo audiencia de todo.

These testimonies illustrate the transformation hip hop has undergone since the 1990s in Juárez. However, throughout these years both young and



more mature MCs report similar experiences of stigmatization, criminalization, and limited social opportunities.

Deviant Politics of Resistance: How Hip Hop is used as a Form of Resistance

The previous section discussed how MCs' youth and poverty interlock, shaping their lack of opportunities, criminalization, and exposure to violence. In this section I draw on Rios' (2011) concept of deviant politics to describe how people resist oppression with deviant acts, such as activism and exposing others to oppositional consciousness. I argue that deviant politics arises in hip hop in several ways: as activism, in music lyrics, as oppositional consciousness, or by resisting formal employment.

Activism as Deviant Politics

Mac is one of several MCs whose deviant politics involve activism against the femicides. As a muralist almost all his work addresses the femicides and more recently, the Ayotzinapa case. He did not attend middle school. He comes from a poor family and he lost his mother at a very young age. His oppositional consciousness developed during a trip to southern Mexico where he witnessed inequalities brought about by capitalism. When he returned to Juárez his deviant politics surfaced as activism. In the following quote, Mac describes how he wrote a song to protest the missing girls from Juárez:

Ejemplo, unas que hicieron ahí con las jefas, no? Nacieron unas rimas así bien locas caminando, tratando y escribiendo. Entonces ahora se las pongo así y la han escuchado y me han dicho así como que: ay no manches, me recuerda la caminata, no? Y pos sí, o sea, ahí los que íbamos en esa ocasión hay uno que se dio ahí y sí la escuchan y dicen no mames ésa es la caminata wei. Y pues de ahí nacieron y pero ahí va la cosa esta chidota, esta chidata, me gusta.

Mac wrote the lyric in collaboration with *Nuestras Hijas de Regreso a Casa*. He is particularly proud of this song and encouraged another MC to write his own protest song.

Hip hop has become an important component of this social movement, which at least offers the refuge and peace that comes from participating.



Musical Lyrics

Previously, I highlighted results from the content analysis of the critical consciousness embedded in MC lyrics; in this section I explore the idea of hip hop lyrics as forms of deviant politics. Some examples are *Ratas con Corbata* in which Adrian and Axel sing about corruption in the Mexican government and how it has sold out its citizens in exchange for profits. The lyrics express citizens' frustration with high taxes and the abuse of power by, among others, government officials and *narcotraficantes* (drug traffickers).

*Quieren mis impuestos y mi plata. Van por mi dinero y su poder lo arrebató.
/ Ratatata si no se quiere, se mata. Quieren mis impuestos y mi plata*

Ratas con Corbata criticizes the relationship between the government and the *narcotraficantes*, and demonstrates the MCs' oppositional consciousness. Similarly, in the lyrics below MCs Adrian and Axel describe how the Mexican government is just a puppet of the *narcotraficantes*:

De la mafia marionetas son nuestros gobernantes. Gritenle «basura». Ya nada es como antes / nos tienen presos en el Internet a diario y comprar una casa es como un robo voluntario.

These MCs blame not only the government for the oppressive conditions, but also the passivity of Mexican citizens vis-à-vis the situation.

Oppositional Consciousness

Today, some of these MCs are still forming crews with ex-gang or non-gang members. They are trying to create positive spaces between the different crews instead of fighting against each other. Some of them are working to prevent young people from using or selling drugs. One of these groups is called *Alto a la Violencia*; they run graffiti and hip hop workshops for young people in an effort to keep them away from drugs.

Mi música más que nada, cambiar la mentalidad de los jóvenes de mi edad, pero en el aspecto de las drogas, de matarse, que piensen diferente. Porque yo al igual anduve igual que ellos. Como le digo con un colega el ukla, éramos de un barrio de acá, pues había rencillas en su barrio y el mío y los 2 formamos parte de ese barrio y a través del hip hop, en vez de hacer más violencia la contrarrestamos y ahorita somos amigos, de hecho si pos casi hermanos.



Pok 37 and MC Crimen are ex-gang members, who after surviving the drug war, organize young people in poor neighborhoods and help them develop different forms of expression, including hip hop, which is now an alternative to violent behavior and drug use. Through graffiti and music workshops these two MCs act as mentors for the young people, particularly the boys.

Diomer from Funky Bless is another hip hop MC working with juveniles in the criminal justice system. He performs in correctional facilities using lyrics to teach the youths about positive alternatives to gangs or using drugs:

Si se pueden presentar en cualquier lado?

Hemos estado en el tribunal, nos llevaron a dar un concierto y les contamos vivencias, me cae que a algunos chavos les entramos en la chompa, igual empezamos a dar concejos y termina en vivencias. Mi rap no es así que insiste a la violencia, habla cosas buenas, puro positivismo y pues depende de la gente. Pero al igual no me meto a tirarle al gobierno, más que activista soy un difusor.

Diomer promotes hip hop culture without violence; he wants to be a positive role model for these young men.

Resisting Formal Employment as a Form of Deviant Politics

Another form of deviant politics is through denouncing exploitation in formal employment. Neto and Quide are part of the group *Hit Fever* and are the youngest hip hop MCs in this study. They are highly aware of the stigmatization and discrimination of people who are or look like *cholos*. Like other MCs, they sing in *rutas* for money rather than taking long strenuous *maquiladora* jobs:

Por ejemplo, tenemos una canción que se llama detrás de lo que piensas, que habla de que nos ven malichas y andamos tumbados, ando robando e incluso la policía se va con la finta de que uno anda haciendo fechorías. Y simplemente uno se dedica a cantar rap y la vestimenta es porque representa. También enseñar la cultura para que no se vayan con la finta. Es como dicen por ahí, un doctor no puede entrar a operar vestido de civil, tiene que traer su bata, y uno hasta consiente de las críticas de la sociedad que piensa que uno es delincuente, maliya, que anda haciendo tonterías, pero detrás de esa canción explica eso.



These MCs won 1,500 pesos in a government-sponsored competition for musicians, so they are hopeful about their future prospects in this industry. However, they do not expect to shed the deviant labels society has imposed on them.

Conclusion

Hip hop groups have been active for many years in Juárez despite having to combat the stigma that citizens and police place on them; for many decades, the *cholos* of Juárez and El Paso have listened to this style of music that was often part of belonging to gangs or crews. These gangs were stigmatized in this way because they were associated with stealing, drug trafficking, street fights, and many other activities that have been increasingly criminalized. This study illustrates how, since the beginning of the 90s, MCs relate how police officers and society has targeted them as criminals. By contrast, today's MCs claim they are still targeted, but they are more hopeful about the future.

After the drug war, hip hop groups became a form of deviant politics expressing an oppositional consciousness about life on the Juárez-El Paso border. As survivors of the drug war (Campbell, 2010) MCs along the border are now looking to change their environment in pursuit of a better life. For them, the *barrios* or gangs are no more because all the old timers are either dead or had to run away from Juárez. This gives the MCs an opportunity to re-invent themselves and in this process hip hop has become a form of consciousness raising. Through public performances, they are creating social awareness among the people of Juárez, which in turn may trigger social movements. The exclusion from legitimate opportunities in society and the violence in the MCs' environment has fueled their social consciousness. In this study, we see how violence is normalized in poor neighborhoods from an early age; however, all the interviewees expressed shock at the high murder rates in 2008. Coping and surviving in such a social environment was very difficult, and the youth had to sharpen up in what Anderson (1999) calls the "code of the street". The code of the street for these youths is very important because MCs can be discredited if they are not tough enough to survive there.



Following Rios (2011), the abuse of power, hyper-criminality, and lack of opportunities create resilience displayed through hip hop. Hip hop is then a form of deviant politics, which leads to further criminalization for being a part of the hip hop culture via stigmas associated with the way they dress (i.e., looking like *cholos*) and performing in public spaces, in addition to their status as poor, young, and male. The songs are the tools for the youth to speak out about the inequalities that the government system perpetrates among young people in poor neighborhoods.

References

- ANDERSON, E. (1999). *Code of the Street*. New York: Norton.
- ANZALDUA, G. (1987). *Borderlands/La Frontera*. San Francisco, CA: Aunt Lute.
- CAMPBELL, H. (2010). *Drug War Zone: Frontline Dispatches from the Streets of El Paso and Juarez*. University of Texas Press.
- CHASIN, B. (2004). *Inequality and Violence in the United States: Casualties of Capitalism*, New York: Humanity Books.
- CHÁVEZ, F. (2015). *El Diario de Juárez*. 01 marzo 2015.
- GALTUNG, J. (1969). «Violence, Peace and Peace Research». *Journal of Peace Research*, pp. 167-191.
- HOOKS, B. (1994). *Outlaw Culture*. Routledge Classic 2006. New York and London.
- KATZ, M. (1999). «Yo' Mama's Disfunktional! Fighting the Culture Wars in Urban America». *The Journal of American History*, Vol. 85.
- MARTÍNEZ, J. (2015). «Crecen 26% Arrestos de Menores de Edad». *El Diario de Juárez*, 18 enero 2015.
- MORALES, M. & BEJARANO, C. (2009). «Transnational Sexual and Gendered Violence: an Application of Border Sexual Conquest at a Mexico-US Border». *Global Networks*, 9, 3. pp. 420-439. Blackwell Publishing Ltd & Global Networks Partnership.
- OLIVER, P. (2008). «Repression and Crime Control: Why Social Movement Scholars Should Pay Attention to Mass Incarceration as a Form of Repression». *Mobilization: An International Quarterly*, 13(1), 1-24.



RIOS, V. (2011). *Punished: Policing the Lives of Black and Latino Boys*. New York University Press.

SANCHEZ, D. (2014). *Hip Hop al Estilo Juárez*. Master's Thesis. University of Texas.

stoa

LIBRERÍA Y CIUDAD



FOTO: ALBERT LÓPEZ

CONVERSACIONES CON NAIKE CASSELLINI, RICARDO ARTOLA Y DIANA HERNÁNDEZ EN EL ENCUENTRO NACIONAL DE EDITORES INDEPENDIENTES, 2016 [CASTELLÓN]

Con motivo del Encuentro Nacional de Editores Independientes [ENDEI] 2016 charlamos con Diana Hernández (Turner Libros), Ricardo Artola (Kailas Editorial) y Naike Casellini (El último Dodo).

PACO MARCO (KULT-UR): Lo que ha sido muy sorprendente en estos últimos años ha sido tanta crisis del libro y librerías cerrando y demás, y al mismo tiempo la aparición de editoriales pequeñas por todas partes, que han ido surgiendo en los últimos años y con catálogos interesantes, hasta el punto de que te es difícil saber de qué va cada una de esas editoriales. Y ésa es la función que para mí debería tener la librería clásica, donde tú ibas a buscar una cosa y aquella persona estaba informada y entusiasmada con el trabajo que hacía y acababa por ofrecerte otras cosas, ¿no? Y eso es lo que ha desaparecido un poco con las grandes cadenas de librerías o franquicias. ¿De qué manera vosotros pensáis que va a evolucionar esto?

NAIKE CASSELLINI: Yo por lo menos tengo claro que lo que pasa es lo mismo que ocurre con tiendas de ropa, por ejemplo, que no es algo sólo de los



libros. Nosotros a pesar de ser nuevos, bueno, relativamente, tenemos muchísimos lectores pero sobre todo aparte del libro físico que se puede encontrar en las librerías lo que vendemos lo hacemos online, ventas por internet. Y hay mucha facilidad ahora con eso de ponerse al ordenador y comprar un libro, una camiseta o cualquier cosa y me parece que eso crea luego un problema con el ámbito de las librerías pequeñas. No parece muy original lo que estoy diciendo pero nuestra experiencia con la editorial es así. Funcionamos mucho por internet y la gente casi ni necesita ese contacto directo con el vendedor, eso que decías tú antes de que la gente se lee las reseñas de un restaurante, de un libro...

«Hay mucha facilidad ahora con eso de ponerse al ordenador y comprar un libro, una camiseta o cualquier cosa y me parece que eso crea luego un problema con el ámbito de las librerías pequeñas.» NC

DIANA HERNÁNDEZ: ¿Te refieres a que vendes libros físicos por internet...? ¿Sabes qué porcentaje vendes por internet respecto a lo que vendes por librería?

NC: Pues sería como el 95 o 98%. Casi todo lo que vendemos es por internet.

ÁNGEL GIL CHEZA (KULT-UR): Esto me recuerda a un ensayo que escribió Jorge Carrión en 2013 titulado *Librerías*, donde hacía un análisis de cientos de librerías, y lo hacía un poco desde el punto de vista de que las librerías vertebraban de algún modo la vida cultural de la ciudad y se integraban en la geografía. Entonces, por lo que estáis diciendo, ese carácter vertebrador ya no sería indispensable porque ese porcentaje es muy alto. Quizá la librería como punto físico podría llegar a cuestionarse pero no como prescriptor porque al final la librería que necesitan las editoriales independientes es la librería que prescribe, la librería que orienta, ¿no? Y quizá el punto de venta físico no debería ser imprescindible Y eso atenta directamente contra el tema que nos ocupa que es la ciudad y la librería Si la librería física deja de ser indispensable para que una literatura de calidad llegue al lector y además prescrita, ¿en qué se convierte la ciudad?

