



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS
DEPARTAMENTO DE ESCULTURA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RS
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

Programa de doctorado:
ARTE PÚBLICO

Programa de pós-graduação:
POÉTICAS VISUAIS

Tesis doctoral:

MALAS HIERBAS

Análisis de una poética personal de arte participativo

Presentada por:

Cláudia Zanatta

Dirigida en Co-tutela por:

Dra. Dña. Elena Edith (Mau) Monleón Pradas

Profesora de Universidad Politécnica de Valencia

Dra. Dña. Maria Ivone dos Santos

Profesora de Universidade Federal do Rio Grande do Sul

2013, Valencia, España

Agradecimientos

Esta Tesis Doctoral ha sido realizada gracias al apoyo y estímulo de muchas personas a las que me gustaría recordar aquí brevemente.

En primero un agradecimiento especial a mi familia, por todo apoyo dedicado. Después agradecer y señalar la gran ayuda, la atención y ánimo de las profesoras Dras. Mau Monleón y Maria Ivone dos Santos, como Directoras de la Tesis.

Quiero agradecer al apoyo de los colegas Rodrigo Núñez, Carlos Camargo y Alfredo Nicolayewsky del Departamento de Artes Visuais de la UFRGS, ayudas constantes en el período de la realización del curso de doctorado.

Quiero igualmente agradecer la colaboración de los estimados amigos Olga Martín, Miki Yokogawa y Antonio Landa, constantes presencias, ánimo, grandes ayudas y atención durante todo el tiempo de estudios en Valencia, así como la amabilidad de los profesores y técnicos de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de La Universidad Politécnica de Valencia, los cuales me han atendido siempre que lo he necesitado.

Agradezco también a los profesores evaluadores de esta Tesis, su disponibilidad de tiempo y amabilidad en aceptar participar de esta etapa de los estudios.

Por fin, dedico esta Tesis a mis alumnos y a la voluntad que tengo de continuar.

A todos, muito obrigada!

ÍNDICE:

Resumen (en castellano, valenciano, portugués, inglés)8

INTRODUCCIÓN..... 13

Parte I

Capítulo I

- I Dos cuestiones respecto a los referentes históricos y teóricos para la poética de las “malas hierbas”37
 - I.1 Los comienzos del público implicado: ¿una participación mecánica?40
 - I.2 Relaciones entre arte y vida: ¿totalidad participativa?.....54
 - I.3 Respecto a la práctica *Situacionista*61
 - I.4 La poética de Beuys y la participación66
 - I.5 El *Arte de Sistemas* en la Plaza Roberto Arlt, Argentina77
 - I.6 La participación en Hélio Oiticica: de la adversidad vivimos83
 - I.7 El arte de enfoque comunitario93
 - I.8 JAMAC: propuesta de participación ciudadana 109
 - I.9 Selección de intenciones y resumen de concepciones en las prácticas abordadas 115
 - I.10 Relaciones de estas prácticas con nuestra hipótesis de trabajo..... 120

Parte II

Capítulo I

- I. La poética de las “malas hierbas” 124

I.1	<i>Herbario Valenciano: las “malas hierbas” medran y resisten.....</i>	130
I.2	<i>Sistemas de Trabajo y método general para sembrar las “malas hierbas”.....</i>	140
I.3	<i>Sistema de Trabajo (2001-2011).....</i>	142
I.4	<i>Contexto que genera la práctica de las “malas hierbas”: Porto Alegre y la democracia directa. ¿Otro mundo es posible?</i>	151
I.5	<i>Del concepto de política</i>	159

Capítulo II

II	<i>Sistema de Trabajo I: ¿cómo hincar raíces en la calle?.....</i>	166
II.1	<i>Cordón Amarillo: echando raíces en la calle.....</i>	170
II.2	<i>Libro de Presencias (y monóculos): ¿de quién es la calle?</i>	174
II.3	<i>Mera Vista Point: Camelôs del Largo da Concórdia</i>	178
II.4	<i>Diagrama del Sistema de Trabajo I</i>	188

Capítulo III

III	<i>Sistema de Trabajo II</i>	192
III.1	<i>Acción orgánica y Acción inorgánica</i>	195
III.2	<i>Diagrama del Sistema de Trabajo II</i>	208

Capítulo IV

IV	<i>Crecer donde no se espera que crezca.....</i>	212
IV.1	<i>Sistema de Trabajo III. History: ¿está usted en ese retrato?</i>	217
IV.2	<i>Diagrama del Sistema de Trabajo III.....</i>	229

Capítulo V

V	Sistema de Trabajo IV. Limpio: usted no puede quitar la suciedad aquí.....	233
V.1	<i>Trocações</i> , Santiago Sierra y <i>Limpio</i>	244
V.2	Diagrama del <i>Sistema de Trabajo IV</i> : puntos de contacto con Diagramas de los capítulos anteriores.....	255

Parte III

Capítulo I

I	Panorama español: algunas “malas hierbas” en Europa.....	261
I.1	Residencias Artísticas: prácticas en contextos desconocidos de La Mancha y La Tarraza.....	266

Capítulo II

II	Valencia: las “malas hierbas” bajo el puente.....	277
II.1	Del taller participativo en el Puente de Ademuz	299
II.2	Diagrama del planteamiento en el Puente de Ademuz	301
II.3	Otras prácticas participativas enfocadas en la inmigración	303
II.4	Algunas consideraciones respecto a la Parte III	314

Parte IV

Capítulo I

I	Antecedentes del <i>Proyecto Mobiliarios: Perdidos no Espaço</i> y Santiago Cirugeda	320
I.1	Una idea de planificación global para el Campus Central de la UFRGS: <i>Proyecto del Centro Cultural</i>	334
I.2	Las “malas hierbas” en el Campus Central	340
I.3	Respecto a los proyectos presentados en la convocatoria de	

	<i>Mobiliarios</i>	350
1.4	Talleres participativos: ¿cuáles son los lugares posibles de contacto?	357
1.5	El concepto de espacio público en el planteamiento de <i>Proyecto Mobiliarios</i>	368
1.6	Sistema de Trabajo del <i>Proyecto Mobiliarios</i>	377
Parte V		
Capítulo I		
I	Dos plataformas de articulación: <i>Perdidos no Espaço</i> y <i>Post-it city: ciudades ocasionales</i>	384
1.1	Las “malas hierbas” en <i>Perdidos no Espaço</i>	387
1.2	<i>Perdidos no Espaço</i> en el <i>Foro Social Mundial</i> : trabajando en zona de ecótono.....	397
1.3	<i>Ciudades Interactivas</i> , Puente de Ademuz y <i>Proyecto Mobiliarios</i>	404
1.4	Plataforma <i>Post-it city: ciudades ocasionales</i>	411
1.5	La práctica de las <i>malas hierbas</i> en <i>Post-it city: Valencia ocasional</i>	419
CONCLUSIONES		429
BIBLIOGRAFIA		444
ANEXOS		462
LISTA DE IMAGENES		479

RESUMEN

Esta Tesis trata sobre una poética personal de arte participativo desarrollada entre los años 2000 y 2012 en Brasil y en España. A lo largo del texto observamos y analizamos el campo experimental de la práctica artística participativa comprendida como una producción conjunta entre el público (participante) y el/la artista. El concepto de participación tiene un papel fundamental en esta investigación, pues por medio de él se operan las articulaciones con nuestro proceso creativo. Cuestionamos en nuestro estudio la posibilidad de que nuestra práctica artística pueda interferir en situaciones cotidianas para abrir espacios con el fin de que hechos poco habituales ocurran, especialmente en contextos de trabajo rutinario. Proponemos y examinamos sistemas y metodologías que nos permiten actuar y observar lo que ocurre cuando nos detenemos y nos aproximamos a contextos reales de trabajo poco valorados socialmente (en concreto, a labores urbanas como la venta ambulante, la recogida de basura en la ciudad, la limpieza). Las actuaciones e interferencias que proponemos ocurren mediante lo que hemos denominado como “inserción de malas hierbas”. Se tratan de dispositivos que estimulan la posibilidad de infiltración de una proposición artística en contextos urbanos. En la Tesis son analizados los procesos instaurados por la poética de las “malas hierbas” y su impacto en contextos urbanos específicos.

RESUM

La present Tesi tracta sobre una poètica personal d'art participatiu desenvolupada entre els anys 2000 i 2012 al Brasil i en Espanya. Al llarg del text observem i analitzem el camp experimental de la pràctica artística participativa compresa com una producció conjunta entre el públic (participant) i el / la artista. El concepte de participació té un paper fonamental fonamental en esta investigació, puix per mig d'ell s'operen les articulacions en nostre procés creatiu. Qüestionem en nostre estudi la possibilitat de que nostra practica artistica pugui interferir en situacions quotidianes per a obrir espais en el fi de que fets poc habituals ocorran, especialment en contextos de treball rutinari. Proponem i examinem sistemes i metodologies que nos permeten actuar i observar lo que ocorre quan nos detenim i nos aproximem a contextos reals de treball poc valorats socialment (en concret, a llabores urbanes com la venda ambulant, l'arreglada de fem en la ciutat, la neteja). Les actuacions i interferències que proponem ocorren mitjançant lo que hem denominat com "inserció de males herbes". Se tracten de dispositius que estimulen la possibilitat d'infiltració d'una proposició artística en contextos urbans. En la Tesi son analitzats els processos instaurats per la poètica de les "males herbes" i el seu impacte en contextos urbans específics.

RESUMO

Esta Tese aborda uma poética pessoal em arte participativa desenvolvida entre os anos 2001-2012, no Brasil e na Espanha. Ao longo do texto observamos e analisamos o campo experimental da prática artística participativa entendida como uma produção conjunta entre público (participante) e artista. O conceito de participação tem um papel fundamental na pesquisa, pois é através dele que são operadas as articulações com nosso processo criativo. Questionamos em nosso estudo a respeito da possibilidade de que nossa prática artística possa interferir em situações rotineiras e abrir espaços para que algo pouco habitual ocorra, especialmente em contextos de trabalho cotidiano. Propomos e analisamos sistemas e metodologias que nos permitem atuar e observar o que ocorre quando nos detemos e adentramos em contextos reais de trabalho pouco valorizados socialmente (trabalhadores urbanos como vendedores ambulantes, garis, faxineiros). As atuações e interferências que propomos ocorrem mediante o que chamamos de “inserção de ervas daninhas”. Tratam-se de dispositivos que estimulam a possibilidade de infiltração de uma proposição artística em contextos urbanos. Na Tese são analisados os processos instaurados pela poética das “ervas daninhas” e seu impacto em contextos urbanos específicos.

SUMMARY

This Thesis covers a personal poetics in participatory art developed between the years 2001 and 2012, in Brazil and Spain. Throughout the text we observe and analyze the experimental field of the artistic participatory practice understood as a joint production between the public (participant) and the artist. The concept of participation plays a key role in the research, because it is through it that the joints with our creative process are produced. In our study we question the possibility whether artistic practice can interfere in everyday situations and open spaces for something not very usual to occur, especially in contexts of everyday work. We propose and analyze systems and methodologies which allow us to act and observe what happens when we stop and penetrate in real contexts of socially little valued work (urban workers, such as street vendors, street cleaners, and janitors). The actions and interferences that we propose occur by what we have denominated “insertion of weeds”. These “weeds” are dispositives that stimulate the possibility of infiltration of an artistic proposition in urban contexts. In this Thesis we analyses the process establish by the poetic of the “weeds” and its impact on specific urban contexts.

INTRODUCCIÓN

Examinar los límites de nuestra práctica artística y realizar un esfuerzo de comprensión de los elementos que la componen, de los meandros de sus planteamientos, sus transformaciones, sus aportaciones e impedimentos, es el centro de la presente investigación.

Asomarse a una práctica artística implica analizar cómo ésta establece sus propias reglas, cómo articula sus modos de hacer, sus sentidos, qué relaciones tiene con el contexto en que se inserta, a qué ofrece visibilidad, cómo se articula, cuál es su problemática, sus procedimientos, sus intuiciones. Es decir: es conocer su poética y su poética. En nuestro caso, también es exponer las posibles contradicciones entre el discurso y una práctica que involucra empeño, dudas, inseguridades; una práctica incompleta, en continua construcción, en la que siempre nos encontramos excavando, peleando con unos límites difíciles de atravesar.

Analizar la propia poética no es tarea fácil puesto que estamos inmersos en su proceso de producción. Entre la opacidad y la claridad del discurso y de la mirada buscamos darle un entendimiento a lo que construimos y que, al mismo tiempo, nos construye. Observamos y examinamos las reglas y las modalidades de organización que proponemos, las hipótesis que manejamos para cuestionar lo cotidiano y cómo esa práctica se relaciona con lo contemporáneo. En este sentido, la elección de analizar la propia poética apunta principalmente a un esfuerzo de reflexión crítica e interpretativa por identificar las contribuciones que podemos dar al campo del conocimiento en el cual nos incluimos.