DH: Ya, yo creo que hay un dilema moral en eso de vender por internet pero es complicado no hacerlo cuando es tan complicado llegar a los sitios donde tienes que tener los libros expuestos para venderlos. En qué se convierte la ciudad... necesitamos las librerías, las librerías indepen-



dientes, las librerías de prescriptores, las de lectores... las necesitamos, pero como el mercado es pequeño y es un negocio de calderilla hasta qué punto una editorial puede no vender los libros por internet para pagar lo que cuesta hacerlos. Está claro que las librerías son importantes y qué más quisiera yo que todos los libros pudieran llegar a las librerías pero es un problema propio del sistema. Bueno, pero estoy hablando mucho y quien tiene realmente un conocimiento del negocio es Ricardo que lleva mucho años.

RICARDO ARTOLA: No, yo lo que pasa es que nunca he creído en esta cosa ludita de los editores y tal... de decir no, todo es un desastre y vamos hacia cosas peores. Yo creo que todo está pasando a la vez, y es muy difícil en estos momentos, en general, no en los libros, saber qué está pasando, mucho más que en cualquier otro período de la historia porque es mucho más complejo, ¿no? Entonces, referido a esto pasan cosas buenas y pasan cosas malas, probablemente la desaparición de cierto tipo de librerías es indudablemente malo pero también el hecho de que... yo le decía Diana, ¿no?, mi frustración como editor, que yo comencé en el año 87 era que siempre había alguien que desde América escribía un comentario que decía qué libro tan interesante, dónde lo puedo encontrar, y yo sabía que no lo podía encontrar porque América es muy grande y es muy complejo, etc. Bueno, pues ahora eso con internet no ocurre, entonces ahora se verá si esa persona era siempre la misma [risas] y se quejaba o realmente con este nuevo sistema puede culminar sus necesidades... pero quiero decir que hay mucha más información en internet y puedo saber cualquier cosa en cinco minutos. Eso lo cambia todo. Antes de la era de internet, quiero decir, si yo me encuentro con Naike y quiero saber sobre su editorial me voy a mi librería de cabecera y pregunto qué hace y tal, y ahora lo puedo saber por internet. Hay cosas mejores y cosas peores...

Y luego por la ciudad, a mí me encantaría ir por Buenos Aires donde las librerías corrientes están abiertas hasta las dos de la madrugada, eso es una maravilla y que no pasa ni en España. O en Berlín, una librería de cuatro plantas abierta hasta las 12:00 de la noche, pero no es así...

DH: Esto nos lleva a un punto pensando en la ciudad y las librerías, hay una cosa volviendo al libro de Jordi, o la gente que ve el futuro porque yo no me traído la bola de cristal pero la gente que se dedica a estudiar la tendencia de las librerías de librero, de lector, librerías independientes como las que hay en Buenos Aires que se ve que es la ciudad con más librerías, que es una cosa que tiene que ver mucho con la cultura de la ciudad, se supone que la tendencia —y yo me la creo porque he estado en librerías



así— es, incluso en Barcelona y en Madrid, son lugares de encuentro, que no son sólo lugares para comprar libros sino para hablar de los libros... Muchas tienen bar, cafetería, este modelo anglosajón donde incluso hay sofás para que te echas a leer. Estoy pensando ahora en la Calders en Barcelona o en Tipos Infames en Madrid, que son mucho más que eso, son un club social para gente que no necesariamente se conoce. Y esto también es bonito, no podemos saber exactamente qué está pasando pero esto está pasando. Ahora, no tienen una gran cuota de mercado, eso está claro, pero creo que así como están saliendo muchas editoriales, bueno, de hecho salió un artículo en El País a principios de año, que no sé si sería para decirnos que el año iba a ser bonito, pero decía que el número de librerías estaba aumentando en lugar de disminuir que era lo que se suponía que estaba ocurriendo. El año pasado leí que cerraba una librería al día en España, claro, estaban contando las papelerías... cualquier sitio que vendiera un libro ya lo contaban pero...

RA: Es que sabes qué pasa... el mayor enemigo de la información es la pereza intelectual. A mí me hace gracia cuando cogen y dicen: vamos a hacer un artículo sobre editores y llaman a Jorge Herralde, a Ymelda Navajo... y dices, chico, que éste era viejo hace treinta años. Busca más por ahí. Yo tengo mi ego cumplido pero yo a eso le llamo pereza intelectual. Desde que Herralde fundó su editorial hace 50 años pues han surgido como tres millones quinientas veintisiete mil editoriales en español...

DH: Que no tienen esa marca ni ese nicho, perdón por las palabras tan feas. A ver, lo decía Luis Solano en una entrevista, de Asteroide, y él aún tuvo suerte y se lo supo montar, pero es muy complicado para todas esas editoriales que no son esa fiebre amarilla de Anagrama... cómo llegas... necesitas a las librerías.

AGC: Hace un tiempo leí —hoy buscaba el artículo pero no lo he encontrado— pero alguien se atrevía a hablar de miles, unos pocos miles de lectores exigentes en todo el Estado español. Si eso es así, si es un número de lectores que no crece... entonces cuantas más editoriales independientes más se parte el queso, ¿no? De algún modo, ¿sí?, ¿el número de lectores exigentes puede crecer, sobre todo en qué marco, en el marco de la ciu-

«Un editor publica diez libros, pierde dinero con cinco, empata con tres, gana un poco con uno y gana mucho con el décimo, y eso es lo que mantiene la estructura.» RA



dad como la conocemos o en el marco de la otra ciudad, la de las redes sociales?

RA: Hay una agente editorial que es Mónica Martín que dice que en España hay 10000 lectores que lo leen todo.

DH: A mí el distribuidor me ha dicho que son 600, que los tiene contados. [risas]

RA: Mira, hay pocas certidumbres en el mundo editorial, pero hay una que es cierta y que además ha atravesado los siglos... un editor publica diez libros, pierde dinero con cinco, empata con tres, gana un poco con uno y gana mucho con el décimo, y eso es lo que mantiene la estructura. Y eso le pasa a la mayor multinacional y le pasa a la editorial más pequeña, y eso sí es una verdad universal. Entonces va de eso la cosa, de tener la suerte, el tino, el olfato o lo que quieras de dar con eso. Y el que no lo consigue desaparece. Ésa sí es una certidumbre. ¿Cómo enlaza eso con la ciudad? Es que es redundante porque la ciudad es donde pasan las cosas, pero desde Jericó, que es la primera ciudad de la Historia del tres mil antes de Cristo. Entonces, es donde pasan las cosas. Y yo lo siento, y ésta es una tierra donde el campo es... y la agricultura... y es necesario y es imprescindible y es maravilloso y a todos nos gusta, ¿no? Pero es así...

PM: Evidentemente no se trata de desaparecer internet para que haya librerías, se trata de que sean compatibles esas dos maneras de relacionarse que también conforman ciudad. Él ha hecho referencia a que ese mundo de redes sociales también es una forma de ciudad.

DH: Como convivencia, sí.

AGC: Porque, ¿vosotros entendéis vuestros proyectos editoriales sin librerías, si llegara el caso?

«No hay que tener miedo al futuro ni a nada. No hay que, a mi juicio, confundir los gustos personales con el sistema, digamos... Mis gustos personales es que me gustaría que hubiera una librería en cada esquina. Y que cada una fuera de un tema.» RA

NC: No, la verdad es que no es lo que nos gustaría... el olor del papel, ver los libros, hablar con... pero depende siempre de la librería. Yo, por ejemplo, en Suiza voy siempre a una librería porque me encanta la mujer que hay allí. Y hablando con ella siempre me regala como ideas, cosas... ganas de leer libros que a lo mejor nunca habría considerado. Entonces,



yo creo en las librerías físicas, pero creo también que en estos momentos para llegar a las librerías... por ejemplo, nuestras novelas ya están en las librerías, pero el porcentaje de ventas... necesitamos internet para sobrevivir, con la esperanza de llegar a un punto en que podamos prescindir de internet. Tenemos lectores en América, y ahora mismo por logística necesitamos de internet, pero yo soy la primera fan de la librería física. Entonces, ¿cómo salir de la nada? No es tan fácil, pero para nosotros esta manera ha sido la única. No quiere decir que sea la elección justa o no, simplemente es un hecho para mí, en ese sentido... no sé si me expliqué...

«Lo que pasa es que internet es tan masivo, que parece imposible orientarse allí. Entonces el papel de un librero físico como prescriptor parecerá más importante, pero eso no quiere decir que no pueda haber librerías en internet...» DH

RA: Yo creo que sí... no hay que tener miedo al futuro ni a nada. No hay que, a mi juicio, confundir los gustos personales con el sistema, digamos... Mis gustos personales es que me gustaría que hubiera una librería en cada esquina. Y que cada una fuera de un tema. Sería mucho más cómodo... editores independientes, tal, no sé qué... Pero uno no puede imponer sus gustos personales. No hay que perder de vista lo que es un editor, un editor es un exégeta de lo que quiere la gente y pone en contacto cosas que decir con gente que quiere escucharlas, y eso es la teoría, luego eres más fino, menos fino, te dejas arrastrar... somos seres humanos, es así, es como decirle a un arbitro de fútbol que se equivoca, es un ser humano... Entonces, cómo separamos nuestros gustos de lo que debería ser nuestra función social, es muy difícil, es aquello de «un editor es aquél que no confunde su biblioteca con su catálogo». Esa frase encarna perfectamente lo que es esto.

DH: Por otra parte, el problema no es internet, se trata del filtro en internet, lo que importa es el filtro. Lo que pasa es que internet es tan masivo, que parece imposible orientarse allí. Entonces el papel de un librero físico como prescriptor parecerá más importante, pero eso no quiere decir que no pueda haber librerías en internet... conozco a una chica que está ahora mismo en Berlín montando una librería para libros en español para distribución me parece que en toda Europa, y en realidad ella quiere seleccionar sólo los libros que le parece que valen la pena y que hay que vender sólo que lo quiere hacer en una plataforma online y así ahorrarse un montón de costes... alquiler, etc. Ahora, es bonito y me parece que es posible



pero por otro lado es una fantasía porque precisamente hay tantas páginas en internet que no me parece imposible pero sí me parece muy difícil. Me parece muy difícil que la gente sepa orientarse y que haya buenos prescriptores en internet porque todo está en internet.

RA: La frase del debate es ésta, lo importante es el filtro...

AGC: Esto que decías me recuerda a una librería alemana que opera en Valencia, y que no tiene librería física. Se llama Heide Braun, tiene todos los libros en su casa, y tiene una cartera de clientes a los que lleva los libros en motocicleta, y les prescribe... hace el mismo papel que un librero pero sin tener un local, un punto físico. Y debe ser una cartera de clientes sólida porque ése es su trabajo, no tiene otra actividad. Entonces, claro, esta mujer también hace ciudad, más aún quizá o al mismo nivel que si tuviera la librería física, ¿no? Porque al final, el papel de la librería en la ciudad es también la cohesión cultural, la comunicación...

RA: El filtro del que estábamos hablando...

PM: Desde vuestro punto de vista ¿cuál es el reto y la oportunidad más interesantes que pueden surgir para vuestros negocios en este momento? ¿Qué es lo más complicado y qué es lo más atractivo?

RA: Yo creo que lo más atractivo es que el peaje de entrada en el sector ha bajado exponencialmente por todo el avance tecnológico. Hace treinta o cuarenta años para montar una editorial necesitabas una infraestructura que ya era un negocio, y hoy en día te lo puedes hacer tú todo, bueno, todo externalizando ciertas cosas, depende de la producción que quieras tener, claro. Si tienes cinco libros al año, evidentemente te lo puedes hacer todo, hasta diez, pero... quiero decir que todo lo puedes externalizar y todo lo puedes hacer muy de manera casera. Y eso es para mí una gran oportunidad. Y el reto es el de siempre, individualizar tu libro, conseguir que se hable de uno o de todos tus libros. Ése sería evidentemente el reto...

AGC: Hacer mancha y hacer marca, ¿no?

DH: Sí, pero además que los libros sean buenos, porque eso es más reto todavía que hacer marca y hacer mancha. Hay muchos libros idénticos entre sí, ¿no?

RA: Ya, a mí lo de los grupos... yo he trabajado toda mi vida en grandes grupos y es más difícil llevar la propia presión de los grupos que la propia presión del mercado. Quiero decir, los grupos establecen unos ratios,



unos presupuestos... si tienes un año bueno el año siguiente te exigen sobre el año bueno sin tener en cuenta que ha podido ser un año excepcional, ¿sabes? Es el abc de los grupos. Mientras que el problema de una editorial pequeña es otro. A mí no me parece tan difícil. Es decir, es muy difícil y puede ser muy fácil al mismo tiempo. Es algo contradictorio. Hacer buenos libros... pues si tienes la paciencia de un empresario que sostiene un proyecto así, pues no es difícil; si tienes que levantar cada libro con financiación pues sí, claro, es muy difícil.