La **motivación** para el presente estudio es fruto de nuestro interés como ciudadana e investigadora proponente de poéticas relacionadas con el arte

participativo y como profesora de artes visuales con trabajos de investigación centrados en el arte público y sus relaciones con la ciudad. La **originalidad** del presente trabajo reside en la interpretación y/o el énfasis personal en lo que aquí se propone desde una poética singular de trabajo en artes visuales.

La Tesis aquí presentada se titula ***MALAS HIERBAS. Análisis de una poética personal de arte participativo.*** El título manifiesta que la perspectiva desde donde vamos a fundar nuestra argumentación se vincula a prácticas artísticas participativas, así como a las relaciones que una poética específica establece con esa categoría de arte. La **participación** es el elemento generador que estructura nuestros planteamientos. En el ámbito de esta investigación, ella se refiere a situaciones en las que cada sujeto aporta algo que definirá y determinará un sistema dado.

La participación que nos interesa es la presencial, es decir, la del contacto frente a frente entre personas sin el marco de una galería o de un museo como mediadores. Buscamos la participación de personas que se encuentran normalmente distanciadas de lo que se comprende como sistema artístico: no se trata de artistas, teóricos del arte, público frecuentador de exposiciones en galerías o museos. Por eso, no los llamamos “público” o “espectadores”, sino **participantes**. Aunque nuestras prácticas involucren, en general, a personas que habitualmente no visitan museos o galerías (lo que en el país donde vivimos, Brasil, se traduce en la inmensa mayoría de la población). No se trata de llevar el arte a esos individuos; tampoco hay misión de instruir o de convertir en activos a supuestos espectadores pasivos, puesto que no trabajamos con la noción de espectador. Algunos de los participantes a los cuales dirigimos nuestras

propuestas son personas que a veces no poseen la condición de ciudadanos, ocupando un territorio marginal en la sociedad.

En la práctica que proponemos tratamos de observar determinados contextos con el fin de planear proposiciones artísticas iniciales, las cuales a partir del encuentro con el otro (el participante) pasan a tener sus propios caminos definidos. Se trata de una práctica dirigida, en gran medida, a situaciones no demasiado valoradas socialmente. Tal práctica tiene en cuenta la cuestión de su autonomía; no obstante, al anclarse directamente en lo social mediante la participación, está fuertemente determinada por los contextos que la producen (situación geográfica, condiciones sociales, grupos de personas involucradas en los procesos, etc.). Esta práctica a la vez realiza aportaciones a ese “social” y se nutre de las relaciones que ahí se generan, reestructurándose a partir de ellas. Por lo tanto, la hipótesis, los objetivos, conceptos y preguntas del presente estudio afloran desde el interior de una práctica personal, pero también desde las problemáticas detectadas en los contextos en los que trabajamos. Por ello, no anteceden a la práctica, sino que aparecen durante su proceso, a menudo descentrando nuestras referencias y generando puntos de tensión entre la práctica y la teoría.

Los sistemas participativos que producimos son efímeros, discretos y ocurren en contextos específicos. Llamamos a ese proceso **arte participativo de inserción**, puesto que la participación es deflagrada por la inserción de un dispositivo inicial discreto que parte de nuestra iniciativa. Los dispositivos son los más variados posibles, dependiendo del contexto que activan. La noción de arte de inserción en el panorama brasileño

adviene especialmente de los planteamientos de Cildo Meireles, asunto que se aclarará en el decurso de nuestro estudio.

Aunque todo lo que se presenta y analiza en esta Tesis provenga de instancias participativas, es necesario aclarar que nuestra investigación germina a partir del punto de vista de uno de los partícipes: el nuestro. No hablaremos en nombre del otro, lo cual no significa que los otros participantes no hablen en esta Tesis. Cabe verificar cómo lo harán. Sin embargo, lo que pretendemos es acercarnos a nuestro objeto de estudio y entender su dinámica y a quién se dirige.

Siempre preferimos escuchar a hablar, pero una Tesis es un espacio para el habla y -como ocurre en la escritura- es una instancia individual. Pero también es un espacio de discurso compartido con referencias teóricas y artísticas, así como con las tutoras que nos orientarán en el camino. Sabemos que escribir con relación a una poética a menudo es tratar aspectos que son prácticamente indecibles. Así pues, dedicaremos un gran espacio en nuestro estudio a ilustrar con imágenes los asuntos que abordamos. Pueden ser consideradas como la documentación que atestigua nuestra actividad práctica, al mismo tiempo que constituyen un texto visual que entreteje relaciones con el discurso de la palabra.

La **hipótesis** de investigación que proponemos se refiere a la posibilidad de que nuestra práctica artística pueda interferir en situaciones cotidianas produciendo interrelaciones (interfaces) entre diferentes contextos por medio de proposiciones participativas.

Por ello, expondremos un **método** que se desarrolla mediante lo que denominamos las “**malas hierbas**”. Se trata de unos dispositivos materiales y conceptuales, cuya relevancia radica en las dinámicas que generan con vistas a insertarse en los sistemas urbanos.

Las “malas hierbas” son aquellas plantas que crecen sin que se perciba, como un rumor. Nada tienen de grandilocuencia, su aparición se da por infiltración, especialmente en la urbe. Son plantas consideradas insignificantes y muy resistentes que insisten en crecer “donde no deben”. Entendemos que las “malas hierbas” son el dispositivo adecuado para infiltrarse en sistemas urbanos cotidianos por su carácter discreto.

Veremos cómo nuestra poética busca insertar estas “malas hierbas” en el campo social mediante prácticas artísticas participativas. Verificaremos si los gestos creativos que planteamos pueden lograr que algo “crezca donde no se espera que crezca”. Éste es otro modo de enunciar nuestra hipótesis. Investigaremos también qué tipos de metodologías surgen de la insistencia en unos gestos creativos que se dan por infiltración en determinadas situaciones de trabajo cotidiano no muy valoradas socialmente.

El **objetivo general** de nuestra Tesis es desarrollar el discurso y profundizar en la reflexión sobre una poética propia desarrollada entre los años 2001 y 2012, relacionándola con el arte participativo. Con el fin de establecer las bases para verificar nuestra hipótesis, identificaremos y compararemos teorías y obras de artistas vinculados a las nociones de participación, analizando especialmente cómo se insertan en el panorama contemporáneo algunas estrategias artísticas participativas, contrastando sus implicaciones y potenciales críticos.

Los **objetivos específicos** se refieren a:

- 1- Estudiar los conceptos y definiciones de participación, arte de inserción, sistema, sistemas de trabajo, “malas hierbas”.
- 2- Escrutar y cuestionar la naturaleza de nuestra poética personal, analizando sus contextos de origen y de instauración.
- 3- Identificar cuáles son los puntos en común que nuestra práctica personal participativa tiene con otras poéticas, e indagar de qué modo éstas influyen en aquéllas y comparten algunas de las preocupaciones sobre la realidad socio-política actual.
- 4- Demostrar que nuestro trabajo es capaz de verificar si nuestra práctica artística interfiere en situaciones cotidianas produciendo interrelaciones entre diferentes contextos.
- 5- Obtener una comprensión del conjunto de la práctica artística que hemos desarrollado en los contextos brasileño y español.

La problemática inscrita en nuestra metodología y poética personal nos lleva a proponer las siguientes **cuestiones de investigación**:

- 1-¿Cuál es el lugar de nuestros planteamientos y por qué buscamos implicar al otro en lo que producimos?
- 2-¿Cuál es el potencial que adquiere un planteamiento artístico participativo al actuar sobre contextos específicos?
- 3-¿Cómo generar y dirigir un proceso de participación en nuestra práctica artística?

4- ¿Cómo insertar las “malas hierbas” en situaciones donde los partícipes no pueden interrumpir su trabajo cotidiano para participar de nuestros planteamientos? O, dicho de otro modo, ¿cómo actuar en contextos en los que los trabajadores no disponen de tiempo para participar de acciones artísticas?

Con el compromiso de atender a los objetivos establecidos, verificar la hipótesis y tratar las cuestiones de investigación nos valemos de una **metodología** que transita entre la teoría y la praxis. La práctica se implanta principalmente en situaciones cotidianas de trabajo urbano, conlleva una observación, planificación, intervención y documentación. Una parte de nuestros planteamientos anteceden a esta investigación, otra parte ha surgido durante este estudio, que se convierte en un punto crucial de nuestra pesquisa en artes, donde el objeto de estudio es construido conjuntamente con la teoría que de él adviene.

A partir de la práctica, las acciones y los procedimientos serán investigados, cartografiados, así como las interpretaciones de las obras serán realizadas mediante análisis teóricos comparativos. Veremos también qué aportan a esta Tesis las entrevistas que hemos realizado, pues representan el contacto vivo que hemos tenido con algunos artistas y personas implicadas en los temas de estudio. También se ha profundizado en estos temas a través de visitas a exposiciones, participación en talleres artísticos y asistencia a conferencias.

Dado que esta Tesis ha sido realizada en co-tutela, hemos contado con la orientación de las profesoras Elena Edith (Mau) Monléon Pradas (UPV) y Maria Ivone dos Santos (UFRGS). Ambas tienen una trayectoria vinculada al

arte público y enfocada a cuestiones que se relacionan con problemáticas sociales y contextuales. Cada una desarrolla una metodología de investigación propia y, por supuesto, defienden una orientación particular de trabajo. La compatibilidad de dos perspectivas diferentes se reveló fructífera para nuestro estudio, y nos llevó a pensar y repensar todas las cuestiones a partir de distintos ángulos y referencias.

Respecto a los **referentes teóricos**, podríamos dividirlos en principales y secundarios. Como referente principal, nos valemos de Jacques Rancière, especialmente de las relaciones que él establece entre arte, estética y política. Nuestra hipótesis se investiga bajo la luz de los planteamientos de Rancière sobre la división de lo sensible, sus conceptos de política, policía y emancipación del espectador. Consideramos que el pensamiento de Rancière forma la base adecuada para investigar lo que ocurre cuando invitamos a grupos de trabajadores a ser partícipes de acciones que huyen de su cotidianidad, robándoles horas a sus tareas laborales cotidianas. Veremos de qué forma, tanto en la práctica como en la teoría que de ella se desprende, la noción de división de lo sensible propuesta por Rancière contribuye a nuestra investigación.

En su obra *La división de lo sensible*¹, Rancière propone una definición para el concepto de política a partir de una separación basada en la posición y en las posibilidades de participación de los individuos en el campo social. El pensamiento de Rancière cuestiona qué implicaciones tiene que alguien

¹ RANCIÈRE, Jacques. *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002. Los principales libros de Jacques Rancière además de *La división de lo sensible* utilizados en nuestro estudio son: *Aux bords du politique*. Paris: La Fabrique, 1998 y *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes/Manantial, 2010.

ocupe posiciones “que le son indebidas” según los roles sociales, idea en la que pormenorizaremos en esta Tesis. El filósofo pone en tela de juicio un concepto de política que no acepta la existencia de un orden natural donde los individuos o grupos creen sus espacios, tiempos, modos de sentir y de decir, sino que más bien les asigna todos los asuntos de orden común. Rancière indaga, en relación con las posiciones atribuidas a cada individuo o grupo según los roles sociales, cuáles son las posibilidades de confrontar “una vida y lo que ella puede ser”: cuáles son los sujetos, objetos e ideas que participan -o no- de lo que él llama “ocupaciones comunes” y qué posibilidades existen de que los sujetos cuestionen y ocupen posiciones que no les “competen” en lo social; es decir, de que participen como sujetos políticos. Para Rancière, la política se vincula a la presencia de disenso en relación a cualquier asunto social. Según este filósofo, el arte podría proponer nuevos marcos del espacio sensible común, reconfigurando de ese modo experiencias y suscitando disensos. Veremos algunas propuestas artísticas contemporáneas participativas ancladas en preocupaciones cercanas a esta idea de *división de lo sensible*, determinada desde sus orígenes por una separación entre trabajo manual e intelectual que dicta lugares y tiempos en el ámbito social. Esas propuestas atacan frontalmente dicha separación, por ejemplo, al pretender suprimir los límites entre lo que se convino en llamar productores de arte y público espectador. Ejercer una tensión sobre estos límites es foco constante de las poéticas participativas, tema en que nos detendremos en los capítulos venideros.

En lo que concierne a los **referentes secundarios** que utilizaremos, son varios, acorde a los asuntos tratados en los diferentes capítulos. Podemos citar, entre otros, a Jonh Dewey y su concepto de experiencia, a Guy Brett

y su análisis de las poéticas participativas en Latinoamérica (especialmente los planteamientos de Lygia Clark y de Helio Oiticica), a Suzanne Lacy, Rosalyn Deustche, Claire Bishop, Grant Kester, Martha Rosler o Kristian Kravagna y sus análisis relacionados con el arte comunitario en el contexto norteamericano y europeo. En lo que se refiere al estudio de algunas categorías como espacio, lugar y prácticas cotidianas, nos basaremos en las reflexiones de Marc Augé y Michel de Certeau. Otras referencias se relacionan a los planteamientos respecto a la *Estética Relacional* de Nicolás Bourriaud, las proposiciones referentes al *Arte Contextual* de Paul Ardenne o algunos escritos de los artistas Helio Oiticica, Monica Nador, Antoni Abad y del arquitecto Santiago Cirugeda. Nos valdremos también de las aportaciones de Giovanni La Varra y de Martí Perán respecto a las prácticas de ocupación ocasional de la urbe documentadas en la plataforma *Post-it-city: ciudades ocasionales*, así como de textos de otros artistas y teóricos que participan en la plataforma brasileña *Perdidos no Espaço*. Juzgamos pertinente analizar tanto los conceptos que rigen estas dos plataformas como sus aportaciones al campo del arte, puesto que encontramos resonancia entre muchas de las problemáticas analizadas por ellas y las que nuestra producción investiga.