PM: Y ¿cómo se consiguen buenos libros?

DH: Leyendo mucho.

NC: Con dificultad...

RA: Buscando, buscando... es una búsqueda.

PM: ¿Cómo se busca un autor?

RA: Yo después de muchos años por grandes editoriales y pasarme a editorial pequeña, tras reflexionar sobre lo que iba a hacer lo que me planteé fue que cada libro que hiciera tuviera una justificación, que es una pregunta sencilla, que parece una perogrullada pero que no lo es. Se te olvida. Entonces eso es como salir a navegar, pero no perder tu norte, que es muy difícil, porque en el mar te puedes guiar por el sol o por la estrella polar de noche, pero esa pregunta hacértela a ti mismo: ¿Esto qué me aporta en el catálogo y por qué estoy haciendo esto?

DH: Eso está muy bien, porque si no te estás obligando a hacer una joya de la literatura en cada libro. Eso está claro, y es algo en lo que estaba pensando cuando dijiste lo de la cantidad de lectores exigentes... y es que hay una confusión de entrada, a ver, en formato libro, no todo lo que está contenido en un libro es literatura y no sé si debe ser así, no sé si tenemos que pensar todo el tiempo en los lectores que quieren leer al premio Nobel, pero a éste y no al otro, porque además el otro no merece el premio [risas]. Así no se sostiene el negocio...

RA: Sí, hay mucho divismo en el sector, yo en eso voy a contracorriente... quizá estemos hablando de más, nos van a crucificar [risas]... Yo no creo en esa pose, es un trabajo... tampoco es un trabajo más, pero yo el divismo éste de los Barral, de los Herralde, de los Beatriz de Moura... pues lo siento, no...



DH: Pero fíjate que en catálogos como el de Tusquets o el de Anagrama vas a encontrar muchos libros que son para un público amplio, es decir, que no son para el lector más exigente y eso no quiere decir que sean malos, no, al contrario, hay que verlo de la otra manera. Leer es un esfuerzo, leer es difícil... Habría que relajarse un poco más...

RA: ¿Ves como hay que hablar con otros editores que no sean siempre los mismos? [risas] Pero a mí me parece perfecto Herralde...

DH: Es enorme, yo estoy enamorada...

RA: Pero, claro, es como si dices: voy a hacer una entrevista a grandes futbolistas, Messi y Cristiano Ronaldo, y el año siguiente, Messi y Cristiano Ronaldo... pues te dirán lo mismo. No creo que piensen algo distinto ahora que hace un año ni que hace diez...

PM: Nosotros, precisamente, el hablar con vosotros es por ver qué otra mirada hay de cara a la edición y de qué manera podía ser más atractiva para lo que nosotros pensamos que debería ser la ciudad. De qué manera podría mejorarse el entramado de las relaciones en la ciudad...

DH: Yo tengo una idea clarísima pero que pasa por la ayuda estatal. Yo no sé si España es un país que pueda permitírselo, cuando hay recortes en tantas otras áreas, pero imagínate lo que sería si hubiera ayudas como las que hay en Francia para las librerías, por decir algo.

«No sé si España es un país que pueda permitírselo, cuando hay recortes en tantas otras áreas, pero imagínate lo que sería si hubiera ayudas como las que hay en Francia para las librerías...» DH

NC: Sí, en Francia hay muchas ayudas.

AGC: También ahí, la idiosincrasia de cada país es un poco definitoria para esto, ¿no? Yo quería comentaros acerca del sello de calidad de las librerías, que es algo que viene institucionalizado en este país por medio del Ministerio de Educación y Cultura junto a la Federación de las Cámaras de Libros. Quizá algo tan institucionalizado hace que el lector no le preste mucha atención. ¿Creéis que es importante este sello de calidad? ¿Va a ser decisivo para que las librerías tengan ese estatus de marca, de distinción, o al final el lector que conocéis atiende más a las librerías que se forjan una trayectoria propia de trabajo, de ganarse el prestigio poco



a poco?, porque claro, el lector local, o sea el lector nacional es bastante peculiar, como toda la sociedad, quizá el modelo francés, en este sentido, podría funcionar o no... Quizá es un arma de doble filo que desde estamentos oficiales se intente abanderar la calidad de las librerías y puede que tenga un efecto revés.

RA: Yo creo en las librerías —como en los editores, como en todo— que trabajan año tras año y se crean una reputación y que tienen unos clientes producto de las buenas recomendaciones, lo otro pues bueno, si luego les dan un sello, pues que se lo den pero que...

DH: Si yo supiera que ese sello realmente refrenda es algo que está bien y que vendrá con el tiempo, yo por ahora me fío si voy a una librería que me gusta y veo el sello de esa librería...

PM: Es lo de siempre, la forma en que se hacen esas ayudas en un país u otro difiere lo suficiente no lógicamente por idiosincrasia sino también porque hay intenciones, metidos ya en los temas de corrupción de este país nuestro; si cualquier ayuda oficial de una editorial del tamaño que fuera o una librería del tamaño que fuera implica un clientelismo, en el peor sentido de la palabra, no es forma de hacer esa ayuda.

RA: Yo para las librerías, ¿sabes en qué creería más? Tengo entendido, no lo sé, que en Alemania tienen unos másteres de libreros espectaculares que hacen que las librerías alemanas sean pues como pasa con los coches alemanes y con tantas cosas alemanas... Entonces crear un máster, hay muchos másteres de edición en España y no hay ninguno para libreros. Es llamativo, ¿no? Y dices ¿por qué no?

DH: Pero perdón, yo creo que estas ayudas —las de Francia, que fueron las que puse como ejemplo— son ayudas que se dan a todas las librerías, quiero decir que el problema claro es el clientelismo. El problema es si uno recibe y el otro no. Y porque estaba tratando de vincularlo con el tema que nos tiene aquí hoy que es el de la ciudad y las librerías en la ciudad. Y digo, bueno, la ciudad, ¿quién manda en la ciudad y quién tiene los recursos y puede ayudar en algo, pero es verdad que el problema es de formación, pero bueno, si las librerías tuvieran más presupuesto podrían pagar más a los libreros y los libreros se podrían formar y dedicar a otras cosas.

RA: Yo a un dependiente de una librería entiendo que hay que pagarle más y hay que exigirle más, o sea que lo siento, ya sé que las metáforas con las pescaderías no están de moda pero una vez que has aprendido



cuáles son los pescados y demás no es lo mismo que con los libros, que no hay dos libros iguales, ¿no?

PM: Está claro que tiene que haber una voluntad política de quien gestiona la ciudad para decidir qué es interesante e importante para esa ciudad y para el ciudadano. Y que haya librerías en determinados lugares, en vez de que desaparezcan y haya McDonald's...

DH: Exacto, que no permitan esa cosa que hemos visto tanto, que cierre una librería porque les han subido de repente el alquiler de tal manera que sólo se puede montar allí una tienda de...

RA: Yo que soy menos partidario de las ayudas que Diana, por ejemplo, yo sí haría ayudas en el sentido de...

DH: Alquiler protegido, por ejemplo...

RA: Claro, imagínate que la ciudad tiene unos locales emblemáticos con los que no saben qué hacer, que yo creo que es una cosa que ha pasado mucho en España en estos años, que se han rehabilitado locales, pero se les ha olvidado rellenarlos, y eso ha pasado con las librerías, se han gastado dinero en reformar un sitio precioso, y luego ves las estanterías semivacías y se te cae el alma a los pies. ¿En cuántas ciudades españolas hay un local, por lo menos uno, que lo tienen muerto de risa y que pueden propiciar que la iniciativa privada monte ahí una librería con un alquiler...?

DH: Protegido...

NC: Con respecto a eso de la ciudad, estaba pensando ahora en las ferias o presentaciones de libros... lo que falta luego es una respuesta de la gente, que al fin y al cabo es lo fundamental, porque yo estuve en muchas presentaciones de libro que no había nadie, el entrevistador, la persona que presentaba el libro y dos personas más que se encontraron allí a lo mejor casualmente, y eso es un poco difícil. Y creo que son iniciativas que dan vida a la ciudad y que pueden ser interesantes, pero claro, cuando no hay respuesta...

DH: Sí, esto no es Alemania, la gente no paga para ver a los autores leyendo, claro.

PM: Pues habrá que pensar en cómo conseguimos eso, ¿no? ¿O ya tiramos la toalla...?



RA: No, no, para nada... haciendo la lectura atractiva...

DH: Yo vengo de Blackie Books, y es una editorial que siempre ha publicado libros como para mucha gente, y esto había personas a las que les molestaba, como si hubiera libros a veces demasiado fáciles, pero mira, también era una labor de fomento de la lectura, si me apuras... En realidad era un catálogo que tenía cosas muy literarias pero que tenía otras cosas más accesibles, y ¿cuál es el problema? Lo que quiero decir es que un libro que sea entretenido no necesariamente es malo por eso. ¿Cuál es el problema si un libro encima es entretenido? ¿Cuál es el problema con el humor?, por ejemplo. Ese prejuicio que hay de que si un libro es humorístico, bueno, en España quizá no tanto, pero hay un prejuicio en el mundo occidental de que si un libro es entretenido, entonces, es tonto. ¿Por qué? Si el humor es evidentemente un signo de inteligencia.



«EL GRAFFITI NO ES ARTE, EL ARTE
NO ES CICLISMO, Y EL CICLISMO
NO ES GRAFFITI»

Foto: TEST 2016



CONVERSACIONES CON FELIPE PANTONE EN LA MUESTRA DE ARTE Y CREATIVIDAD TEST 2106 (Vila-real)

Es mediodía de finales de abril. Estamos en un restaurante a punto de comer un menú. Felipe Pantone y su colaborador Omar Quiñones llevan dos días en Vila-real pintando un mural de grandes dimensiones en el conocido puente de La Gallega —*Desestabilización Estructural para Vila-real*—. En la mesa también está el responsable de ello, Pascual Arnal, comisario y organizador de la muestra de arte y creatividad TEST, una pequeña joya, casi un canapé cultural con carácter y estilo propio. Un balón de oxígeno. Felipe y Omar vienen de pintar en Oslo, y nos cuentan que antes del verano lo habrán hecho en más de media docena de ciudades de todo el mundo. Ciudades que tras su paso quedarán conectadas para siempre.

ÁNGEL GIL CHEZA (KULT-UR): En este caso en concreto, cuando vinisteis, ¿conocías la superficie en la que ibais a trabajar? Y lo que no sabemos es si venías con una idea preconcebida, si llevabas un diseño o te has ido adaptando al medio a partir de comenzar a trabajar.

FELIPE PANTONE: Sí, yo es muy raro que haga un diseño preciso cuando voy a los sitios. Aquí, sabía lo que iba a hacer arriba en el techo porque era como que venía dado ya, tampoco quería darle más vueltas, y hacer eso lo primero e ir trabajando lo demás, a medida que iba avanzando...

LLUÏSA ROS (KULT-UR): Y cuando vas a pintar a cualquier ciudad, ¿siempre es esta la relación que tienes con el espacio en el que vas a incidir? Es decir, ¿tú siempre sabes exactamente a qué lugar te diriges o hay veces en que no tienes ni idea?

FP: No, normalmente pido fotos, y sé más o menos a dónde voy. Y siempre tengo una idea preconcebida que traigo, pero luego hay muchos factores que no controlas, que llegas allí, que el muro es rugoso, que de repente la grúa no cabe... y eso lo puedes prever pero realmente hasta que estás allí manos a la obra... hay muchas cosas que pueden cambiar, entonces mola poder adaptar el diseño. Por ejemplo, hace poco pintamos una estación de metro en Oslo en que me molaba hacer algo que funcionara a la hora



de moverte delante de la pieza, pero hasta no estar allí no sabes muy bien. Entonces, justo al llegar, nos dimos cuenta de que la pared estaba hecha con unos bloques de hormigón, de éstos prefabricados, que tienen huecos, entonces el diseño que yo traía en mente se podía hacer pero era una locura, íbamos a tardar tres semanas. Finalmente utilicé los bloques como un elemento clave de la pieza. Este tipo de cosas te las da el estar delante de la pared. Tú puedes tener claro lo que quieres comunicar y luego está lo que puedes hacer.

«Lo hago muy site-específico, acoplándome al mural, pero me da igual pintar en Marruecos que en Noruega que en Vila-real.»



AGC: ¿La ciudad acaba ejerciendo influencia sobre el diseño final, sobre la acción final?

FP: Normalmente no me importa. Sólo quiero decir una cosa. Pero sí que es verdad que lo hago muy *site-specific*, acoplándome al mural, pero me da igual pintar en Marruecos que en Noruega que en Vila-real.