La presente Tesis está estructurada en cinco **Partes** divididas en nueve capítulos en total.

En el **Capítulo I** de la **Primera Parte** realizaremos un recorrido histórico de algunos de los antecedentes artísticos de la participación y de los paradigmas que les sirvieron de soporte. Presentaremos y debatiremos el concepto de participación y algunos de sus desdoblamientos a partir de

los años 30 y hasta comienzos del siglo actual en el contexto latinoamericano, europeo y estadounidense. Naturalmente, deberemos dejar a un lado un amplio espectro de prácticas artísticas que tienen un enfoque participativo, aunque nuestra pretensión ha sido estudiar ejemplos de contextos de producción bien diferenciados. Priorizaremos las propuestas de Joseph Beuys (Alemania), del Arte de Sistemas (Argentina), del G.R.A.V. (Francia), de Helio Oiticica (Brasil), de algunas prácticas comunitarias (EE.UU.) y del JAMAC (Brasil).

Las preguntas clave en este capítulo se refieren a los factores que condujeron y conducen todavía en la actualidad a la invitación para que el público participe de la construcción de propuestas artísticas, con poéticas que gradualmente le desplazarán de la posición de mero receptor a la de participante. ¿Serán las respuestas a estas indagaciones tan variadas como las poéticas individuales de cada artista o habrá intereses, metodologías y estrategias compartidas en las diferentes poéticas y contextos de producción?

Los ejemplos de las prácticas artísticas que hemos recogido en este capítulo contribuyen a cotejar cómo se ha ido desarrollando el concepto de arte público participativo, con el consiguiente replanteamiento del papel del artista, del público y el cambio de estatuto en tales prácticas. Comprobaremos cómo el arte pasa a ser pensado más como proceso de investigación que como obra terminada. Tal estudio es relevante para distinguir algunas características e inquietudes compartidas por diferentes poéticas, y también para preparar una reflexión más amplia referente a las prácticas artísticas estudiadas.

En este capítulo, además de integrar algunos pasajes de los escritos de los propios artistas, los relacionaremos especialmente con las aportaciones de los teóricos Jonh Dewey, Dawn Ades, Guy Brett, Suzanne Lacy, Rosalyn Deustche y Claire Bishop.

En la **Parte II** proponemos una definición del arte participativo de inserción. Tal noción está muy presente en el arte brasileño a partir de los años 70, especialmente en la poética de Cildo Meireles. En nuestro estudio tal noción indicará la acción de infiltrar un dispositivo creativo en un contexto urbano cotidiano mediante una operación efímera, puntual y discreta. Verificaremos qué ocurre en los diferentes contextos a partir de la inserción de diversos dispositivos, detallando cada una de las situaciones y circunstancias enfocadas.

En nuestra poética la inserción de las “malas hierbas” se vinculará a las nociones de *trabajo* y de *sistema*. La Parte II esclarece la comprensión que tenemos de esos conceptos al versar sobre los *Sistemas de Trabajo* y el *Método General* que fundamentan nuestra práctica artística. Esta parte está dividida en cinco **Capítulos**.

En el **Capítulo I** de la **Parte II** conoceremos la acción titulada *Herbario Valenciano* que realizamos en Valencia entre los años 2006 y 2008. Esta acción nos sirve para presentar el concepto de “malas hierbas” como eje de nuestra producción. Con el fin de examinar el contexto que genera la poética de las “malas hierbas”, analizaremos dos experiencias de democracia directa: la llamada *Administración Popular* y el *Foro Social Mundial*, ocurridos en la ciudad de Porto Alegre. Ambas experiencias nos posibilitarán la vivencia de unos procesos participativos relativos a políticas

públicas que se ocupan de las problemáticas de las ciudades contemporáneas y de la necesidad de que sus habitantes decidan respecto a la construcción de “esfera pública”. La mirada desde nuestra ciudad natal, Porto Alegre, por lo tanto, será la referencia inicial de esta investigación. Seremos testigos de cómo las raíces de las “malas hierbas” se originan en esa ciudad latinoamericana, con sus peculiares dinámicas de funcionamiento. La especificidad histórica de ese contexto añadida a nuestra formación en ciencias biológicas, seguida de una práctica artística y una investigación en artes visuales, generaron el terreno en que nuestra poética vino a germinar.

Una referencia importante en ese capítulo es el concepto de política propuesto por Jacques Rancière, tomando en consideración lo intrincada, sutil y problemática que puede ser la relación entre arte, estética y política. Pensar la dimensión política de la estética y del arte implica considerar las condiciones ideológicas y pragmáticas que generan los conceptos tratados. También prestaremos atención a los aspectos contradictorios y disonantes existentes entre teoría, praxis y *poiesis*, asuntos que se analizarán en dicho capítulo.

En el **Capítulo II** estudiaremos el primer *Sistema de Trabajo* que proponemos, compuesto por dos inserciones que desarrollamos en Porto Alegre antes de iniciarnos en los estudios de Doctorado. Así pues, presentaremos *Cordón Amarillo* y *Libro de Presencias (y monóculos)*, ambas acciones del año 2001 dirigidas a los vendedores ambulantes de una zona central de la ciudad. En esa ocasión, nos preguntábamos cómo se podía echar raíces (cómo se creaban vínculos) en una calle caracterizada por un mercado informal que había transformado un espacio público en un espacio

privado. En ese capítulo estableceremos un paralelismo entre nuestras acciones y la proposición de los artistas Mauricio Dias & Walter Riedweg *Mera Vista Point* (2002), la cual trata sobre la ocupación del espacio público por parte de los vendedores ambulantes en São Paulo.

En el **Capítulo III** abordaremos el *Sistema de Trabajo II*, compuesto por *Acción Orgánica* y *Acción Inorgánica*, ambas del año 2005. Tal planteamiento enfoca el trabajo de los recogedores de la basura orgánica e inorgánica en Porto Alegre y considera la importancia de la inclusión de sus puntos de vista personales respecto a la actividad que desarrollan. Observaremos cómo actuamos para realizar una acción participativa con los basureros y con otros habitantes de la ciudad. En ese capítulo reseñaremos también la propuesta *Touch Sanitation*, de Mierle Ukeles, una artista pionera en dar visibilidad a la actividad de los recogedores de la basura urbana.

En el **Capítulo IV** veremos el *Sistema de Trabajo III*, donde analizaremos *History* (2005), un planteamiento realizado en conjunto con obreros de la construcción durante las reformas de un espacio cultural llamado *Studio Clio*, en Porto Alegre. En tal capítulo consideraremos la dinámica de nuestra actividad de inserción y nos preguntaremos cómo *History* puede ser observada teniendo en cuenta el concepto propuesto por Rancière de división de lo sensible. En este capítulo, cuestionaremos nuestra capacidad para lograr que los partícipes se impliquen en lo que se produce.

En el **Capítulo V** se aborda el *Sistema de Trabajo IV* que realizamos con el personal de la limpieza del Instituto de Artes de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul, institución donde trabajamos como profesora. Tal acción, denominada *Limpio*, tratará, como las acciones anteriormente

enunciadas, sobre la división de lo sensible y la posibilidad que los *Sistemas* propuestos tienen de robarle tiempo al trabajo rutinario. Analizaremos en este capítulo también una proposición participativa titulada *Trocações* (2009), de Lilian Minski, en la cual la artista plantea un trueque de posiciones de trabajo entre su actividad como artista y la actividad de un vendedor de antenas, quien es invitado a visitar un espacio cultural en Porto Alegre. Minski baraja de esta forma los roles sociales que “competen” a cada uno de estos dos trabajadores (el del artista y el del vendedor de antenas). Otra referencia fundamental en este capítulo es Santiago Sierra y su práctica dirigida a contextos de trabajo contemporáneos.

Al final de cada uno de los capítulos presentaremos *Diagramas* que permitirán visualizar los elementos que componen cada *Sistema de Trabajo*. Consideramos que los *Diagramas* favorecerán la comprensión del conjunto de las relaciones establecidas entre sus distintos componentes.

Durante la realización de esta Tesis vivimos tanto la realidad latinoamericana como la realidad europea (durante nuestro estudio en Valencia). Explicaremos cómo ha sido nuestro encuentro con los modos de vida de dos territorios diferentes (un Estado español compuesto por regiones, idiomas, culturas y políticas en cierto modo bastante diferenciadas; y Brasil, un país que atraviesa un intenso desarrollo económico, pero donde persisten grandes desigualdades sociales) y cómo nuestra práctica se vio confrontada con estas dos realidades tan distintas.

La **Parte III** de la Tesis abordará el período de estudios en España y cómo nuestra práctica artística se inserta en ese nuevo contexto.² Esta Parte está formada por el **Capítulo I**, en que primero explicamos nuestras experiencias en algunas residencias artísticas de las cuales participamos, especialmente en Castilla la Mancha y Cataluña. Recién llegados a España, estas residencias sirvieron para que conociéramos algunas regiones a partir de la convivencia con las gentes de esos lugares. En ese período realizamos vídeos donde registramos la actividad de trabajadores involucrados en actividades que estaban llegando a su fin, ya sea debido a su inviabilidad económica o por estar consideradas como obsoletas. Veremos de qué forma esas personas nos enseñaron su manera de construirse y sustentarse, de existir e insistir como “malas hierbas” en contextos que les presionaban a abandonar trabajos que llevaban años realizando.

Estudiaremos también en este capítulo otro planteamiento que tuvo lugar en Valencia. Esta vez, orientamos nuestro estudio a la situación en que inmigrantes *sin papeles* vivían bajo el Puente de Ademuz. Tal realidad nos sorprendió debido a las correlaciones que encontramos entre esa situación y la de los habitantes sin techo de las grandes ciudades brasileñas. Vamos verificar cómo habitaban los inmigrantes bajo el puente, haciendo de este lugar su hogar. Y cómo hemos planteado un proyecto participativo de trabajo junto a ellos. Vamos examinar cómo hemos buscado la inserción de una “mala hierba” en este contexto tan específico.

² Esta Parte se gesta en el trabajo de investigación que presentamos en 2008 para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados de la Universidad Politécnica de Valencia titulado *Las páginas y sus notas: espacios de visibilidad para situaciones cotidianas anónimas en el arte contemporáneo por medio de una poética personal*. Trabajo inédito dirigido por la Dra. Mau Monléon Pradas.

En este capítulo son importantes las referencias a las proposiciones participativas *Xenology* (1993), de Kristoff Wodiczko, *Dentro & Fuera del Tubo* (1998), de Dias & Riedweg y algunos planteamientos de Antoni Abad. Los dos primeros enfocan el tema de los inmigrantes *sin papeles*, y ya los planteamientos de Abad aportan contribuciones significativas a los conceptos de participación y taller participativo. Respecto al trabajo de Antoni Abad, hemos utilizado como principal fuente de consulta su sitio web en Internet (www.zexe.net), así como el material extraído de una conferencia impartida por el artista respecto a su obra a la que asistimos en Valencia en 2007.³

La **Parte IV** analiza lo que ocurrió con nuestra práctica tras nuestro retorno a Brasil después del período de estudios en Valencia: qué ha cambiado en nuestra metodología de trabajo, qué tipo de planteamiento proponemos a partir del contacto con una realidad distinta de la que somos originarios. También confirmaremos la influencia que ha tenido en nuestro trabajo el contacto directo con la práctica de Santiago Cirugeda y de Antoni Abad.

En el **Capítulo I** de la Parte IV presentaremos el *Proyecto Mobiliários* (2010), una experiencia participativa en la Universidad. Analizaremos cómo este proyecto, propuesto por la doctoranda junto a estudiantes del Instituto de Artes de la UFRGS, indagaba respecto a los posibles modos de articulación de los espacios públicos y de convivencia del Campus Central de la universidad, repensando sus usos y desarrollando formas participativas para

³ Conferencia inédita titulada: *Espacio Público zexe.net*, impartida por Antoni Abad en 2007 en el Colegio Mayor Rector Peset de la Universitat de València.

esos planteamientos. La pregunta clave en relación con nuestra hipótesis de trabajo es cómo el dispositivo que propusimos en el *Proyecto Mobiliarios* podía generar un proceso de participación pública en los espacios comunes del campus de la universidad. Básicamente, ¿cómo lograr que se diera un proceso participativo en el contexto específico de la universidad en tanto que institución que debe salvaguardar la difusión crítica de conocimiento?

Las referencias fundamentales para el *Proyecto Mobiliarios* son una plataforma denominada *Perdidos no Espaço* y la práctica del arquitecto Santiago Cirugeda, con quien tuvimos contacto en España. En *Perdidos no Espaço* se debate la producción artística contemporánea, sus relaciones con los espacios públicos y privados, así como el desarrollo de proposiciones artísticas como práctica crítica. Por otro lado, Santiago Cirugeda fomenta en su práctica la apropiación del espacio urbano por parte del ciudadano. Analizaremos su involucramiento en un proyecto específico realizado en el campus universitario de Málaga, denominado *Trincheras de Málaga* (2003). Una importante entrevista para este capítulo fue realizada con Santiago Cirugeda en el año 2006, ocasión en la que también tuvimos la oportunidad de asistir a una charla impartida por el arquitecto en Valencia sobre sus *Recetas Urbanas*.⁴

Otra referencia relevante para este capítulo, además de las publicaciones y sitios web de los artistas, es el análisis de un proyecto planteado (pero no realizado) de un *Centro Cultural* para el Campus Central de la UFRGS. Al

⁴ Conferencia inédita de Santiago Cirugeda en el Colegio Mayor Rector Peset de la Universitat de València, 2006.

analizar este proyecto hemos pretendido demostrar algunos paralelismos con los planteamientos del *Proyecto Mobiliarios*, pero también algunas divergencias esenciales.

En este capítulo veremos asimismo cómo se desarrolla la metodología del taller participativo en el *Proyecto Mobiliarios*. Abordamos tal metodología en analogía con la práctica del taller participativo de las poéticas de Antoni Abad, Monica Nador y Mauricio Dias & Walter Riedweg. Observaremos cómo estos artistas trabajan mediante una vía contextual, revelando cuestiones y produciendo repercusiones en las dinámicas de los grupos implicados en sus proyectos.

La **Parte V** se compone del **Capítulo I** y analizará dos plataformas de investigación en las cuales se difunden nuestras propuestas. Las dos plataformas son *Post-it city: ciudades ocasionales* (www.ciutatsocasionals.net/), surgida en el contexto europeo, y la latinoamericana *Perdidos no Espaço* (www6.ufrgs.br/escultura/). Uno de los ejes constituyentes de ambas plataformas son las prácticas artísticas que se proponen producir una mirada crítica respecto a diversas problemáticas urbanas. Observaremos los puntos de conexión entre ellas, pero también sus distintas maneras de organización. Veremos cómo los conceptos elaborados en nuestra producción (las “malas hierbas”) han sido practicados, debatidos y difundidos, incluso insertados ocasionalmente en proyectos colectivos. Las indagaciones presentes en este capítulo se refieren a las formas en que se organiza cada una de estas plataformas para problematizar las acciones del arte en lo social, ¿prolongan así el rol del artista? ¿Cuáles son las

motivaciones que nos han llevado a vincular nuestra práctica artística a esos foros de discusión y de creación?

Valoraremos nuestra participación en *Perdidos no Espaço*, así como nuestra experiencia con el grupo *Valencia ocasional*, uno de los brazos de la plataforma *Post-it city* en Valencia.

Las referencias en este capítulo serán las aportaciones de Giovanni La Varra y otros textos que provienen directamente de las publicaciones de las dos plataformas: sus sitios web, periódicos, revistas y libros.

En ese capítulo detallaremos el concepto de *ecótono* y su operatividad en nuestra práctica. ¿Cómo puede relacionarse con el arte esta noción oriunda del campo de la biología que se refiere a una zona de contacto entre dos biomas diferentes? Tal concepto señala cómo el contacto entre distintos contextos puede generar un todo, a menudo complejo y rico. Indagaremos a este propósito qué ocurre cuando diferentes instancias que se dedican al mismo tema entran en contacto y generan lo que llamaremos de *ecótono*. Y, dilatando un poco más la cuestión, ¿cuáles son las relaciones, conflictos, colaboraciones que se establecen? ¿Se generará otra “diversidad” material-conceptual en esos espacios participativos? En este sentido, las preguntas formuladas nos permiten asomarnos de nuevo a una de las cuestiones de investigación: ¿cuál es el lugar de nuestra práctica artística?

En conclusión, esta Tesis se propone responder finalmente a las preguntas: ¿qué logramos obtener al relacionar nuestra práctica con cuestiones del campo artístico y del campo de lo social? ¿Cuáles han sido las posibilidades para procesar los conocimientos generados por la Tesis y compartirlos con

grupos de investigación y con nuestra actuación como ciudadana, artista y profesora?

En la **bibliografía** presentamos los textos citados a lo largo del trabajo, así como las obras consultadas durante todo el proceso de investigación. También hemos recurrido a una bibliografía electrónica con artículos relevantes para el estudio del tema. Las fuentes son, pues, tanto publicaciones y artículos de periódicos, como sitios web de Internet y entrevistas a artistas y teóricos. En relación con la procedencia de las fuentes consultadas, algunas son directas, como el material de nuestra propia producción y los sitios web en permanente actualización de las dos plataformas. También consultamos catálogos y periódicos publicados por las plataformas y otros textos de distinta procedencia. La bibliografía electrónica fue ampliamente empleada, puesto que muchos de los materiales analizados solo están disponibles en Internet (sobre todo, el material de las plataformas y de algunos artistas que hemos estudiado).

Finalmente, en los **anexos** de esta tesis se encuentran las entrevistas y la documentación relativa al proceso de trabajo de *Mobiliários*. Dicha documentación es importante por tratarse de registros inéditos referentes al nuestro tema de estudio.

Concluimos esta Introducción subrayando que una Tesis puede ser también una pequeña esfera pública de debate y, aunque sepamos que nuestras contribuciones son modestas, consideramos que profundizar en la investigación respecto a las prácticas artísticas participativas podría ser una **contribución** que creara y propusiera nuevas miradas hacia las problemáticas sociales contemporáneas. Por ello, confiamos en nuestra

aportación al tema para el desarrollo de futuras investigaciones sobre prácticas centradas en la participación desde el punto de partida de las poéticas personales.

Parte I

Capítulo I

I. Dos cuestiones respecto a los referentes históricos y teóricos para la poética de las “malas hierbas”

Tanto los *Sistemas de Trabajo* que generaron las “malas-hierbas” (los cuales serán analizados en esta Tesis), como muchas de las poéticas contemporáneas que se implican directamente en la realidad social cuentan, obviamente, con prácticas y teorías artísticas que les han precedido y que son importantes referencias para determinar, en gran parte, algunos planteamientos artísticos actuales.

Al observar cuál es la repercusión que nuestra práctica artística puede tener sobre situaciones cotidianas -especialmente de trabajo productivo rutinario-, percibimos la necesidad de investigar cómo los planteamientos de otros artistas han tensado contextos sociales, y también cuáles son las actitudes, metodologías e inserciones sociales que estos han utilizado en sus poéticas, mediante proposiciones participativas. Es verdaderamente importante estudiar cómo las distintas poéticas han generado y abordado tales nociones (muchas veces desde puntos de vista muy subjetivos) para lograr entender el campo en el que nos desplazamos y en el que insertamos nuestras propias acciones.

Las prácticas que hemos elegido en este primer capítulo se relacionan, fundamentalmente, con estrategias y conceptos generados con el objetivo de actuar en el ámbito de lo real y propiciar que el público sea parte activa de las propuestas. Tales prácticas son numerosas y, por ello, no estudiaremos su genealogía y tampoco desarrollaremos toda la problemática en que se inscriben, sino que propondremos una selección, deteniéndonos en algunos

nudos de sus entramados teóricos con el fin de establecer conexiones (si las hay) entre las diferentes poéticas.

Circunscribimos nuestro estudio en torno a dos cuestiones principales que, entre un largo espectro de posibilidades, nos han llevado a escoger las prácticas abordadas en este capítulo. La primera cuestión es la aproximación que algunas poéticas proponen acerca del vínculo entre arte y vida; la segunda, se basa en los esfuerzos que se realizan para estimular la participación del ciudadano “común” (no artista) en los planteamientos. En lo que se refiere a esta segunda cuestión, nos interesamos especialmente en indagar:

¿Cuáles son los factores que conducen a los artistas a proponer poéticas que desplazan al individuo de la condición de simple receptor hacia la de participante activo?

¿Existirán intereses, metodologías, estrategias y contextos de producción participativa compartidos por distintos artistas? ¿Qué aspectos compartimos nosotros con dichas poéticas y contextos en nuestros propios planteamientos?

Para debatir estas cuestiones estudiaremos algunos planteamientos surgidos en Latinoamérica, Europa y Norteamérica, cuyos contextos, dinámicas de trabajo e ideologías difieren en gran medida. Es precisamente esta variedad la que no nos permite abordarlos como un conjunto. Algunos de los planteamientos ocurren en el contexto de un museo o de una galería; otros, en la calle, en plazas o en espacios públicos comunes. Algunos son efímeros; otros, permanentes. Algunos están vinculados a la noción de democracia; otros, están ligados a la estética relacional... No obstante, todos buscan su inserción en el ámbito de lo real y la participación directa del público.

Con el fin de facilitar el enfoque del tema, hemos dividido el presente capítulo I en diez epígrafes. Cabe subrayar que las proposiciones estudiadas no siguen un camino lineal, sino que muchas prácticas pueden ocurrir en diferentes contextos de modo concomitante o, aun presentando similitudes conceptuales, en distintos períodos de tiempo. Muchas de ellas incluso podrían encontrarse ubicadas en más de un apartado.

I.I. Los comienzos del público implicado: ¿una participación mecánica?

El teórico Grant Kester considera que en los años 20 del siglo XX ya existían ejemplos de participación en el arte (refiriéndose a los *Cadavres exquis* de los surrealistas o a las prácticas de algunos miembros de *Die Brücke* y sus mutuas interferencias en sus pinturas). Tal participación, según Kester, formaba parte de “una tradición subterránea de autoría difusa o colectiva, interacción colaborativa y formas procesales de producción”.¹ Pero, en general, se considera que los orígenes de las experimentaciones artísticas participativas se remontan a las vanguardias de los años 30.

En el contexto europeo, especialmente a partir de los años 30 y 40, la preocupación por la participación activa del espectador comienza a estar cada vez más presente en la práctica artística. En el arte cinético, por ejemplo, podemos encontrar obras capaces de realizar movimientos ópticos o mecánicos cuando son accionadas por el público, el cual pasa de esta forma a ser un sujeto activo en su experimentación. Nótese que en esos comienzos las obras proporcionaban, en gran parte, una participación responsiva que consistía, a menudo, en accionar mecanismos para ponerlas en movimiento.

El crítico inglés Guy Brett comentó en 1969 respecto a lo que él denominaba “interacción mecanizada”:

La participación del espectador posee, como todos los rótulos artísticos, el tono frío de las frases fáciles. Y ya ha sido con frialdad puesta en práctica

¹ KESTER, Grant. *Conversation Pieces: Collaboration and Artistic Identity*. En: <http://www.digitalarts.ucsd.edu/gkester-GK_website-Research-Partnerships.htm>, acceso el 10-03-2010.

*por algunos artistas. Me refiero a la frialdad de todos aquellos objetos y eventos en que la contribución del espectador es meramente mecánica, en que es solamente recipiente pasivo de efectos preconcebidos o, de otro modo, de efectos arbitrarios, en los cuales no hay potencial para crear relaciones.*²

En su crítica, Brett aborda un asunto importante que abarca gran parte de las producciones consideradas con frecuencia como participativas, las cuales, sin embargo, no son pensadas junto con el espectador (este aspecto pasaría a ser relevante en poéticas de décadas posteriores, especialmente desde los años 70). El arte cinético es un ejemplo en el que la participación tiene lugar mediante estructuras o ambientes ya instaurados, lo cual a veces lleva a que las relaciones se establezcan por interacciones ancladas en unas respuestas que son creativas y participativas solamente dentro de los límites demarcados por los artistas.



Moholy-Nagy.
Modulador de Luz-Espacio.
Réplica del original de 1930.

Siguiendo a menudo una línea fenomenológica vinculada a los estudios de Merleau-Ponty³ en lo que se refiere a la percepción de las obras, algunos de los artistas cinéticos han invitado al espectador a manipular objetos, desplazarse y adentrarse en ambientes diferentes. Ya en 1936, el artista Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) investigó fenómenos ligados a la percepción sensorial y a la interactividad. Sus *pinturas de luz* permitían a los espectadores manipular luces y colores, generando modificaciones perceptivas relativas a una

² BRETT, Guy. *Brasil Experimental; arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2005, p. 33.

³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1994 y *O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas*. Campinas: Papyrus, 1990.

fuente luminosa.⁴ Las posibilidades de interacción y de aprehensión de la obra se daban a partir de su manipulación y del desplazamiento del observador en el espacio expositivo.

Si retomamos la crítica de Brett (la participación en los proyectos mecánicos se debería a la actitud responsiva en relación con unas estructuras preparadas), la participación del espectador en tales planteamientos tendría lugar a través de la interactividad. Esta consideración abre un espacio para la distinción de dos conceptos estrictamente vinculados: los conceptos de interactividad y de participación.