LR: Y ¿cómo crees que repercute tu obra urbana en el sitio, en la ciudad, en la gente...? ¿Has recibido *feedbacks*...?

FP: Voy a enlazar un poco con la pregunta anterior, pero sin risas. Me refiero a que me da igual un poco el tema de lo local, porque lo que yo vengo es a hablar de la universalidad, del hecho de cómo yo percibo a nivel subjetivo los tiempos que corren, ¿no? Que hoy estoy aquí, pero mañana en otro sitio, y al mismo tiempo puedo hacer un Skype contigo, y que todo va muy rápido, y que el conocimiento va muy deprisa, etc. Entonces, vengo a hablar un poco de todo eso, y me da igual un poco la localidad, el hecho de estar en un sitio concreto... Y, ¿cuál era la pregunta?

«Vengo a hablar de la universalidad, del hecho de cómo yo percibo a nivel subjetivo los tiempos que corren»

LR: Tú quieres transmitir esas ideas, tú las transmites, y luego...¿cómo crees que se recibe ese mensaje en forma de arte callejero?

FP: Yo creo que la gente de ahora en tiene la vida de manera parecida a como la entiendo yo. De hecho, alguna gente me dice: joder, pues sí me siento un poco así... Mi puede provocar fatiga retiniana, así me siento yo un poco. Todo es un barullo, y la gente creo que lo percibe así. Yo comprendo que a lo mejor una persona mayor pasará sin pena ni gloria por delante de mi trabajo, pero supongo que a la gente que vive una vida como la vivo o la entiendo yo le afectará de algún modo. La verdad es que no lo sé, tampoco hago demasiado *research* en el *feedback*, si puedo.

LR: Puede ser más sano también, es comprensible.

AGC: Y sin embargo encuentras públicos diferentes cuando haces una acción en la calle, como ahora, o cuando expones en museos. Y son públicos muy diferentes, ¿no? Porque la mujer de la que hablabas, en un museo



sí que va a estar más predispuesta a ver qué quieres comunicar. Ahí sí que quizá pone toda su atención...

FP: Sí, no sé, pero yo tampoco hablo de cosas demasiado complejas. Tú piensa que yo empiezo pintando en la calle, y entonces mi trabajo es un trabajo de chichinabo, de usar y tirar, que lo entiende todo el mundo. Es decir, no te tienes que leer unos textos muy complejos para entender lo que te quiero decir, o sea, no te quiero vender nada demasiado complejo. Entonces, yo entiendo que sí que la gente del arte es un poco más entendida, pero no sé, yo creo que lo debería entender todo el mundo por igual. No hace falta tener un gusto muy refinado para entender lo que yo hago porque no es muy refinado tampoco.

AGC: En alguna entrevista hemos leído que lo que tú intentabas era expresar emociones y sentimientos que en palabras no tienen cabida... En tus imágenes, ¿sí tienen cabida?

FP: Me preguntaron «qué es para ti el arte», y dije eso... pero me parece que eso es la definición de la RAE. ¿Qué es el arte? Pues aquel medio por el cual se transmiten determinados sentimientos que no se pueden transmitir de otro modo. No es lo que sea para mí...

«El graffiti puede estar en la calle, puede estar pintado en un metro, puede estar pintado fuera de un metro, puede estar pintado en la piel de él, o... Yo creo que el graffiti es una actitud, más que dónde está...»

LR: Entonces, ¿tú haces arte? Dónde está la frontera... No me mires así... yo creo que sí, vamos [risas]. ¿Dónde está la frontera entre lo que es arte y no es arte, en la calle? Es decir, ¿cualquier pintada, cualquier graffiti es arte? Realmente, ¿qué papel tiene el museo en decidir? A ti te elijen para hacer exposiciones en museos, te han llamado para venir aquí... Y eso te institucionaliza como artista. La gente que no está en esa tesitura... ¿hace arte?

FP: Bueno, yo creo que el graffiti no es arte, y que el arte no es graffiti, y ya está. Y el ciclismo tampoco es arte, ni es graffiti, ni el graffiti es ciclismo ni el arte es ciclismo. Entonces...

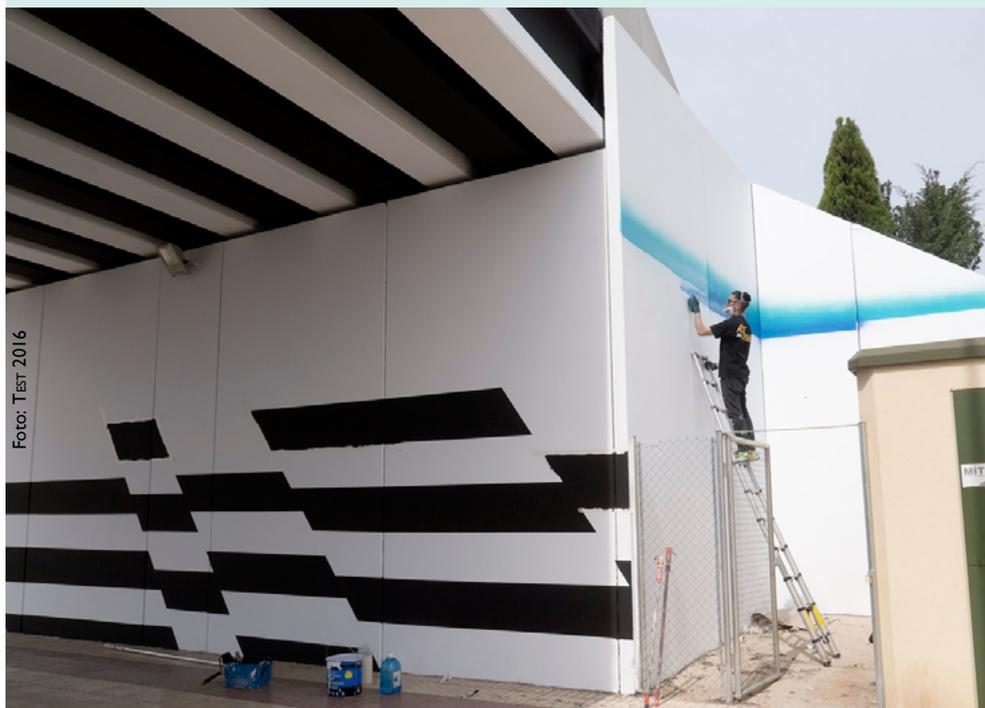
[Murmillos... Risas]

AGC: Veo titular, ahí veo un titular...

LR: Buscaba esa respuesta... [risas]

AGC: Y, perdona, ¿y el graffiti en el museo tampoco es arte, o el graffiti fuera de la calle sí que es arte?

FP: El graffiti puede estar en la calle, puede estar pintado en un metro, puede estar pintado fuera de un metro, puede estar pintado en la piel de él, o... Yo creo que el graffiti es una actitud, más que dónde está... si está en la calle... Yo el graffiti lo entiendo como un juego, pero el graffiti no es arte, ni de coña. El graffiti es un juego que consiste en poner tu nombre cuantas más veces puedas, en más sitios posibles, y con más estilos posibles, y cuantas más veces mejor; y de eso se trata, es como el Monopoly, básicamente, o como mear todas las farolas un perro, eso es el graffiti. Un juego súper idiota, es una tontería guapísima, que yo todavía sigo haciendo porque me lo paso bien, y ya está. Y no es arte, es un juego... Y qué pasa, que luego la institución arte, que es un poco mayor y que dice: coño, las vanguardias duraron veinte, treinta años, y esta movida lleva ya cuarenta años y no parece que vaya a parar, hay cientos de miles de tíos haciéndolo, y coño, esto lo podemos institucionalizar de alguna manera, podemos vender cuadros, y hacer libros, pues estupendo. Yo creo que el graffiti sí que puede ser arte desde un punto de vista mayor, pero el que





pinta graffiti no tiene ninguna pretensión artística... yo en toda mi vida no he dicho que hacía arte porque no soy idiota, cuando pongo mi nombre en una fachada es de cajón, es poner tu nombre, lo cual me parece muy bien también, no sólo me parece bien el arte; me parece bien el arte, el ciclismo, la cocina... y el graffiti también me parece bien... Pero que no es arte, desde un punto de vista mayor, hay miles de tíos haciendo esta movida... a lo mejor es como un happening, yo igual también lo incluiría en los libros de historia del arte, porque diría: qué movida, qué cosa más tonta pero más guapísima, vamos a hablar de esto, ¿no?

AGC: Como dices, el recorrido que tiene ya es de tantos años que abarca diferentes períodos dentro del mundo del graffiti, porque ha habido tendencias, y no es el mismo graffiti el de los años ochenta que el del siglo xxi. Tú, por ejemplo, ¿cómo vives esto de que el graffiti es prácticamente ilegal, todavía, y tú plasmas graffitis en sitios donde, supongo, te podrían penalizar, y luego cómo convive esto con el otro arte, el institucionalizado, en el que hay un reconocimiento del mismo artista?, porque al final eres el mismo creador, el que es perseguido por una parte, y por otra parte más institucional es condecorado, por decirlo de alguna manera.

«...la policía me persigue por pintar un graffiti que no es arte, es que es otra cosa y luego me pagan por hacer un puente con mi arte. Es que no choca en ningún momento, creo que son cosas diferentes...»

FP: Ya... insisto, es que creo que son cosas distintas. Es como... mi novia dice que cocino fatal, pero mi madre me aplaude, qué bien cocinas. O por otro lado la policía me persigue por pintar un graffiti que no es arte, es que es otra cosa y luego me pagan por hacer un puente con mi arte. Es que no choca en ningún momento, creo que son cosas diferentes... no me sorprende que me persiga la policía por un lado... es como si mato a alguien, te persigue la policía pero al mismo tiempo te contratan por hacer... claro, no tiene nada que ver.

AGC: ¿Se ha dado el caso de que te contraten para ir a una ciudad, y llegas allí y posiblemente el escenario, la ubicación en que se te ha reservado un espacio para plasmar tu obra no te parece tan adecuado como otro que has visto cerca en la misma ciudad, quizá, por ti mismo has propuesto un cambio de escenario y has podido...?

FP: Sí, así lo más *heavy* fue en Panamá, donde me invitaron y había que pintar un muro alto, y llegué allí y me encontré un muro larguísimo al que se podía acceder con una escalera y dijimos: no hemos venido hasta aquí a hacer esto. Al final me puse a buscar un muro, y encontré uno que si vais a Panamá seguramente lo veréis, porque confluyen dos autopistas y prácticamente hay que pasar por ahí, y está en uno de los peores barrios, uno donde se mata a la peña todo el rato, y hay dos edificios y se ven que flipas, y digo, ahí, y me dicen: no, ahí no se puede, y hablé con un tipo, que era el que estaba vendiendo crack en la puerta, y me dijo: sí, claro; y yo dije: ¿seguro?, yo mañana a las doce voy a estar ahí con una grúa y un montón de pintura y te lo pinto, y el tío: sí, sí, vale. Y bueno, superbién, y llegué allí, y todo bien todo el día, y al final a las cinco de la tarde llegaron cincuenta personas: ¡nosotros vivimos ahí, bájate! Y me tuvieron que sacar los militares. Mucho miedo. El cambio de muro me salió mal, pero al final bien, porque lo conseguí terminar. Pero me sacaron los militares, en serio, pararon un taxi y había como quince tíos: ahora ya te puedes bajar, pero estaba allí todo el barrio: ¡Hijo de puta! ¡Te vamos a matar! Y nada, al día siguiente me llaman al hotel desde la alcaldía: que ya puedes ir. Y yo digo: yo no voy, que me matan. Y me responde: que ya lo hemos arreglado, vas a llevar custodia... se ve que dieron dinero... Y efectivamente fui y terminé, pero cagao. Y estar allí pintando a la altura de un quinto y oír una discusión y ver a uno sacarle una pistola a otro... O sea,





de esas vi dos o tres... Siempre es mejor aceptar el muro que te propone aquí el organizador [risas], no cambies de muro.

PASCUAL ARNAL (COMISARIO): Yo tengo una pregunta, no sé si será pertinente... Pero ¿alguna vez has ido a pintar a algún sitio y por el propio ambiente que respiras entre los miembros de la organización... porque haya mal rollo o alguna historia has pensado: ahora voy a tener que pintar esto y dejárselo aquí, y no te apetece...? O, en cambio, dices: no, no, a mí me da igual quién me haya contratado o que se hayan equivocado... yo cojo mi pasta, pinto y se acabó. ¿Sabes lo que quiero decir...? Que a lo mejor anímicamente, emocionalmente, digas: y yo ahora tengo que pintarles un mural a esta gente cuando podría estar haciendo otra cosa...?

«Yo quiero conquistar el mundo [...], yo quiero estar en todos los sitios. Esto viene un poco del graffiti, ¿no? Desde pequeño tienes esa obsesión de pintar en todas las ciudades, en todos los barrios y en todas las calles de todos los barrios...»