Para teóricos como Kravagna⁵, la interactividad se refiere a una acción momentánea, reversible y repetible. La participación, por su parte, implicaría ya la posibilidad de definir la dirección que van a adoptar las propuestas en conjunto con los partícipes, e incluso implicaría una concepción colectiva de dichas propuestas. Por ello, aunque sí revelen intenciones participativas, podríamos ubicar las obras cinéticas en un sistema interactivo y no en una participación de tipo relacional como la que regirá en muchas de las poéticas desde los años 70, ya que estas tendrán en cuenta una interacción más social que estética o fenomenológica.

En lo que se refiere al contexto latinoamericano, observamos que la preocupación por las cuestiones referentes a la participación se remonta a las experiencias del grupo *Madi*⁶ de los años 40 y 50. Aunque su base era Buenos

⁴ MOHOLY-NAGY, Sibyl. *Experiment in Totality*. Cambridge: MIT Press, 1950 y MOHOLY-NAGY, Laszlo. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald, 1947.

⁵KRAVAGNA, Kristian. *Working on the community: Models of participatory art*. En: <http://www.republicart.net/disc/aap/kravagna01_en.htm>, acceso el 27-09-2010.

⁶ Dawn Ades se refiere a varias especulaciones respecto al significado de la palabra "Madi", sugiriendo que el "Movimiento de Arte de Invención" había originado la sigla constituyente de la palabra. Otra hipótesis sería: "MARxismo o MAtaterialismo Dlaléctico", o que, simplemente, Madi sería un nombre sin sentido. En: ADES, Dawn. *Arte na América Latina. A Era Moderna, 1820-1980*. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 1997. p. 245, Gustavo Nielsen ya propuso que Madi provenía de la contracción de "Madri, Madri, ¡no pasarán!", eslogan de los

Aires, el grupo trabajó también en la Europa de entreguerras, asumiendo como referentes extranjeros las prácticas de Kandinsky, Mondrian, Malevitch y Bauhaus.

Aunque con influencias de las vanguardias europeas, el movimiento *Madi* ha tenido como meta el desarrollo de un lenguaje propio con raíces en el contexto latinoamericano. Esta también ha sido una preocupación en otros lugares de Latinoamérica, igual que en Brasil, donde en los años 20 se puso énfasis en la búsqueda de una autonomía nacional en términos intelectuales. Ya en 1928 había sido lanzado el *Manifiesto Antropófago*⁷, el cual proponía que artistas e intelectuales “canibalizaran” (o se apropiaran de) la influencia extranjera, mezclándola con lo que se consideraba una identidad brasileña. La cuestión clave ha sido resumida por Oswald de Andrade⁸ en la frase: *¿Tupi or not Tupi?* A través de ella, los artistas cuestionaban de forma irónica nuestras raíces históricas y una pretendida identidad nacional que partía de un origen indígena, afro y euro descendiente, como contrapunto a las influencias colonizadoras, especialmente a las europeas y norteamericanas. Los planteamientos antropófagos tendrán repercusiones a largo plazo, incluso en la *Tropicália*⁹ de los años 60 a los 70, que retomará las contradicciones internas del contexto brasileño para reflexionar sobre la autodeterminación de una identidad nacional y sus intentos por absorber la cultura extranjera para reelaborarla a partir de referencias locales. En los años 60 y 70 la noción de

republicanos españoles. En: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6061-2010-04-11.html>>, acceso el 20-08-2010.

⁷ En: <<http://www.lumiarte.com/luardeoutono/oswald/manifantropof.html>>, acceso el 10-01-2011.

El *Manifiesto Antropófago* ha sido publicado originalmente en: ANDRADE, Oswald. “Em Piratininga Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha.” *Revista de Antropofagia*, Ano 1, N°. 1. São Paulo: Diário de São Paulo, 1928.

⁸ Oswald de Andrade (1890 - 1954), escritor y dramaturgo brasileño. Ha sido uno de los organizadores de la Semana de Arte Moderna de 1922, en São Paulo, y es uno de los precursor del modernismo brasileño.

⁹ Movimiento cultural ocurrido en Brasil en los años 67-68, que tenía como objetivo definir la cultura nacional marcada por la diversidad y la heterogeneidad. El movimiento se ha manifestado en la música con Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Torquato Neto, Os Mutantes y Tom Zé; en las artes visuales con Hélio Oiticica; en el cine con Gláuber Rocha y en el teatro con José Celso Martínez Corrêa.

una identidad vinculada a una idea de la nación como un paraíso tropical contrastaba enormemente con el ambiente de dictadura dominante en el país.

Retornando al movimiento *Madi*, sus propuestas se constituyeron por exposiciones colectivas con enfoques interdisciplinarios que abarcaban la música, la poesía, la arquitectura y las artes visuales. Uno de los fundadores del *Madi*, el artista Gyula Kosice, produjo en 1944 una escultura articulada y móvil, susceptible de manipulación, titulada *Roji*.¹⁰ Según el propio Kosice, *Roji* es la primera obra del arte cinético y participativo del arte latinoamericano al permitirle al espectador una infinidad de posibilidades de manipulación.¹¹

Estas propuestas de obras capaces de recibir interferencias por parte del público han interesado también a otros componentes del *Madi*, como Diyi Laan, Arden Quin o Sandú Darié¹², y sus pinturas de pared articuladas o sus esculturas con partes móviles así lo demuestran. En esas propuestas existe el intento de dejar a un lado la estructura plana del lienzo, dando paso en la pintura a otros formatos y elementos, buscando la tercera dimensión y nuevas posibilidades que combinen el manejo por parte del espectador de los elementos constituyentes de las obras.¹³ Arden Quin, por ejemplo, ha producido una serie de construcciones articuladas que posibilitaban su manipulación por parte del público, dando lugar así a la creación de nuevas relaciones formales.

¹⁰ KOSICE, Gyula. *Arte Madi*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1982.

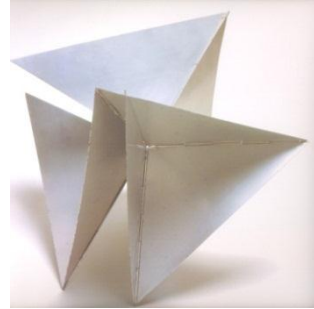
¹¹ LUCIE-SMITH, Edward. *Latin American Art*. Londres: Thames & Hudson, 1997.

¹² GOODMAN, Shelly. *Carmelo Arden Quin: when art jumped out of its cage. The Madi Museum and Gallery*. Dallas: Tx., 2005.

¹³ Respecto al tema Rhod Rothfuss ha escrito para la revista *Arturo* un artículo titulado: "El marco, un problema del arte contemporáneo". La revista *Arturo* fue fundada en 1944 en Buenos Aires por el uruguayo Carmelo Arden Quin. Entre algunos de sus miembros se encuentran Rhod Rothfuss, Gyula Kosice, Edgard Bayley y Joaquim Torres-García.



Giula Kosice. *Rojji*. 1944.



Lygia Clark. *Bicho*. 1960.

Años después, encontraremos en Brasil un paralelismo a *Rojji* en la serie titulada *Bichos*, de Lygia Clark. En 1968, esta artista presentó unas piezas de aluminio articuladas que permitían ser dobladas por el espectador y las llamó *Bichos*. Según Clark, al manipular un *Bicho*, “sujeto-objeto se identifican esencialmente en el acto.”¹⁴ Es decir, se identifican precisamente a través de la interacción entre el sujeto y la obra.

Cuando le preguntaron “cuántos movimientos podría realizar el *Bicho*”, Clark respondió: “Yo no lo sé, usted no lo sabe, pero él sí lo sabe...”¹⁵ Algo parecido a lo que ocurre con *Rojji*, esta cita nos revela que la pieza se compone de una estructura eje que puede ser modificada, recreada por el espectador, pero siempre dentro de los límites que ella le permite, así que todavía estaríamos ante una situación de carácter más interactivo que participativo, de acuerdo con el concepto de Kravagna señalado anteriormente.

El poeta Ferreira Gullar, quien acompañaba a artistas brasileños en sus proyectos de investigación en los años 60 y 70 (y con frecuencia participaba en ellos), también manifiesta su preocupación por las demarcaciones mecánicas

¹⁴ Traducción propia de: “Sujeito-objeto se identificam essencialmente no ato.” En: CLARK, Lygia. *Coleção Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 24.

¹⁵ Traducción propia de: “Eu não sei, você não sabe, mas ele sim, sabe...” En: CLARK, Lygia. *Os Bichos*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1998, p. 121.

impuestas por las estructuras de las obras de arte interactivas. Gullar plantea una hipótesis capaz -según su entendimiento- de superar esta cuestión de la interactividad mecánica por parte del espectador (o participante). Para él, la obra de arte debía ser concebida:

Ni como “máquina” ni como “objeto”, sino como un casi-corpus; es decir, un ser cuya realidad no se acaba en las relaciones exteriores de sus elementos: un ser que, pudiendo ser desmenuzado en partes por el análisis, solo se da plenamente en un enfoque directo, fenomenológico. Creemos que la obra de arte supera el mecanismo material sobre el cual reposa, no por alguna virtud extraterrena: lo supera por trascender esas relaciones mecánicas (que la Gestalt objetivaba) y por crear para sí una significación tácita (M. Ponty) que emerge en ella por primera vez. En el caso de que tuviésemos que buscar un simil para la obra de arte no lo podríamos encontrar, ni en la máquina y tampoco en el objeto tomados objetivamente, sino, como sugieren S. Langer y W. Wleidlé, en los organismos vivos.¹⁶

La obra como un “casi-corpus” es la que se encuentra en las proposiciones de Lygia Clark posteriores al *Bicho*, como veremos más adelante. Es la obra “casi-corpus”, como organismo vivo, la que pretenderá involucrar al espectador como una totalidad. A partir de las primeras experimentaciones cinéticas de Moholy-Nagy o de la manipulación de las estructuras de Clark y de Kosice, se verifica una ampliación de la participación en ese sentido.

Con el fin de comprender la diversidad de formas y conceptualizaciones que han surgido de esta búsqueda de la participación es suficiente con observar, por ejemplo, algunas propuestas del artista venezolano Jesús Soto, nacido en

¹⁶ Traducción propia de: “Não concebemos a obra de arte nem como ‘máquina’ nem como ‘objeto’, mas como um *quasi-corpus*, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos: um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a Gestalt objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M. Ponty) que emerge nela pela primeira vez. Se tivéssemos que buscar um símile para a obra de arte não o poderíamos encontrar, portanto, nem na máquina nem no objeto tomados objetivamente, mas, como S. Langer e W. Wleidlé nos organismos vivos”. En: GULLAR, Ferreira. *Manifesto Neoconcreto*. RJ: Jornal do Brasil, 1959, p. 7.

1923. Soto trabajó con experimentaciones cinéticas y, a partir de 1955, incorporó a sus obras conceptos como la repetición, la progresión y la noción de tiempo. En la Bienal de Venecia de 1966, presentó el primero de los que posteriormente ha llamado *Penetrables*: estructuras con hilos metálicos o plásticos repetidos, tendidos en redes, que posibilitan que el espectador se adentre y participe de una experiencia, según palabras del artista, de “comunidad” con la obra de arte.

Soto introduce la noción del tiempo en el espacio, pues con el desplazamiento del espectador dentro del *Penetrable* se producen vibraciones sonoras entre las mismas barras, y entre las barras y el cuerpo del participante. A este tipo de investigación el artista la denominará “cuarta dimensión”, y está compuesta por las presencias del movimiento, del espacio, del tiempo y del sonido. Por ello, la experiencia estética, sensorial, es vivida en relación con una situación espacial, ambiental. Los *Penetrables* serían, así, unas especies de microcosmos de estimulación tanto física como psicológica, en los que es posible redefinir el sentido con relación al espacio, percibiéndolo a menudo como un *continuum* debido a la repetición y al exceso de elementos que, además, no ofrecen fácilmente puntos de referencia. Cuando nos desplazamos en un *Penetrable* de Soto nos introducimos en una red de lianas de hilos que componen una especie de entramado vertical desordenado por el movimiento del cuerpo al moverse.

Para Soto, el espectador es el “motor fundamental” de la obra y es su participación la que posibilitaría dicha “comunidad hombre-obra de arte”¹⁷. Soto afirmó que:

¹⁷ En: *Año Cinético Casa de las Américas*, 2009, <<http://www.laventana.casa.cult.cu/modules>>., acceso el 10-03-2010.

(...) Debemos encontrar artistas, incluso entre los que siguen trabajando con los formatos en dos dimensiones, que provoquen un nuevo sentimiento: que en arte no hay observadores, sino participantes. Y que piensen que el artista no detiene la palabra final.¹⁸

Corroboramos que en esta afirmación de Soto existe una conciencia respecto al hecho de que la obra necesita al participante para que sean accionadas las relaciones que se proponen. Tanto el artista como el participante conformarían la obra, es más, la obra alcanzaría todos sus significados y posibilidades ampliadas a partir de su relación interactiva con el espectador. Esta posición puede vincularse directamente con los planteamientos de Clark, Kosice y de Moholy-Nagy, aunque las procedencias de estos artistas difieran y hayan trabajado en contextos muy distintos.

Según Guy Brett:

La idea de participación parece estar siempre presente cuando artistas, posteriormente encuadrados en una u otra tendencia estilística, cuestionan la obra de arte autónoma, única, concluida, realizada y objeto de pose.¹⁹

(...) La participación objetiva acaba con el mito del artista creador único y absoluto cuando introduce la idea de que la vida o el sentido no existirían sin la intervención activa del observador.²⁰

La crítica de arte Mónica Amor, refiriéndose a Jesús Soto, Hélio Oiticica y Lygia Clark destaca que el trabajo de estos artistas:

(...) transgrede el modelo racionalista europeo que depende de la posición privilegiada de un observador que en su posición de maestría es capaz de comprender y aprehender la totalidad del evento observado. Las estrategias utilizadas por estos artistas varían sustancialmente entre sí, sin embargo, en todas parece percibirse un afán por socavar o problematizar un modelo

¹⁸ *Ibiden.*

¹⁹ BRETT, Guy. "Três Incidentes Memoráveis". En: *Rio Trajetórias. Ações Transculturais*. RJ: Rioarte, 2002, p. 8.

²⁰ BRETT, Guy. "Um Salto Radical". En: *DAWN, Ades. Arte na América Latina: a era moderna 1820-1980*. São Paulo: Cossac & Naify, 1997, p. 283.

*idealista de aprehensión predicado en el binomio sujeto-objeto y en la búsqueda de verdades que minimicen la contingencia de la percepción.*²¹

En el intento de ampliar la participación de un público no perteneciente a círculos artísticos podemos encontrar algunas iniciativas de artistas, individuales y en grupo.

Uno de los colectivos que, entre los años 1960 y 1968, tuvo como objetivo principal crear obras y situaciones para que se viviesen y fuesen recreadas por el ciudadano fue el G.R.A.V. (*Groupe de Recherche d'Art Visuel*), fundado por los argentinos Julio Le Parc y García Rossi, el español Francisco Sobrino y los franceses Yvaral, Stein y Molleret. El grupo se dedicó a crear objetos, esculturas, ambientes y acciones donde la interacción con el espectador tiene un papel fundamental. Una de sus premisas era: “el arte es una experiencia que puede transferirse solo mediante la participación.”²² Fijémonos en que aquí todavía permanece la palabra “transferirse”, o sea, el arte todavía no es pensado conjuntamente con el participante, sino que se dirige hacia él.

El G.R.A.V. se interesó especialmente por la creación colectiva y anónima: interesaba más el proceso que la obra final. Así, muchos de sus trabajos tuvieron lugar en la calle o en otros lugares alternativos de presentación. Su primera obra colectiva, *Laberinto*, se exhibió en el año 1963 en la Bienal de París. Se invitaba a los visitantes a adentrarse en un laberinto en el que había innúmeras estimulaciones visuales.

²¹ AMOR, Mónica. “Imaginando territorios. Reflexiones dispersas sobre arte en (Latino) América”. En: *Sin fronteras. Arte Latinoamericano actual*. Caracas: Museo Alejandro Otero, 1997, p. 25.

²² Las actividades del G.R.A.V. han tenido lugar especialmente en Francia, en los años de efervescencia política. Para acceder al manifiesto programático del G.R.A.V., consúltese: MARCHAN, Simón: *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal, 1986, pp. 273-275.

“Cada parte del laberinto ha tenido como objetivo estimular la mirada del visitante, que no podía utilizar los ojos sin estar físicamente desestabilizado y, en consecuencia, sin estar en movimiento.”²³ El año siguiente, el grupo presentó *Laberinto II*, con el que se alteraban las nociones de equilibrio físico del visitante mediante un recorrido compuesto por suelos inestables, superficies blandas y pasajes accidentados en movimiento.

En 1966 los artistas del G.R.A.V. comienzan a trabajar directamente en la calle, donde realizan importantes acciones en diferentes lugares de París. Una de las acciones, titulada *Journée dans la rue*, tuvo una duración de un día: empezó a las 8 de la mañana y terminó a medianoche, a causa de una intervención policial.

Para observar lo que se propuso en la *Journée dans la rue*, veamos su programación:

Programa para el martes, 19 de Abril, 1966²⁴

8:00

Chatelet – Entrada del metro, rotonda central.

Distribución de pequeños regalos sorpresa a los pasajeros.

10:00

Champs-Elysees – Esquina de la calle la *Boétie*.

Montaje y desmontaje de una estructura permutable.

12:00

Ópera – Entrada del metro, rotonda central.

Objeto cinético habitable, abandonado a la curiosidad de los que pasan.

14:00

Jardín *des Tuilleries*. Frente a la *Av. General Lemonnier*.

El caleidoscopio medio-gigante será dejado a la curiosidad de niños y adultos, y también globos gigantes en la fuente.

16:00

Odeon – *Boulevard Saint-Germain*.

²³ Traducción propia de: “...chaque cellule du labyrinthe travaille le regard du visiteur qui ne peut utiliser ses yeux sans être physiquement déstabilisé et, par conséquent sans se mettre en mouvement.” ESCORNE, Marie. “Le labyrinthe dans les arts du XXe siècle. Les arts du XXe siècle dans le labyrinthe”. En: *Amaltea. Revista de mitocrítica*. Vol. I. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009, p 255.

²⁴ En: <<http://www.julioleparc.org>>, acceso el 13-04-2009.

Presentación de un parque de diversiones. Diversos elementos para accionar, manipular, probar, etc.

18:00

Montparnasse – Frente a la Coupole.

Los del barrio y los paseantes podrán buscar su equilibrio caminando sobre baldosas móviles.

20:00

Boulevard Saint-Germain – Entre la calle de Rennes y la calle du Dragon.

Distribución de globos y de alfileres.

22:00

Quartier Latin – Calle Champollion.

Pitos de regalo para los espectadores del cine-arte.

23:00

Boulevard Saint-Michel – Del Sena hasta el Luxembourg. Paseo con flashes electrónicos.



G.R.A.V. *Un día en la calle.* Paris. 1966.

El artista argentino Julio Le Parc analiza esa experiencia:

Esa investigación (...) ha sido orientada a la obra abierta, la que establece de una manera directa la relación con el espectador (...). Se puede pensar que en lugar del artista único e inspirado aparecerán investigadores, creadores de elementos, de puestas en situación, animadores que podrán, por sus realizaciones y su actividad, poner en evidencia las contradicciones del arte actual y mientras buscan relaciones directas con el espectador, crean condiciones para una apertura capaz de conducir a la superación de la antinomia Arte-Gran Público.²⁵

²⁵ LE PARC, Julio. *G.R.A.V. París, mayo 1966.* Buenos Aires: Instituto Di Tella, 1967.

Las afirmaciones de Le Parc dan cuenta claramente de los intereses que dirigían la acción del G.R.A.V. Tras años de intensa actividad, en 1968 el G.R.A.V. se disuelve, pero sus componentes siguen trabajando de forma independiente.

Todas las modificaciones de la concepción de la participación del público en la obra de arte aquí señaladas ocurren tanto vinculadas a alteraciones contextuales de situaciones locales, particulares, vividas por los artistas, como ligadas a cambios teóricos referentes al tema. Una de las premisas conceptuales debatidas en dicho período, cuando se piensa el espectador como participante activo, trata de concebir la práctica artística como un proceso abierto.

En 1955, el poeta brasileño Haroldo de Campos escribe el artículo *La obra de Arte Abierta*. El concepto de “obra abierta” será ampliamente desarrollado en 1958 por Umberto Eco, quien abordará el tema desde las teorías de la información y de la semiótica²⁶. Según Eco, la apertura es la condición fundamental de toda obra (ya sea en literatura, artes plásticas o música) porque presenta una gama interminable (pero no infinita) de interpretaciones posibles, cuyas diferentes posibilidades combinatorias estarían previstas de antemano a través de la estructura misma de la obra. Conforme a esta perspectiva de Eco, al lector-espectador le sería otorgado así el papel activo de reinventar la obra mediante su propia interpretación.

En el transcurso del tiempo, es posible constatar que la concepción de la obra abierta se radicaliza: no se refiere solamente a la posibilidad de contar con diferentes interpretaciones, sino a una apertura de todo el proceso creativo

²⁶ El tema ha sido abordado en la conferencia *El problema de la obra abierta* (1962). Se profundiza en este asunto en el libro (de edición italiana) *Opera Aperta*. Traducción al español: ECO, Umberto. *Obra Abierta*. Barcelona: Seix & Barral, 1966.

desde el planteamiento hasta la realización de la obra. Hay innumerables grados en esa apertura, dependiendo de la amplitud de la participación del público. Por ejemplo, en el caso de las esculturas articuladas de Kosice y de los *Bichos* de Clark, como ya hemos visto, el artista determinará una primera estructura que definirá en gran parte el tipo de interacción esperada, y la manipulación de la obra generará nuevas combinaciones. En otros casos, como en las obras de Soto u Oiticica, tendrá lugar una producción de experiencias sensoriales ocasionadas por el desplazamiento y la fruición (esto es, la inmersión) por parte del espectador en ambientes de color, cintilación y/o sonido.

I.2. Relaciones entre arte y vida: ¿totalidad participativa?

La participación como una totalidad se remonta a algunas de las propuestas de inicios del siglo XX como, por ejemplo, los planteamientos de los futuristas, quienes buscaban implicar al público directamente en sus producciones. Muchas de las veladas futuristas pueden ser consideradas precursoras de lo que a partir de los 60 vino a conocerse como *happening*.

Los futuristas, con su oda a la violencia, la destrucción y la fascinación por lo nuevo y la velocidad, trasladaban esas nociones a través de su interrelación con el público. Anhelaban la participación del público en sus obras, aunque fuese mediante la agresividad o el repudio de lo que representaban. Lo más importante era que los espectadores abandonasen una actitud de pasividad y se manifestasen en relación con los planteamientos.

Según el teórico Gómez Llanos:

Las manifestaciones artísticas futuristas, inspiradas en la velocidad y la simultaneidad, convergerán en un principio en la fórmula de la serata o velada, que se presenta como experiencia global donde el espectador tiene la oportunidad de conocer, en ocasiones contemporáneamente, la pintura, la danza, el teatro, la poesía o las proclamas del movimiento.

(...) la intervención de los espectadores, ahora actores, como respuesta a la continua instigación futurista producirá unos efectos impredecibles, que impondrán con el tiempo un ajuste para propiciar, y a un mismo tiempo contener, su actuación. Esta moderación, que sacrifica aquella espontaneidad primitivista, irá asociada a una mutación de la serata, que configurará finalmente un espectador-actor que asumirá y hará propias las consignas lanzadas desde el escenario.²⁷

²⁷ LLANOS, Gómez. *Comunicación de masas y Futurismo: la conformación del público y la escena mediática*. En: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/comfutur.html>>, acceso el 02-08-2011.

La búsqueda de una vinculación directa entre el arte y la vida hace que los planteamientos se acerquen cada vez más a lo cotidiano. La obra comienza a ser vivida en su totalidad, y a menudo esto da lugar a la disolución de la autoría en aras del fomento de experiencias colectivas. En algunas propuestas del movimiento Dadá la noción de autoría no tendrá tan siquiera ninguna relevancia.

Esta condición de espectador partícipe se acentúa en el arte en especial a partir de los años 50, cuando las relaciones entre artista y público son ampliamente transformadas. Ya en el año 1934, John Dewey²⁸ había publicado en Estados Unidos el libro *El Arte como Experiencia*²⁹, en el cual planteó la idea de que la experiencia artística está estrechamente relacionada con la vida cotidiana: son el artista y el público quienes recrean el sentido de lo que nos es habitual.



Allan Kaprow. 18
Happenings en seis partes.
1959.

Directamente influenciado por este pensamiento de Dewey, Alan Kaprow (1927-2006), uno de los artistas más relevantes de los años 60 y 70, comienza a considerar como arte algunos actos cotidianos simples (lavarse los dientes, caminar por la calle...). En Estados Unidos Kaprow ha sido uno de los alumnos de composición musical de John Cage, quien tuvo un importante papel en el origen del movimiento *Fluxus*.

El *Fluxus* surgió en 1962 en Alemania y su actividad se mantuvo hasta alrededor de 1978. Fue ideado por George Maciunas. Se caracteriza por ser un concepto

²⁸ John Dewey ejerció una gran influencia en el movimiento por la educación progresiva norteamericana en la primera mitad del siglo XX, y es también uno de los fundadores de la escuela filosófica pragmatista, junto a Pierce y William James.