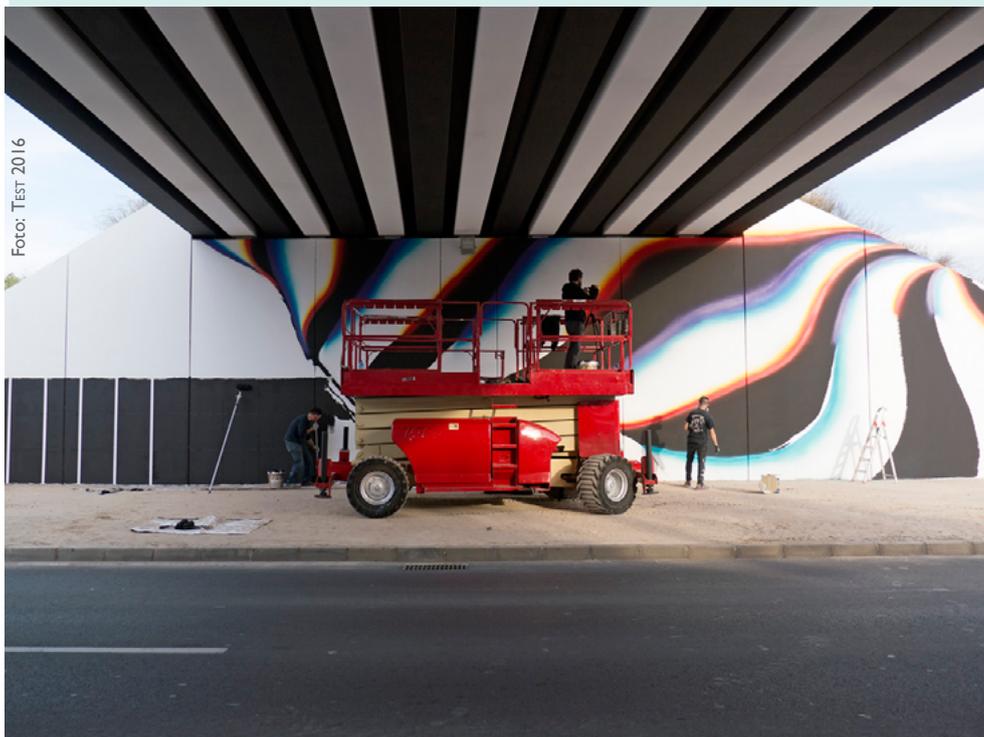
FP: Yo, por mi educación *graffiteril*, desde los doce años pintando graffiti, y una cosa influencia a la otra... y luego, por la naturaleza de mi trabajo, y que me gusta hablar de mis rollos, y de estar por todo el mundo, yo quiero conquistar el mundo [«titular, yo quiero conquistar el mundo», risas], yo quiero estar en todos los sitios. Esto viene un poco del graffiti, ¿no? Desde pequeño tienes esa obsesión de pintar en todas las ciudades, en todos los barrios y en todas las calles de todos los barrios...

OMAR QUIÑONES: Con la *mentalidad graffiti* al final lo que ocurre en esas situaciones o en cualquier situación es que si pinto lo más grande y lo mejor posible, he ganado, o sea el idiota que tal... si dejo la pieza muy guapa, salgo ganando yo, ¿no? Es ese egoísmo y refuerzo de ego de: voy a pintar la pieza más grande... y bueno, a lo mejor luego sales peleado con el tío, o mal, pero yo normalmente, y en mi entorno que pinta, aun así, hacerlo lo mejor posible...





FP: Yo creo que el graffiti es un súper buen ejemplo de los tiempos que corren, es decir, ahora todo es de usar y tirar: la comida es del McDonald's, los muebles son de Ikea, se rompen y me compro otros, la ropa es de Zara, todo se va a tomar por culo... El graffiti es la quinta esencia de todo eso, es: yo pinto a tope y me da igual que me borre el Ayuntamiento, y pinto más, me da igual, le hago una foto y va al Tumblr para toda la vida... Yo no busco que esté mi trabajo en un museo para toda la vida... Y eso viene del graffiti, bueno, del graffiti y lo que viene después, el arte urbano, que es producto del graffiti, porque antes, los muralistas mexicanos, por ejemplo, tardaban tres o cuatro años en pintar un mural, hoy en tres días nos ventilamos murales de once pisos, y eso viene por el graffiti, porque nos da todo igual. No son frescos que van a durar toda la vida, se van a joder en tres o cuatro años, pero da igual, pintamos más. Eso significa que todo el mundo se está reventando a hacer murales... el graffiti es producto de los tiempos que corren, total. Son los muebles del Ikea... la información ya no la hacen los periódicos, la hacéis vosotros, la hacen blogs, la hace todo el mundo... Yo quiero pintar todo lo posible, y que me da igual si el tío me cae mal, yo sólo quiero estar ahí, y que aunque luego se borre, ya me lo llevo yo y lo cuelgo en internet. Es una actitud muy del siglo XXI, ¿sabes? De que todo lo manejas tú...





AGC: En esa línea teníamos una pregunta... Entonces para ti, visitar una ciudad de la que no te han llamado y no pintar, ¿es posible? Inevitablemente tú ves la ciudad desde tu óptica, desde las posibilidades de actuar...

FP: Siempre pinto.

AGC: Siempre, ¿no? Pero supongo que por infraestructura, logística pintas...

FP: Aunque sea graffiti, siempre pinto, nunca he dejado de pintar, desde que tenía doce años.

AGC: El monográfico en este número aborda el tema de la colaboración...

LR: Prácticas artísticas colaborativas en contextos urbanos...

AGC: Entonces, quizá alguna vez has visto una actuación sobre una obra tuya que te ha resultado simpática, que te ha gustado... que has pensado que ha aportado algo... o tú mismo has sentido la necesidad, has visto un muro donde quizá había una vieja imagen que ya no está al cien por cien y has pensado que añadiendo algo... ¿Hay esa óptica de intentar aprovechar lo que la ciudad, en forma de arte callejero, te ofrece?



Foto: TEST 2016



FP: Yo no, yo pinto encima y ya está, pero tengo un amigo que se llama Spok, debería*s checkearlo*¹, había un muro de Fafi, una artista francesa, en la ciudad de México y no sé cómo engañó a los organizadores para que le dejaran pintar, e hizo... es como una muñeca, y él hizo un monstruo gigante que se comía la cabeza, luego apareció alguien más y también intervino... Pero yo no, la verdad, sí que he hecho miles de muros colaborativos con otros artistas, pero partiendo de cero.

PA: Tú vives en Valencia, ahora estás cerca de casa, relativamente... ¿Tú volverías a ver la pieza? ¿Tienes interés en verla de nuevo? O dices, yo ya tengo mis fotos y yo no vuelvo a verla.

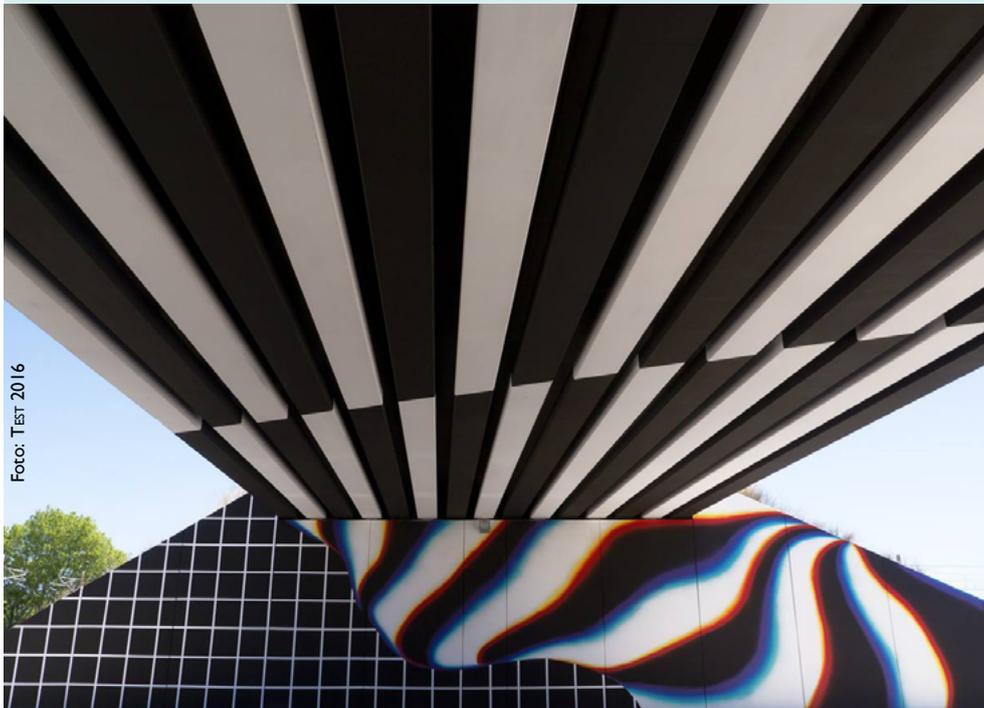


Foto: TEST 2016

1. *Nota de los editores:* Mural de participación colectiva con cuya fotografía hemos querido ilustrar la portada de este número de *kult-ur*. Está situado en el centro de México DF, en el parquin de la esquina de la calle Bolívar con San Jerónimo. Fue impulsado en origen por el programa de Mejoramiento Visual del Gobierno del Distrito Federal de 2008. La artista francesa Fafi realizó una primera intervención, a la que siguió la del español Spok, que incidió en la pintada anterior haciendo que un monstruo devorara a una de las figuras de Fafi. El mismo año el artista Ericailcane (Italia) pintó un ocelote que intentaba proteger a las dos figuras de Fafi y tres años más tarde Minoz y Maze, artistas mexicanos, pintaron en el lado opuesto a un niño que parecía jugar con todo lo anterior. Para consultar las fotografías del proceso véase: <<http://culturacolectiva.com/el-arte-urbano-un-juego-de-estilos/>> [25/05/2016].



FP: Cerca de casa tenemos una y me mola verlo, paso por allí todos los días, pero tampoco haría peregrinaje para verla. Prefiero ir a pintar otra.

OQ: Yo creo que esto tiene que ver con el hecho de que el arte urbano y el graffiti es un poco de usar y tirar, y yo estoy de acuerdo con esa idea. Desde siempre has estado pintando, y luego te lo han borrado o te lo han tachado... depende mucho de la ciudad donde pintes, si pintas en Madrid o en Barcelona... en la época buena de Barcelona que era súper legal pintar, pintabas un muro por la mañana y por la tarde habían pintado encima. Entonces hay como una mentalidad de que lo que tienes que tener es una buena foto, ¿no?

FP: A ver, ponte en la piel de un grafitero de metro, no sé si estáis un poco al loro de cómo funciona, pero básicamente, para que lo entendáis, me gasto setenta euros en pintura, pinto en diez minutos, tengo a cuatro patrullas de la Guardia Civil que me persiguen, un toro de quinientos kilos que me persigue también, estoy acojonado, echo una foto así de medio lado que no la puedes echar ni bien, te piras, y el tren no sale, o sea, la obra dura nada, una hora o dos, y tú la has visto cinco minutos. Y encima no sacan el tren.

OQ: No sacan los trenes... A veces los sacan porque los tienen que limpiar en el otro culo de saco, pero si no, no los sacan para que no puedas hacer fotos.

FP: Después de ver eso durante años sólo quieres pintar más, es la acción, es venir aquí... Es un poco también, no sé... puedes ser Antonio López... Y luego yo me pongo desde el punto de vista de la evolución de un artista, yo tengo como ejemplo mucho más a Picasso, que es un tipo que en una vida llegó a tomar por culo porque pintaba todos los días a tope, y claro, yo lo experimento a veces, me pinto hoy algo y mañana seguramente voy a pintar un cuadro que tengo que hacer y me voy a acordar de lo que hice hoy, y al día siguiente pintaré y me acordaré de lo que hice ayer, mientras que si pinto un cuadro cada trece años, pues cuántos haré, prefiero ir a tope y que me borren pero a nivel evolución puedo llegar mucho más lejos. A mí lo que me interesa es ir a sitios, me interesa el camino, no fliparme mirando un cuadro trece años. [...] Mi proceso es pintar. Le echo foto por la tarde, lo subo a Instagram por la noche, al día siguiente no me acuerdo y al día siguiente pinto otro. Ése es mi proceso creativo... [...] y este pensamiento, este modus operandi lo extrapolo a todas las cosas, por ejemplo, veo que la industria de la música está obsoletísima, el hecho de que tardes un año en sacar un tema es una locura, de hecho me molan más los productores o DJ que se autogestionan todo y van a toda hostia, lo



producen, lo ponen en internet, en Soundcloud y eso funciona [...] hoy en día todo es inmediatez, yo me siento un hijo de los tiempos que corren, totalmente, las fotos las hago yo, no tengo que llamar a un fotógrafo para que eche las fotos, la divulgación la controlo yo, o sea, es todo instantáneo e inmediato. Y yo me siento muy cómodo en esa manera de operar.