²⁹ DEWEY, John. *El arte como experiencia*. Barcelona: Ed. Paidós, 2008.

de arte (o “antiarte”) que cuestiona tanto el sistema artístico en sí mismo como la vida burguesa. A este movimiento pertenecían artistas como Beuys, Maciunas, Dick Higgins, Nam June Paik, Wolf Vostell, Ben Vautier, George Brecht o loko Ono.³⁰ A partir de finales de los años 50, estos artistas trabajaron con *performances*, acciones, producciones de objetos y publicaciones, en muchas ocasiones asociando sus estrategias artísticas a la vida cotidiana.

En los inicios de la radicalización de los procesos participativos, en una escena inclusiva y experimental, George Maciunas y Joseph Beuys proponen que el arte puede ser cualquier cosa y que cualquier persona puede practicarlo.

Muchos de los eventos del *Fluxus* han puesto énfasis en el proceso, en la experiencia en el tiempo real, donde el cuerpo presente es la condición exigida para que los planteamientos puedan llevarse a cabo. Los eventos se caracterizan por ser, en general, efímeros, puntuales.³¹

En el campo del sonido, Cage ha transportado los ruidos cotidianos a la música, defendiendo la no-distinción entre maestro, público y músico. El artista se dedica a recoger los sonidos y los silencios de la vida diaria para sus composiciones, valorando el acontecimiento, el azar y la no determinación en el proceso creativo. Para Cage, la música debería crearse en el momento, sin ensayos previos. En su composición “4’33”, de 1952, los ruidos ambientales durante el concierto silencioso son precisamente los que producen la obra, ya sean provocados por el público, por los músicos o por el compositor, puesto que la composición propone cuatro minutos y treinta y tres segundos sin

³⁰ La historia oficial del movimiento *Fluxus* atribuye a Maciunas la organización de gran parte de las actividades, tanto en Alemania como en los Estados Unidos.

³¹ “Las acciones, los *happenings* y las *performances* son simplemente acontecimientos efímeros, cuya existencia como obra de arte tiene una duración siempre limitada.” AZNAR, Sagrario. *El arte de acción*. Hondarribia Guipúzcoa: Ed. Nerea, 2003, p. 13.

instrumentación. Según Cage, el arte es una acción que no debe separarse de la vida cotidiana.

Profundamente influidos por Cage, los artistas del *Fluxus* han abordado el arte de lo cotidiano, cuestionando los valores burgueses, los museos, las galerías y el individualismo que pautaban la práctica artística.

En 1959 Kaprow realiza el primer *happening* invitando a los espectadores a participar de la proposición e intentando superar la distancia entre proponente y espectador. A lo largo de su producción, Kaprow ha pasado a denominar los *happenings* “actividades” (acciones).

De acuerdo con Kaprow, los *happenings* exceden el arte ambiental porque introducen el movimiento, englobando así a la pintura, la danza, el teatro, la música y la vida cotidiana. Según Jean Jacques Lebel, poeta y artista plástico, el *happening* “es arte plástico, pero su naturaleza no es exclusivamente pictórica, es también cinematográfica, poética, teatral, alucinatoria, social-dramática, musical, política, erótica y psicoquímica. No se dirige únicamente a los ojos del observador, sino a todos sus sentidos”.³²

Los partícipes en los *happenings* de Kaprow a menudo tenían que someterse a las reglas propuestas por el artista: una de las particularidades de sus planteamientos era que los participantes siguieran un plan o guión de trabajo determinados por el autor (*18 Happenings en seis partes*³³, de 1959; *Maniobras y Private Parts*, ambas de 1976). Además de eso, Kaprow se encargaba de

³² Traducción propia de: “é arte plástica, mas sua natureza não é exclusivamente pictórica, é também cinematográfica, poética, teatral, alucinatoria, social-dramática, musical, política, erótica e psicoquímica. Não se dirige unicamente aos olhos do observador, mas a todos os seus sentidos” Disponible en: <http://educacao.uol.com.br/artes/happening-performance-body_art.jhtm>, acceso el: 10-04-2011. La definición del concepto de happening propuesta por Lebel se aborda ampliamente en: LEBEL, Jean Jacques. “On the necessity of violation.” En: *The Drama in Review* 13, I. New Orleans: Tulane University 1968, pp. 89-105.

³³ Presentado en la *Reuben Gallery*, Nueva York, 1959.

supervisar todas las actividades de los eventos.³⁴ Con frecuencia, este artista realizaba también debates previos y *a posteriori* de la ejecución de sus acciones, con el objetivo de que el público abandonase su posición en la platea, y comenzase así a comprender y a participar activamente en los planteamientos.

En el *Manifiesto sobre el happening* podemos leer:

*El “happening” exige una apertura de espíritu libertario, cuestiona tanto el mundo sensible como el mundo real. Hay alguna indecencia, lo sabemos, en exaltar el arte de la participación, mientras la mayoría de la humanidad no goza de una parte irrisoria de la vida misma. El “happening” articula sueño y acciones colectivas. Ni abstracto ni figurativo, ni trágico ni cómico, se reinventa en cada acción. Toda persona presente en un “happening” participa en él. Es el fin de la noción de actores y público, de exhibicionistas y observadores, de actividad y pasividad. Ya no hay más un sentido único. Es necesario salir de la condición de espectador a la cual la política o la cultura nos han habituado.*³⁵

Subrayemos la frase: “Toda persona presente en un *happening* participa en él”. Indica la importancia de la presencia física del participante en tiempo real en los planteamientos. En palabras de Boris Groys, ya sea una ópera wagneriana, un escándalo futurista, un *happening* del *Fluxus*, o un evento situacionista, todos tienen la misma meta: unir artista y audiencia en un lugar particular (real).³⁶

Serían así las propias propuestas las que van creando un público más activo, estimulándoles para dejar de lado la tradicional posición de observador y receptor pasivo y adoptar cada vez más una posición definidora en las propuestas que se desarrollan. Para la historiadora y crítica de arte Rosalind Deutsche, quien ha trabajado con este tema, el público participativo necesita

³⁴ GLUSBER, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007, p. 128.

³⁵ Manifiesto sobre el *happening* de 1966 firmado por cerca de 50 artistas. Disponible en: AZNAR ALMAZÁN, Sagrario. *El arte de acción*. Hondarribia Guipúzcoa: Ed. Nerea, 2003, pp. 83-85.

³⁶ GROYS, Boris. “A Genealogy of Participatory Art”. GROYS, Boris; FRIELING, Rudolf. En: *The Art of Participation. 1950 to Now*. London: Thames & Hudson, 2008, p. 18-31.

ser producido y no asumido como un público pre-existente.³⁷ En consecuencia, serían las propias interacciones por parte del público con el arte las que tendrían la capacidad de exigir y generar otro tipo de relación.

Es posible percibir que los artistas aquí referidos han trabajado en distintos contextos con la demanda de nuevos términos, y también de otras epistemologías para el análisis de los conceptos y acciones que surgen en las poéticas. Por ello observamos nuevos vocablos, como *happening*, *acciones* o *escultura social*.

Un ejemplo de la radicalidad en el panorama artístico en dicho período en Brasil lo constituyen algunas de las propuestas de Lygia Clark. Como hemos visto al inicio del presente capítulo, en la obra *Bichos*, Lygia Clark comenzó a fomentar la participación a través de la interactividad. La artista, a lo largo de sus experimentaciones artísticas, se vale del cuerpo (tanto de su propio cuerpo como del participante) como eje de su obra (*Estruturação do Self*, 1976-1988), asumiendo cada vez más el papel de mediadora en situaciones en que las personas tienen que experimentar, vivir. En su producción, Clark crea lo que denominará “objetos relacionales”, una serie de proposiciones creadas para provocar experiencias individuales o colectivas, con el objetivo de que las personas amplíen la conciencia y la autonomía especialmente con relación a cuestiones subjetivas, sublimando pulsiones y trascendiendo traumas. Por ello, era necesario contar con la implicación de los participantes, tanto a nivel físico como emocional.

Lygia Clark trabajará con cuestiones relativas al arte como terapia, alejándose así de los espacios expositivos, y escribe:

³⁷ DEUTSCHE, Rosalind. *Evictions. Art and Spacial Politics*. Cambridge: MIT Press, 1996.

Somos los proponentes; somos el molde; a ustedes les corresponde el soplo, en el interior de ese molde: el sentido de nuestra existencia. Somos los proponentes: nuestra proposición es el diálogo. Solos, no existimos; estamos a vuestra disposición. Somos los proponentes: enterramos la obra de arte como tal y les requerimos a ustedes para que el pensamiento viva por la acción. Somos los proponentes: no les proponemos ni el pasado ni el futuro, sino el presente.”³⁸

Se percibe que Clark cambia la palabra *artista* por la de *proponente*, y la de *espectador* por *cliente*. Para la artista, al final de su producción ya no es necesaria la palabra “arte”, puesto que la vida ha incorporado sus planteamientos por completo.

³⁸ Traducción propia de: “Somos os propositores; somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido da nossa existência. Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor. Somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora.” CLARK, Lygia. En: *Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa*. RJ: FUNARTE, 1980.

I.3 Respecto a la práctica *Situacionista*

En Francia, también en los años 60, encontramos tensiones referentes a los límites entre arte y vida, relacionada ésta con la política y los movimientos izquierdistas, especialmente los acontecimientos de Mayo de 1968. Con este panorama, los *situacionistas* se manifestaron en contra del arte como espectáculo y como mercancía.

Los *situacionistas* constituyen un movimiento de fuerte inclinación marxista, denominado *Internacional Situacionista (IS)*, fundado en 1957 y basado en una vanguardia artística formada por arquitectos, cineastas, escritores y artistas plásticos provenientes de la Internacional Letrista, del Movimiento Internacional, de una Bauhaus Imaginista y de la Asociación Psicogeográfica de Londres. Sus actividades tuvieron implicaciones en el movimiento que condujo al Mayo de 1968 (algunos de los *situacionistas* participaron en las barricadas de París y pintaron palabras de protesta contra el poder instituido en los muros de varias ciudades francesas). Dos escritos de los *situacionistas* (*La sociedad del espectáculo*, de Guy Debord, y *el Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, de Raoul Vaneigem, ambos publicados en 1967) han tenido una gran influencia como referencias teóricas de Mayo del 68.

El teórico Guy Debord enfatiza que el arte debe producir situaciones todavía no existentes. En contra del espectáculo propuesto por la sociedad capitalista, basado en la mercancía y en la imagen, el arte debe producir nuevas relaciones críticas.

En la práctica artística, los *situacionistas* se ven inmersos en la búsqueda de una condición anónima, de una producción colectiva, mediante la mezcla de los

creadores con el público. No se interesaban en producir objetos artísticos, sino sujetos creativos autónomos y otras formas de pensar la ciudad. Uno de sus objetivos era enseñar al individuo cómo dejar de ser un consumidor pasivo, dócil y alienado para pasar a auto-dirigirse. Según el *Manifiesto Situacionista*, “el papel del situacionista será el de amator-profesional, de anti-especialista, hasta el momento de abundancia económica y mental, en que todo el mundo se convertirá en ‘artista’, en un sentido que los artistas no alcanzarán: la construcción de su propia vida.”³⁹

Guy Debord escribió los textos base de la IS. En ellos propone que el artista disuelva su individualidad en aras de la práctica colectiva. El autor destaca que la espectacularidad de todos los aspectos de la vida a causa del capitalismo hace que nos convirtamos en consumidores pasivos, alienados de la realidad social en que estamos insertos. Según Debord, se hace necesaria la construcción de situaciones (o *situacionismo*) para activar una conciencia crítica y cambiar las realidades sociales con el fin de conseguir que las personas superen la pasividad y se impliquen en la realidad como seres políticos.

“La situación situacionista es el momento de la vida constituido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimiento.”⁴⁰ Corresponderá al artista, como miembro de la sociedad, producir tales situaciones, irrumpiendo en la vida cotidiana para suspender la pasividad a la que los sujetos están sometidos. Una de las situaciones, por ejemplo, ha sido la de *deriva urbana* que incluía la experiencia de andar sin rumbo a través de diferentes ambientes.

³⁹ “Manifiesto Situacionista”. (1960). En JORN, Asger. *La creación abierta y sus enemigos*. Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1977.

⁴⁰ Definición de situación en “Problemas preliminares a la construcción de una situación en Internacional Situacionista”. Textos completos en la revista *Internationale Situacionista, 1958-1969*. Vol. I. Madrid: Edición Traficantes de Sueños, 2004, p. 17.



Cartel impreso en la Escuela de Bellas Artes. Paris. 1968.

Transcribimos a continuación algunos pasajes del *Manifiesto de la Internacional Situacionista*, publicado en 1960, el cual propone el arte como experiencia directa del momento:

Contra el arte conservado, es una organización del momento vivido directamente. Contra el arte fragmentario, será una práctica global que contenga, a la vez, todos los elementos utilizados. Tiende naturalmente a una producción colectiva y, sin duda, anónima (al menos en la medida en que, al no almacenar las obras como mercancías, dicha cultura no estará dominada por la necesidad de dejar huella).