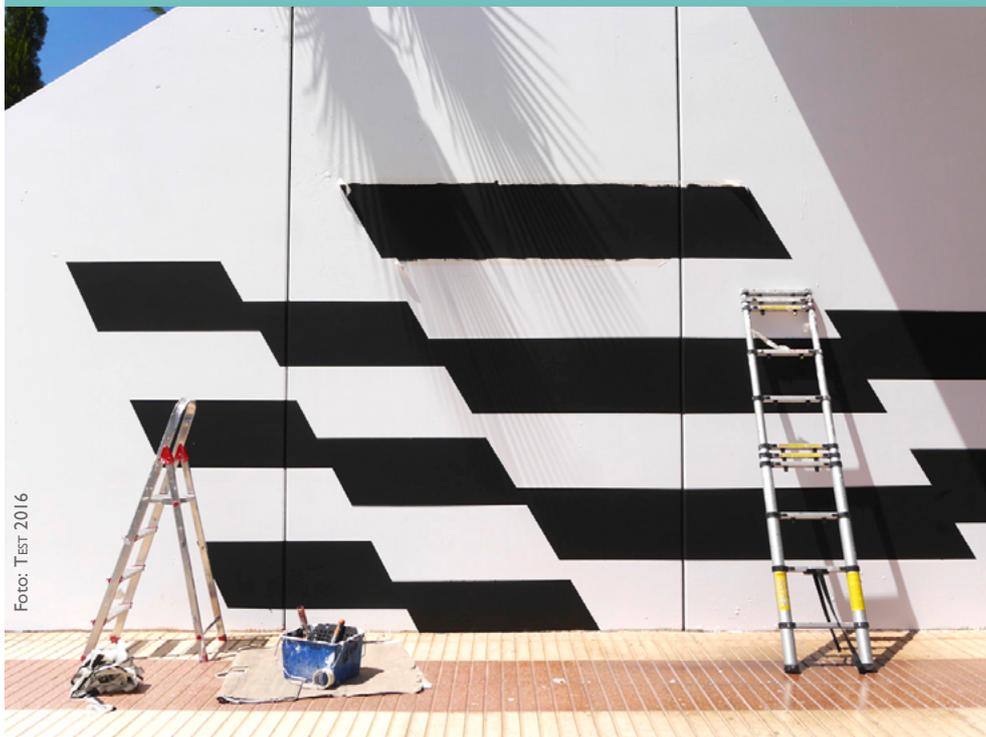
«A mí lo que me interesa es ir a sitios, me interesa el camino, no fliparme mirando un cuadro trece años. [...] Mi proceso es pintar. Le echo foto por la tarde, lo subo a Instagram por la noche, al día siguiente no me acuerdo y al día siguiente pinto otro. Ése es mi proceso creativo...»

AGC: Ahora una pregunta al comisario... Ésta es la cuarta intervención urbana del festival TEST en Vila-real. Tú ahora mismo te vas a dar una vuelta, o recorres el municipio para hacer algo y te encuentras con alguno de estos murales. Esto es lo que queda al final de este festival, en cada edición hay tres artistas que exponen en museo, pero esto, la intervención urbana en mural, es lo que realmente queda. Y ello nos puede hacer pensar que esto es una fotografía del momento. Al final el propio pueblo podría ser una obra retrospectiva de todas las ediciones, y además, con gente, como en este caso Felipe Pantone, que consolidan mucho el proyecto. A lo mejor tú sueñas con una ciudad que dentro de diez años tenga catorce intervenciones o incluso más, si llega a ser una dinámica incluso ajena a la propia muestra TEST.

PA: Mi ilusión y fantasía sería hacer una cantidad tan amplia como para que los espacios que hay se tuvieran que volver a pintar, porque a mí me gusta mucho lo que ellos dicen de que sea algo efímero, y que después de un tiempo, se acabó. Eso no significa que vayamos a pintar el año que viene encima del mural de Felipe, porque sería ridículo, pero a lo mejor dentro de doce años que es un tiempo incalculable, a lo mejor sí. Porque seguramente se deteriorarán las piezas y eso es algo en lo que ahora mismo no estamos pensando, pero no estarán siempre así. Depende mucho, porque hay dos de las intervenciones que son privadas, es gente que ha dejado su pared para que la pintemos. Hemos tenido que solicitarlo a particulares porque no había espacios públicos o los que había no se adecuaban al artista. En el caso de Felipe, el espacio era ideal, incluso mejor que una medianera, para lo que él hace era ideal un espacio con volumen, pero para otros artistas no es así. [...] El hecho de que ellos



actúen en el espacio público es importante, es esencial, porque yo pienso que la única forma de avanzar en esta vida es crear conciencia, y la forma de crear conciencia es crear cosas, experiencias nuevas que la gente no haya tenido antes, y además aquí, en una ciudad de 60000 habitantes, que haya murales de artistas internacionales creo que es hacer conciencia. [...] Qué más explícito que hacerlo en la calle, al alcance de todo el mundo.



biblos



OUTSIDER

La pesadilla de la participación

M. Miessen

DPR-Barcelona, 2014

311 págs. 19,50 euros

*I see crowds of people, walking
arround a ring.
Thank you. If you see dear Mr. Equitone,
Tell her I bring the horoscope myself:
One must be so careful these days.*

T. S. Elliot. *The Waste Land*.
Capítulo I, «The Burial of the Death».

Brillante, analítico y propositivo, Markus Miessen cierra con *La Pesadilla de la Participación* la trilogía de lo participativo que empezara con *¿Alguien dijo participar?* *Un atlas de prácticas espaciales* y continuará con *La violencia de la participación*. Esta tercera entrega es el despliegue del cuerpo del *Outsider* desinteresado, el personaje de amplio fondo crítico al tiempo que cordial y voluntarioso capaz de dinamitar transformaciones en su entorno.

Aceptémoslo, la democracia inclusiva por áspero que resulte en ocasiones es perjudicial, pues evita que la responsabilidad sea asumida



por alguien. La toma de decisiones y la asimilación de un conflicto para habilitar su elaboración posterior se hace mucho más compleja. Todo queda diluido en lo colectivo, pierde atribución, lo procesal difumina su prontitud, su viveza. La determinación y su resultado devienen estructu-



rales, propios de la red o institución, viciados por la imposibilidad de que alguien tome para sí la obligatoriedad moral de responder con cuidado y atención a su reparación. Y se ha de evitar. Entonces, para limar la aspereza se parte desde un desprendimiento interesantísimo, el que emerge por desarticular la ingenuidad que provoca el anhelo de participación.

Participar, compartir, incluir, coincidir con el otro y tomar parte en algo común son hoy fenómenos en efervescencia constante, pero a veces se han sobreexplotado, y se tiende a fagocitar cuanto les rodea, sobre todo porque en estos tiempos de crisis han proliferado como la solución para todos los males. La participación se ha incrustado en la arena de lo político como ente legitimador y en su atribución física en ocasiones como excusa. En la arquitectura y en su vínculo con la antropología urbana se trata de un encaje más corpóreo: participar conlleva transformar — pasar a través de la forma— en una consecuencia definida. La importancia coyuntural reside en mantenerlo en un plano indiferente a las cualidades del resultado de la acción política y se ha de tener presente que el concepto de mayoría no precondi-

ciona la capacidad crítica de cualquier modo de inclusión. Es en este punto en el cual se incide de manera determinante, para generar marcos de transformación es necesario atender a la participación desde una óptica conflictiva. Resolver no significa tener una dócil facilitación democrática que evada lo áspero sino que conviva con los aspectos cuya violencia —no física— es reconocida como agente esencial en la práctica. Pero el modelo convencional de participación, de índole bienintencionada aunque de política blanda, conlleva que además de la inserción, se acepte que la perspectiva del común tiene —u obtiene— el mismo poder representativo en cualquier punto de una sociedad igualitaria.

Por tanto, Markus Miessen, arquitecto que trabaja en una amalgama diversa de realidades y contextos, propone la figura del *Outsider*, el individuo —proactivo y desafiante— que desde fuera del perímetro de una estructura política enviciada y endogámica deviene no sólo el detonante de un cambio conminado sino su motor, resultado de la puesta en práctica por la irrupción de su discurso dentro del léxico público. Para el *Outsider*, la mayoría no es más inteligente y los conflictos son



transformables, o como la politóloga y teórica belga Chantal Mouffé aduce en una lúcida y penetrante conversación con Markus Miessen: *transponibles*. Entonces, el *Outsider* tiene como territorio un marco de apertura —no jerárquico— constituido por un nuevo lenguaje en una nueva práctica, fuera de economías existentes. Y es éste el que traspasa el consenso político perverso, interesado e ineficiente, por medio de los mecanismos de participación. Es ineludible, para transformar las cosas, se ha de reparar el cómo desplegar la práctica participativa con estructuras de poder nítidas desde fuera de su(s) ámbito(s) y no desde adentro, con la voluntad de actuación libre de mandato. Entonces, la práctica dispersa, exenta y desinteresada del *Outsider* estrangula críticamente inquietudes de fondo; las alternativas de participación que eluden la metáfora de la barricada; los modos de praxis espacial ante la realidad socio-política; la actividad como ente polifónico; y por extensión —con interés, aplomo e incredulidad— lo pertinente de esta actividad.

Para exponer y argumentar la construcción y ensamblaje de instituciones *Outsider* de arte público en producciones del espacio independientes y de menor escala, Markus

Miessen se vale de proyectos como *European Kunsthalle* o la Escuela de Invierno de Oriente Medio (encargos realizados durante la presidencia eslovena del Consejo Europeo en 2008). El estudio riguroso de las formas de participación en ellos le llevaron a una serie de sucesivas entrevistas durante un periodo de tres años con Chantal Mouffé. Desde la concurrencia y a su través —editadas con precisión quirúrgica— se encumbren las nociones de conflicto, pluralismo, agonía y antagonía —pues todo «nosotros» implica un «ellos»— como las dinámicas de una sociedad con una profunda desafección por las instituciones democráticas, con las cuales dialogará el *Outsider* para definir su campo de acción y trazar sus múltiples perspectivas. Durante la conversación a propósito de la noción de pluralismo y de reconocer la dimensión del conflicto Chantal Mouffé menciona:

Hay otra concepción del pluralismo — con la que me identifico— que encontramos por ejemplo en Max Weber o en Friedrich Nietzsche. La idea de que el pluralismo implica necesariamente antagonismo, porque todos estos múltiples y diferentes puntos de vista no se pueden reconciliar. Algunos de ellos requieren la negación de otros puntos de vista en conjunto, como componentes de un conjunto armonioso. Aceptar el hecho y la existencia del pluralismo implica, por tanto, aceptar la realidad del antagonismo, del conflicto. Conflicto que es



imposible de erradicar, que no se puede reconciliar. De hecho, es lo que yo entiendo como antagonismo.

Entonces sale a la superficie, para Miessen, que dentro de las prácticas espaciales, el *Outsider* es el vehículo con el menor número de adscripciones posibles que es capaz de actuar sobre la redefinición de la participación, pues la reconvierte en un modo agonístico (es decir, con posibilidad de encuentro) de participación. Y ésta implica la elección y decisión entre las alternativas irreconciliables y el reconocimiento de puntos de vista enfrentados cuyas «verdades» siempre estarán en conflicto —menuda pesadilla— lo que lleva consigo responsabilidad. Así, el interrogante mayor deja de ser intacto. Es posible proponer una práctica, también arquitectónica, que implique en proyectos espaciales la realidad socio-política en una práctica polifónica que, para lidiar con los conflictos, evolucione sus procesos de toma de decisiones. En los que no siempre el objetivo final sea el consenso «total», sino la proliferación de micropolíticas «parciales» de participación crítica en la producción del espacio. Toda una pesadilla para la producción neoliberal. Slavoj Žižek, entrevistado por Georg Diez y Christopher

Roth en *What Happened?* apunta: «Una de las cosas más repugnantes ocurre cuando tus sueños secretos te son impuestos brutalmente desde el exterior. Tenemos un bonito nombre para un sueño hecho realidad así: se llama pesadilla».

Miessen, además de aunar conversaciones desde una distancia crítica con el filósofo estadounidense Noam Chomsky, el comisario alemán Felix Vogel, el teórico holandés Roemer van Toorn, la dramaturga, curadora y escritora eslovena Eda Cufer, el arquitecto israelí Eyal Weizman, el artista británico Liam Gillick, o el arquitecto holandés Rem Koolhaas —entre otros—, incluye un diálogo con el crítico y curador suizo Hans Ulrich Obrist a propósito de la introducción de la «ruptura de la máquina de consenso», por la cual, el *Outsider* estimula deliberadamente situaciones de conflicto como medio de contribución; una cierta política del disenso que incentiva la práctica espacial crítica y redefine el rol del arquitecto en campos ajenos del conocimiento. Fuera de su perímetro habitual, éste, parte de un modelo que no se desplanta desde el consenso ni pretende la armonía sino que activa



diversas zonas de conflicto estratégicamente dispuestas —es decir, mapeadas— a través de la distancia crítica. Y es en éstos coágulos en dónde sucede el desmantelamiento de las preexistencias como nuevos puntos de partida para poner en funcionamiento la producción — desde la óptica arquitectural— de conocimientos alternativos para las instituciones, y su especialización en áreas conflictivas. La fricción implícita a su puesta en escena es una pesadilla en la que no es sano, sino saludable, estar en desacuerdo.

El arquitecto británico Cedric Price en conversación con Hans Ulrich Obrist señala:

[...] cuando una cosa se fomenta demasiado, de alguna manera se vuelve respetable, y después de eso, pronto se socializa —no en el sentido político, sino que se convierte en un derecho de todos—. Esto es lo que está arruinando a la televisión interactiva, que se ve casi como un derecho. O esos horribles programas de radio, en los que te invitan a llamar para dar tu opinión, lo que permite hacer programas muy baratos, pero tremendamente aburridos para la audiencia. ¡No quiero escuchar lo que cuarenta y cinco personas elegidas al azar, opinan sobre esto o aquello, cuando se les pide que llamen a la radio! porque ha sido extraoficialmente reconocido por los poderes fácticos, y a ello se agarran los que se han dado cuenta que es una forma barata de hacer televisión o radio; que casi todo está justificado sólo porque el público puede participar. Y entonces tienes mal teatro, malas películas, mala radio, mala televisión...

En opinión de Miessen, «la arquitectura es siempre un acto individual basado en un momento de ruptura: una decisión de avanzar una realidad existente». Se podría decir que, en ocasiones, el *Outsider* es parte de un relato autobiográfico. Y que sí, éste provoca cambios críticos, desde la participación.

Leonardo Novelo

Arquitecto UNAM-ETSAB

Editor de INPUTmap, plataforma sobre los límites arquitecturales y la cultura contemporánea (Barcelona-Tokyo).

Professeur Invité. Université Paris-Est Marne-la-Vallée, Génie Urbain.

Productor de Archeology of Trauma, proyecto de arte contemporáneo.

leonardonovelo.com

@inputmap

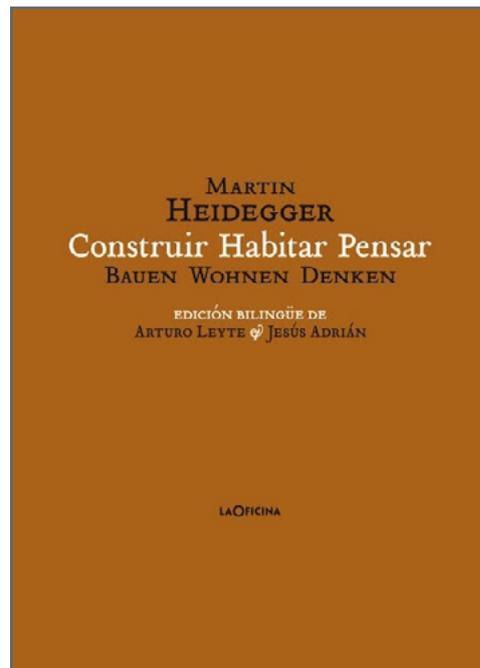


EL CUIDADO DE LA ESTANCIA HUMANA

Construir Habitar Pensar (Bauen Wohnen Denken)
Martin Heidegger [Edición bilingüe de A. Leyte y J. Adrián]
La Oficina Ediciones, 2015
88 págs. 18 euros

Enfrentarse a una obra de Heidegger es en muchas ocasiones bucear entre sus palabras buscando lo que oculta o dicho de otra manera buscando lo que se omite más que lo que se expresa; hay que interpretar, des-velar los múltiples significados del lenguaje utilizado. Esto es especialmente relevante en este opúsculo, y no porque su oscuridad sea mayor que la de otras obras del autor sino por el análisis lingüístico tan minucioso que realiza para explorar las preguntas que se hace sobre cómo debe ser el construir para que satisfaga su único fin que es el habitar. De ahí, también los dos comentarios que siguen a la obra en esta edición bilingüe a cargo de Arturo Leyte y Jesús Adrián.

Aunque el texto se refiere a una realidad radicalmente distinta a la nuestra, sin embargo el marco teórico que cubre, puede ser pertinente en el



momento actual debido sobre todo al carácter abstracto de la propuesta.

Construir, Habitar, Pensar es la transcripción de una conferencia impartida por Martin Heidegger en el auditorio de la ciudad de Darmstadt en 1951 ante la preocupante situación de la falta de viviendas en ese momento en Alemania. A la conferencia asistieron técnicos, arquitectos,



urbanistas, todos aquellos implicados y preocupados en la reconstrucción de las ciudades después de la devastación de la guerra.

Pero nos encontramos ante un texto que no pretende ser un tratado sobre arquitectura, el mismo Heidegger así nos lo indica nada más comenzar. Su objetivo está muy claro: pensar sobre el habitar y el construir; por tanto, va más allá de los aspectos técnicos o instrumentales de lo que sería el edificar o producir edificios. Partiendo del hecho de que el fin del construir es el habitar (ambas palabras traducen el mismo término del alemán antiguo: *buan*), trata de aclarar la esencia misma del habitar como lo que definirá el propio estar del ser humano sobre la Tierra. Y será este pensar en el fundamento, este carácter filosófico de su planteamiento, lo que le haga preguntarse por las condiciones del habitar desde el desamparo, desde el «desarraigo», nos dirá Heidegger, del existir humano. La precariedad del hombre viviendo en la tierra le lleva a construir su alojamiento buscando cierta permanencia para su continua inestabilidad. Sin duda, le interesan más a Heidegger las coordenadas que van definiendo el espacio vital de este ser enraizado en la tierra, su manera

de vivir en el mundo que el propio hecho de cómo realizar concretamente cualquier tipo de construcción.

En un pormenorizado análisis etimológico, el texto nos va conduciendo a la naturaleza del habitar como lo propio de los seres humanos y, por tanto, plantea una mirada en profundidad que habrá que tener siempre en cuenta cuando se construya cualquier tipo de edificación o vivienda. Nos recomienda escuchar lo que el lenguaje dice, y así va desplegando desde su origen todo un abanico de significados desde la palabra construir para llegar a la esencia última del término habitar que el propio lenguaje ha olvidando o ha dejando velada. «Ser un ser humano significa estar sobre la tierra como mortal o como ser que habita». Este concepto de habitar es más que una cualidad añadida, es «la forma en que nosotros, los humanos somos sobre la tierra». «El hombre es en la medida en que habita». Y así se van derivando una serie de conceptos que enriquecen el sentido del habitar desde sus primitivas raíces: vivir en proximidad, el permanecer que lleva a estar satisfechos y en paz, el habitar como proteger y cuidar, preservar y cultivar, con todos los matices que este último término arrastra (culti-



var el campo, cuidar en el sentido latino de cultura, edificar...). Toda esta riqueza significativa no hace sino dotar de contenido al concepto de habitar al mismo tiempo que impregna de cierta belleza a este discurso sobre los humanos como seres que viven en la tierra y habitan en ella.

Para los heideggerianos confesos, esa colección de términos emparentados que van definiendo el sentido del ser, en este caso del existente humano como ser que habita, puede suponer un auténtico disfrute.

El habitar como el preservar de daños y tener cuidado significa permanecer y hacerlo sobre la tierra y bajo el cielo, pero no viviendo en un centro alrededor del cual giren las cosas, sino en un marco de relaciones: tierra, cielo, divinos y mortales. Estos elementos no se contraponen, conviven en una unidad originaria, es la simplicidad de la cuaternidad, nos dirá Heidegger, que dará vida al propio existir de los mortales en la relación entre ellos y con las cosas o lugares. Así el ser humano permanece en la cuaternidad junto a las cosas. Después del análisis detallado del cuádruple juego de elementos que forman el habitar, la propuesta de

integración en la naturaleza para la construcción de espacios habitables resulta casi evidente.

Pero sorprende en el texto la elección del puente como ejemplo de obra construida; aparece casi como una metáfora, que al leerlo detenidamente se nos puede ir revelando como una definición del carácter transitorio del existir de los humanos, del carácter dinámico de la vida o también puede que se refiera simplemente y sin más a otro tipo de construcción vinculada al espacio que el hombre habita. El puente parece un símbolo que muestra la relación como una cualidad de lo existente que ya quedaba patente cuando hablaba de la cuaternidad, huyendo siempre de toda sustancialidad: el puente como camino entre, como tránsito hacia, desde... En cualquier caso, el detalle con el que se analizan las características de su construcción resulta un tanto desconcertante cuando al mismo tiempo observamos que el tema de cómo habitar ni está resuelto, ni parece importarle mucho a Heidegger. El porqué se plantea este modelo de obra, utilizando el puente en lugar de la vivienda para hablar de la relación del hombre con el espacio, y el lenguaje utilizado para referirse a él, es una de las dificultades en la



lectura de este texto, en cuanto que abre paso a distintas vías de interpretación.

Sin embargo, sólo en escasas líneas se menciona un modelo de vivienda cuando se refiere a la casa rural de la Selva Negra en la ladera de una montaña de hacía dos siglos, que aunque cumpliendo perfectamente las funciones del habitar en su construcción y ligada a las necesidades naturales, parece constituir un punto de nostalgia por el pasado, por los tiempos predemocráticos, y resulta impracticable ya en esos momentos, como el mismo Heidegger reconoce. Lo que sí muestra con claridad este ejemplo de vivienda es el acercamiento y adaptación a la naturaleza, siempre defendido por el autor, frente a su distanciamiento del mundo de la técnica que ejerce su dominio y control sobre lo natural y sometido habitualmente a sus duras críticas.

Así pues en *Construir, Habitar, Pensar* no podemos encontrar criterios ni modelos que nos sirvan para las necesidades de nuestras complejas sociedades urbanas, ni por supuesto para sociedades cuya habitación ni siquiera se puede considerar humana debido a la pobreza

o extrema pobreza en que viven millones de seres humanos, pero sí es válido como llamada de atención para repensar las relaciones con el medio físico y humano que debería constituir la base de todos los hogares en cualquier tipo de sociedad.

Por eso es importante pensar y preguntarnos por el habitar y construir, preguntas que nos llevan a evitar el desarraigo, propio de la existencia. Éste es uno de los motivos de la pertinencia de la lectura del presente texto —al que hacía mención al principio—, cómo el construir funda y organiza espacios si lo realizamos desde nuestra preocupación por el habitar como rasgo fundamental del existir. Por supuesto que hoy no padecemos, si hablamos de sociedades desarrolladas o tecnológicas, de la precariedad y ausencia de viviendas como en la época en que está dictada esta conferencia, pero es indudable que falta pensar o reflexionar sobre las condiciones del habitar para dotar de un carácter más humano a nuestros lugares; es la llamada a pensar el sentido del habitar en la tierra, lo que suscita verdadero interés en un texto como éste.

¿Puede conducirnos a algo más su lectura cuando sin duda necesi-



tamos revisar las formas de convivir a través de nuestras ciudades en sociedades democráticas, y la visión de Heidegger está totalmente alejada de este modelo político y social? La respuesta es no, si lo que buscamos aquí son soluciones concretas a nuestra manera de construir, pero reflexionar sobre el modo en que existimos, en cómo estar en el mundo habitando, todo pensar en este sentido no es que sea pertinente sino que es necesario. Además, hay otra cuestión que podríamos tener en cuenta tras la lectura atenta de *Pensar, Habitar, Construir* y es ese carácter del habitar humano vinculado a la tierra y al cuidado de ella, que hoy nos interesaría destacar, no tanto como ese campo que hay que labrar y cultivar, sino como el cuidar de una Tierra que siendo nuestra casa, nos hemos olvidado de proteger, poniéndola continuamente en peligro.

En todo caso la discusión en torno a las necesidades de un ser humano cuya esencia constitutiva es el habitar, el vivir ligado a lo físico y a lo humano (tierra, cielo, mortales y divino en lenguaje de Heidegger), con su carácter de transitoriedad, buscando la permanencia, nos puede conducir a plantear, por encima de la tristeza que nos produce en muchas

ocasiones contemplar y vivir en algunas de nuestras ciudades y en nuestro mundo, cómo deberían ser los lugares que habitamos para que fueran realmente lugares habitables. Al menos como fin a conseguir, la propuesta heideggeriana de pensar en el construir y por tanto en el habitar sigue siendo pertinente, aunque solo suponga un pequeño matiz si lo comparamos con los auténticos problemas de habitabilidad que nuestro mundo tiene planteados en el siglo XXI.

Nieves Muñoz

Profesora de Filosofía



FUTURS NÚMEROS DE *kult-ur*

FUTUROS NÚMEROS DE *kult-ur*

NEXT ISSUES OF *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-revistes.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-revistes.uji.es/index.php/kult-ur/login>.

Instruccions per a autors disponibles en PDF en https://drive.google.com/file/d/0Bw5r-hWVb1D_T2kxdmotLWtXMUE/edit?usp=sharing.

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-revistes.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-revistes.uji.es/index.php/kult-ur/login>.

Instrucciones para autores disponibles en PDF en https://drive.google.com/file/d/0Bw5r-hWVb1D_T2kxdmotLWtXMUE/edit?usp=sharing.

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-revistes.uji.es/index.php/kult-ur/about/submissions>.

Procedure for submitting original manuscripts: via the OJS platform (authors must first register): <http://www.e-revistes.uji.es/index.php/kult-ur/login>.

Authors guidelines are available in PDF at https://drive.google.com/file/d/0Bw5r-hWVb1D_T2kxdmotLWtXMUE/edit?usp=sharing.

**CALL FOR PAPERS: Vol. 4. Núm. 7**

Data límit de presentació d'originals per a totes les seccions: **1 d'octubre de 2016**

Data de publicació: **primavera de 2017**

Àgora (secció monogràfica de la revista) dedicada a:

Significados y lecturas múltiples del espacio público.

Coord. Zaida Muxí Martínez

Espai públic com a espai polític de la representació social; espai de propietat pública sense restriccions per al seu ús, accés i gaudi; espai sinònim d'espai lliure; espai estructurant de la ciutat i suport de la vida quotidiana; espai de la memòria i la construcció literària... La construcció de l'espai públic ja siga físic-espacial, com social, cultural, literari o polític es troba arrelada en les particularitats i singularitats de cada cultura en cada geografia. I fins i tot en plena globalització, l'espai públic, aparentment igual, presenta particularitats i singularitats.

Les ciutats japoneses construeixen l'espai públic ordinari com negatiu de l'espai privat, conformant espais intersticials, filaments que desapareixen en el magma de la micro segmentació residencial. No vol dir que no hi haja espais lliures, sense construir a les ciutats, però aquests són espais del poder, espais de temples, palaus i forts; espais per a la contemplació i de la imposició. Aquesta concepció de l'espai públic i de la conformació urbana desactiva la possibilitat de l'espai públic com a espai de la política, entesa com a representació, confrontació i demostració.

L'espai públic com a espai d'intercanvi, de mercat, com Jemaa El Fnaa o altres grans places mediterrànies, són públiques per la seua obertura, pel seu canvi i fluïdesa constant, són espais de vitalitat, sense ser espais de la política i la representació.

Què i quins són els espais públics possibles d'esdevindre espais de la política? Les successives primaveres, àrabs i europees, han utilitzat en la majoria dels casos espais públics de reconegut simbolisme polític, però algunes com el 15M a Barcelona o la Nuit Debout francesa han utilitzat places sense especials atributs per donar-los un nou significat polític.

I l'espai públic proper, ordinari, de la vida quotidiana, ¿com es conforma, com es caracteritza? ¿Pot ser previ a l'acció i per tant programat o ha d'estar abans l'experiència



que marqui els recorreguts, les qualitats dels espais? ¿O hauria de treballar-se amb un espai mutant que atenga les anomenades línies del diseg, que són les marques que deixem en els nostres recorreguts sobre terrenys tous quan no utilitzem l'espai tal com es va preveure?

Per tant, ens interessa la reflexió, des de diferents sabers i diferents geografies i cultures, de què és, què fa i qui fan els espais públics.

Objectiu general

L'espai públic no és un, no es neutre, ni es universal. La seua anàlisi i la seua comprensió tampoc. Per això proposem per aquest número de la revista kult-ur una mirada polièdrica sobre l'espai públic.

Línies temàtiques

- Espai públic i Mobilitat
- Espai públic simbòlic (geografies, cultures, societats)
- Espai públic i gènere
- Espai públic i projecte
- Espai públic polític
- Espai públic i globalització
- Espai públic i cicles de vida
- Espai públic i l'alteritat

**CALL FOR PAPERS: Vol. 4. Núm. 7**

ES

Fecha límite de presentación de originales para todas las secciones:

1 de octubre de 2016

Fecha de publicación: **primavera de 2017**

Àgora (sección monográfica de la revista) dedicada a:

Significats i lectures múltiples de l'espai públic.

Coord. Zaida Muxí Martínez

Espacio público como espacio político de la representación social; espacio de propiedad pública sin restricciones para su uso, acceso y disfrute; espacio sinónimo de espacio libre; espacio estructurante de la ciudad y soporte de la vida cotidiana; espacio de la memoria y la construcción literaria... La construcción del espacio público ya sea físico-espacial, como social, cultural, literario o político se encuentra enraizada en las particularidades y singularidades de cada cultura en cada geografía. Y aun en plena globalización, el espacio público, aparentemente igual, presenta particularidades y singularidades.

Las ciudades japonesas construyen el espacio público ordinario como negativo del espacio privado, conformando espacios intersticiales, filamentos que desaparecen en el magma de la micro segmentación residencial. No quiere decir que no hayan espacios libres, sin construir en las ciudades, pero estos son espacios del poder, espacios de templos, palacios y fuertes; espacios para la contemplación y de la imposición. Esta concepción del espacio público y de la conformación urbana desactiva la posibilidad del espacio público como espacio de la política, entendida como representación, confrontación y demostración.

El espacio público como espacio de intercambio, de mercado, como Jemaa El Fnaa u otras grandes plazas mediterráneas, son públicas por su apertura, por su cambio y fluidez constante, son espacios de vitalidad, sin ser espacios de la política y la representación.

¿Qué y cuáles son los espacios públicos posibles de ser espacios de la política? Las sucesivas primaveras, árabes y europeas, han utilizado en la mayoría de los casos espacios públicos de reconocido simbolismo político, sin embargo algunas como el 15M



en Barcelona o la Nuit Debout francesa han utilizado plazas sin especiales atributos para darles un nuevo significado político.

Y el espacio público cercano, ordinario, de la vida cotidiana, ¿cómo se conforma, cómo se caracteriza? ¿Puede ser previo a la acción y por lo tanto programado o tiene que estar antes la experiencia que marque los recorridos, las cualidades de los espacios?. ¿O debería trabajarse con un espacio mutante que atienda a las llamadas líneas del deseo, que son las marcas que dejamos en nuestros recorridos sobre terrenos blandos cuando no utilizamos el espacio tal como se previó?.

Por lo tanto, nos interesa la reflexión, desde diferentes saberes y diferentes geografías y culturas, de qué es, qué hace y quiénes hacen los espacios públicos.

Objetivo general

El espacio público no es uno, no es neutro, ni es universal. Su análisis y su comprensión tampoco. Por ello proponemos para este número de la revista *kult-ur* una mirada poliédrica sobre el espacio público.

Líneas temáticas

- Espacio público y Movilidad
- Espacio público simbólico (geografías, culturas, sociedades)
- Espacio público y género
- Espacio público y proyecto
- Espacio público político
- Espacio público y globalización
- Espacio público y ciclos de vida
- Espacio público y la otredad

**CALL FOR PAPERS: Vol. 4. Iss. 7**

Deadline for submission of original manuscripts for all sections:

October 1, 2016

Publication date: **spring, 2017**

Ágora (monographic section of the journal) devoted to:

Multiple meanings and readings of public space.

Coord. Zaida Muxí Martínez

Public space as a political space of social representation; publicly owned space with unrestricted use, access and enjoyment; space synonymous with free space; space as the city's structure and the foundations for everyday life; space for memory and literary construction... The construction of a public space, whether physical-spatial, social, cultural, literary or political, is rooted in the peculiarities and singularities of each culture and geography. And even in this ever globalised world, public space, although apparently uniform, has its peculiarities and singularities.

In Japanese cities ordinary public space is constructed as the counterpoint to private space, forming interstitial spaces, filaments that disappear in the magma of residential micro-segmentation. This does not mean there are no free, unconstructed spaces in the cities, but they are spaces of power, spaces of temples, palaces and strongholds; spaces for contemplation and imposition. This conception of public space and urban configuration neutralises the possibility of public space as political space, understood as representation, confrontation and demonstration.

Public space as space for exchange, a marketplace, like Jemaa El Fnaa or other large Mediterranean squares, are public because of their openness, their constant flux and fluidity; they are spaces of vitality without being spaces of politics and representation.

Which public spaces can be political spaces? The successive springs – Arab and European – have for the main part use public spaces with a recognised political symbolism; others, in contrast, such as the 15M in Barcelona or the French Nuit Debout took place in squares with no special attributes so as to give them a new political meaning.

And the familiar, ordinary, everyday public space – how is that shaped, how is it characterised? Can it precede the action and therefore be programmed, or must the experience come first to mark the routes, the qualities of spaces? Or should it be seen as a



mutating space that takes in desire lines, the paths we trace across soft ground when we do not use the space according to its original purpose?

Therefore, what we are interested in are reflections, from different areas of knowledge and different geographies and cultures, on what public spaces are, what they do and who makes them.

General objective

Public space is not one space, it is not neutral, or universal; nor is its analysis and the way it is understood. For this reason we propose a multifaceted exploration of public space for this issue of *kult-ur*.

Subject lines

- Public space and mobility
- Symbolic public space (geographies, cultures, societies)
- Public space and gender
- Public space and projects
- Political public space
- Public space and globalisation
- Public space and life cycles
- Public space and otherness



PROPER NÚMERO

Tardor 2016

Vol. 3. Núm. 6

Mirades educatives a la ciutat: experiència, quotidianitat i participació.

Coord. *Àgora*: M. Mar Estrela Cerveró

PRÓXIMO NÚMERO

Otoño 2016

Vol. 3. Núm. 6

Miradas educativas en la ciudad: experiencia, cotidianidad y participación.

Coord. *Àgora*: M. Mar Estrela Cerveró

NEXT ISSUE

Autumn 2016

Vol. 3. Iss. 6

Educational perspectives in the city: experience, daily life and participation.

Coord. *Àgora*: M. Mar Estrela Cerveró

acròpoli

Editorial..... 9

àgora

Vol. 3. Nº 5. Una introducció al debat sobre experiències artístiques col·laboratives i de participació en el context urbà, Teresa Marín..... 17

Una introducció a l'estètica modal, Jordi Claramonte Arrufat..... 41

Realitats col·lectives en l'art espanyol de la dècada de 1980, Jorge Luis Marzo..... 53

Del boom museístic a les laboratoris del procomú: un recorregut per la crítica a la institució en el cas espanyol, Marta Álvarez Guillén..... 77

Subversions, col·laboracions i xarxes. A partir de projectes i experiències impulsades per Santiago Cirugeda, Ramon Parramon Arimany..... 95

Pràctiques artístiques col·lectives davant nous escenaris sociopolítics, Isidro López-Aparicio Pérez & Vanesa Cejudo Mejías..... 117

Cabanyal Portes Obertes: se acabó, ¿i ara què? Pràctiques artístiques polítiques i col·laboratives en la ciutat, Emilio José Martínez Arroyo..... 143

La manzana perduda de Russafa: estratègies d'autogestió davant processos de gentrificació, Mijo Miquel Bartual..... 155

Disidències artístiques en Ciutat Juárez. Pràctiques col·laboratives en contextos de violència, Carles Méndez Llopis..... 177

Tàctiques artivistes davant la violència en Ciutat Juárez, Hortensia Mínguez García & Judith Zamarripa Nungaray..... 211

La participació en la definició del Plan General de Yountville de Halprin. Y un apunt particular de teatre, Jaume Blancafort & Patricia Reus..... 229

El cos i la ciutat. Un estudi de cas d'arts performatives col·laboratives en l'espai urbà, Sofia Fernández Álvarez..... 255

extramurs

Notes crítiques per habitar i transformar el dispositiu urbà, Luis Serrano..... 269

Plataforma A, col·lectiu vasco per la incorporació normalitzada de les dones en el sistema de l'art, Txaro Arrazola..... 289

Deviant politics: hip hop as a form of resistance against hyper-criminalization and structural violence, Selene Inés Ornelas Márquez..... 319

stoa

Librería i ciutat. Conversacions amb Naike Cassellini, Ricardo Artola i Diana Hernández en el Encuentro Nacional De Editores Independientes, 2016 [Castellón]..... 343

«El graffiti no és art, l'art no és ciclisme, i el ciclisme no és graffiti». Conversacions amb Felipe Pantone en la mostra d'art i creativitat TEST 2106 (Vila-real)..... 355

biblos

Outsider; Leonardo Novelo..... 371

El cuidat de l'estancia humana, Nieves Muñoz..... 377



kultur revista interdisciplinària sobre la cultura de la ciutat



Vicerectorat de Cultura, Extensió Universitària i Relacions Institucionals