(...) Contra el arte unilateral, la cultura situacionista será un arte del diálogo, de la interacción. Los artistas —como toda la cultura visible— han llegado a estar completamente separados de la sociedad, del mismo modo que están separados entre sí por la competición. Pero antes incluso de que el capitalismo entrase en este atolladero, el arte era esencialmente unilateral, sin respuesta. Esta era cerrada de su primitivismo se superará mediante una comunicación completa. Al llegar a ser todo el mundo artista en una etapa avanzada, es decir, inseparablemente productor-consumidor de una creación cultural total, se asistirá a la disolución rápida del criterio lineal de novedad.⁴¹

⁴¹ Extracto del “Manifiesto de la Internacional Situacionista”. En: *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris, 1999.

En lo que se refiere al “productor-consumidor”, ya en 1934 Walter Benjamin había analizado el trabajo artístico en función de sus relaciones con la producción.⁴² Desde un punto de vista marxista, Benjamin planteó la idea del artista como productor inserto en unas relaciones determinadas por la división del trabajo.

En la ideología marxista, las relaciones productivas son el eje de los cambios sociales y los medios de producción deben estar en manos de la colectividad. Por ello, el trabajo artístico es visto como fruto de una praxis social y está directamente relacionado con la cadena de producción y consumo. En tal sistema, el artista, puesto que también es un trabajador de la escala productiva, tendría la responsabilidad y las herramientas para actuar en la transformación de los aparatos culturales e ideológicos existentes.

En cuanto a las concepciones de Walter Benjamin, el autor como productor puede dirigir sus intentos hacia la búsqueda de la transformación de la sociedad a partir del momento en que reconoce cuál es su lugar y el lugar de su obra en un sistema social dado, y es además responsable frente a la colectividad por su actuación. La situación ideal en el proceso productivo de la creación ocurriría cuando tanto productores como espectadores proceden en colaboración, disolviéndose así la línea divisoria entre estas dos categorías. Borrar tales fronteras inhibiría la concepción del artista como alguien dotado de una sensibilidad más refinada en relación con la producción creativa.

Para Walter Benjamin es sumamente importante la diferencia que él mismo establece entre espectador “distráido” y espectador “atento”. En su texto *La*

⁴² BENJAMIN, Walter. *El autor como productor*. Madrid: Taurus, 1975.

*obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*⁴³, Benjamin habla de un espectador distraído que observa las obras en un estado de desatención causado por la propia experiencia (exceso de información y velocidad) que los tiempos modernos ofrecen.

La vía participativa favorecerá la generación de un espectador atento, quien abandonará la actitud de consumidor pasivo de imágenes, originándose de este modo una relación participativa en los procesos creativos. Este es el pensamiento que rige algunas de las poéticas presentadas anteriormente, como por ejemplo en *La Journée dans la Rue* (1966), y se refleja en toda su amplitud en el *Manifiesto* y en las proposiciones *situacionistas*.

⁴³ Véase: BENJAMIN, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica." En: BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus, 1989. En la contemporaneidad, pensamos que este *estado de distracción* señalado por Benjamin se ha intensificado más todavía, debido en parte a la gran cantidad de información que recibimos y la gran velocidad requerida para su aprehensión.

I.4 La poética de Beuys y la participación

En el año 1993 entramos en contacto con las ideas de Beuys, período en el cual todavía trabajábamos en el campo de la biología en Brasil. Ese encuentro con la poética de Beuys determinaría nuestra orientación hacia el arte, cuyos estudios formales comenzaron en el año 1998.

En 1993 asistimos en Porto Alegre a la exposición titulada “Una Ante-Sala para Joseph Beuys”⁴⁴. En aquel momento, como hemos dicho, todavía no nos dedicábamos a temas artísticos, sino a la biología. En esa época, lo que llamó nuestra atención en la exposición fue el sistema que existía en la poética de Beuys, lo cual nos llevó a establecer relaciones con los sistemas biológicos en que estábamos trabajando. La exhibición se componía de dibujos sobre papel, sillas con materiales grasos, ropas y conductores eléctricos. Los objetos y materiales representaban conceptos de la poética de Beuys (1921-1986) vinculados a su biografía.⁴⁵

La exposición funcionaba como documento depositario de la memoria de las acciones que el artista había realizado. Lo que nos llamó particularmente la atención fue que Beuys, más que dedicarse a un arte centrado en la producción de objetos, había desarrollado un proyecto público de arte; un programa que, a partir de su historia autobiográfica, contenía fuertes implicaciones al proponer

⁴⁴ La exposición ocurrió en el *Espaço Cultural Edel Trade Center*. Porto Alegre, 1993.

⁴⁵ Joseph Beuys (Krefeld, Alemania, 1921 – Düsseldorf, 1986) cuenta que tuvo un accidente de avión en Crimea, en el año 1943, cuando era piloto de guerra. Según Beuys, fue abatido por la defensa antiaérea rusa y a partir del rescate y la curación de sus heridas por mongoles mediante grasa y el calentamiento de su cuerpo con fieltro, se desarrolló todo su concepto de arte. Los materiales utilizados por Beuys en sus esculturas y acciones, tienen, en general, una gran conexión con este episodio biográfico y están relacionados con el calor y la energía.

la transformación social mediante la creatividad, la autodeterminación y la responsabilidad personal de cada individuo.⁴⁶

Beuys tomó el espacio social como un organismo vivo en constante transformación. En “Una Ante-Sala para Joseph Beuys”, tal concepción se hacía evidente en los elementos expuestos que se estaban secando (como la grasa) o que se encontraban conectados a corrientes eléctricas, o lo que es lo mismo, en un proceso de modificación, en un flujo continuo.

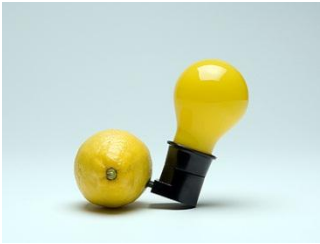
En la obra *Capri Battery* (1985) vemos una bombilla enchufada a un limón. Esta pieza es un ejemplo donde Beuys muestra la energía como ente capaz de generar procesos de transformación, incluso sociales, conectando diferentes elementos entre sí.

Digno de mención es que *Capri Battery* guarda gran similitud conceptual (y formal) con una obra del año 1972 del artista argentino Víctor Grippo (1936-2002), titulada *Patata-batería (Energía de un Papa)*.

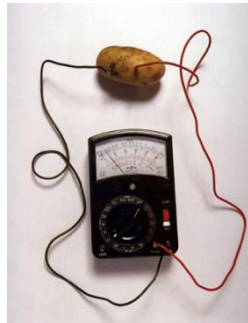
Igual que Beuys, Grippo trabajó aunando arte, ciencia, naturaleza y sociedad, valiéndose de situaciones y elementos cotidianos e investigando sus significados político-sociales.

Uno de los elementos recurrentes en su obra desde los años 70 fue la patata. Conectada a electrodos de zinc y cobre, la patata, para el artista, era capaz de generar energía, actuando como una metáfora de la conciencia humana.

⁴⁶ En sus propuestas, Beuys tejió una compleja red de referencias que abarcan desde Nietzsche a la botánica, desde la Revolución Francesa al cristianismo. Una de las influencias más directas en su obra se son las ideas del filósofo austriaco Rudolf Steiner (1861–1925). A partir de principios filosóficos, éticos y espirituales, Steiner fundó la antroposofía, la propuesta de educación Waldorf, la agricultura biodinámica, la medicina antroposófica y la euritmia. La antroposofía postula la existencia de un mundo espiritual accesible a través del desarrollo interno –más específicamente, mediante el cultivo consciente de un pensamiento independiente de la experiencia sensorial–, cuya propuesta es una persona en formación continua, en progreso.



Joseph Beuys. *Capri Battery*. 1985.



Víctor Grippo. *Patata Bateria*. 1972.

La patata en la obra de Grippo se convertiría, pues, en un símbolo de la transformación de la conciencia, aunque seguía siendo también la base de la alimentación, sobre todo en el continente latinoamericano (recordemos que el tubérculo es originario de Sudamérica). Grippo comenta con relación a esa obra: “la *Patata-bateria* se relaciona con la energía generativa de un producto alimenticio nativo que se ha convertido en el alimento base de los pobres en el mundo, en cierto sentido es la materia constitutiva del mundo.”⁴⁷

En otras propuestas⁴⁸ durante los años 70, Grippo conectó varias patatas a electrodos y voltímetros para que pudiesen encender una radio, creando así una metáfora de las posibilidades del pensamiento colectivo, y lo señaló de esta

⁴⁷ En: <http://magazine.saatchionline.com/magazine-articles/artnews/victor_grippo_at_camden_arts_c>, acceso el 10-04-2010.

⁴⁸ Una de las obras más conocidas de Grippo es la serie titulada *Analogías (I, II, III y IV)*, en la cual el artista presenta varias patatas conectadas entre sí con cables conductores de energía, a menudo dispuestas sobre mesas. Esa obra ha tenido muchas versiones y ha sido presentada en varios lugares del mundo, también en Madrid en el año 1977 en el Centro Cultural Conde Duque. La serie *Analogías* culminó con *La papa dora la papa, la conciencia ilumina la conciencia*, expuesta en el año 1978 en Sao Paulo. Se trataba de una instalación en la cual unas patatas se unían por cables a otra patata encerrada en una vitrina de *perspex* e inmersa en una solución electrolítica de oro. Mediante la corriente eléctrica, esa patata se iba dorando lentamente. Grippo pretendía a través de esta obra aludir a la resistencia política, que incluso a pesar del encierro (representado metafóricamente en la instalación por la patata encerrada en la vitrina) puede huir de la censura de regímenes brutales.

manera: “si unas cuantas papas generan más energía que una, al unirse las conciencias, éstas se expanden y sus posibilidades son ilimitadas.”⁴⁹

Destaquemos que tanto Beuys como Grippo desarrollaron sus obras como un sistema, y emplearon ciertos materiales en función de determinados objetivos conceptuales siempre unidos a la idea de la transformación del ser humano en la sociedad. Como iremos explicando a lo largo de esta tesis, la noción de sistema permite pensar en las proposiciones de los artistas como obras compuestas por elementos y conceptos que se conectan para generar algo más complejo. Es una noción que ofrece flexibilidad porque implica interrelaciones entre elementos de un modo que no está rígidamente preestablecido, sino que abre espacios para que lo inesperado y las discontinuidades características de los procesos creativos puedan manifestarse. Los sistemas serían creativos por sí mismos (*autopoéticos*), puesto que sus elementos generarían situaciones y estructuras que excederían la suma de sus partes. En el caso de Beuys existe también la noción de *programa*, un concepto que está presente en muchas de las poéticas de la modernidad. El término *programa* nos hace pensar en metas que deben cumplirse y con escaso espacio para desvíos o cambios en el recorrido.

Nos parece que las proposiciones de Beuys se estructuran tanto como *sistema* como *programa*, y cuentan con dos premisas principales: 1- los artistas pueden ser agentes de transformación y de activación del espacio social para reconectar la cultura, la naturaleza y la política; 2- cualquier persona es un artista. Anclado en estas dos ideas, Beuys se vale del espacio social como laboratorio, empleando una metodología de trabajo dirigida principalmente a la

⁴⁹ GRIPPO, Víctor. *Educación y Acción Cultural - Propuestas para Educadores*. En: <<http://www.malba.org.ar/web/descargas/gripppo.pdf>>, acceso el 12-05-2010.

producción de acciones, en muchas ocasiones políticamente comprometidas.⁵⁰ El centro de su obra reside en lo que el artista denominará *escultura social*. Se trata de una escultura en la que el “objeto escultórico” es la sociedad como un todo. Según Beuys, “la Teoría de la Escultura Social parte de los conceptos de obra como proceso, mutación, evolución. Cómo modelamos y esculpimos el mundo en que vivimos.”⁵¹

Según Beuys:

*[...] la creatividad no es monopolio de las artes. [...] Cuando yo digo que toda la gente es artista quiero decir que cada uno puede concentrar su vida en esa perspectiva: puede cultivar la artísticidad tanto en la pintura como en la música, en la técnica, en la curación de las enfermedades, en la economía o en cualquier otro campo [...]. Nuestro concepto de arte debe ser universal, debe tener una naturaleza interdisciplinar basada en un concepto nuevo de arte y ciencia.*⁵²

Queda patente en la obra de Beuys que los procesos propuestos parten desde el interior de las relaciones sociales, y no desde un trabajo solitario en el taller. La poética se nutre y se inserta directamente en la complejidad del campo social. Sus *performances* y acciones comienzan a tener, una intención didáctica. En ellas, la preocupación por la efectividad material de su práctica (generar dispositivos que promuevan la responsabilidad civil) es una constante. En función del concepto de escultura social, los procedimientos del artista, a lo largo de los años, se han distanciado cada vez más de una actividad centrada en el objeto para empezar a dirigirse directamente a los sujetos. Sus planteamientos se han hecho más participativos y públicos.

⁵⁰ Beuys incluso fundó en el año 1979 junto a otros miembros el Partido Verde Alemán, presentándose como candidato al Parlamento Europeo por los verdes.

⁵¹ STACHELHAUS, Heiner. *Joseph Beuys*. Barcelona: Parsifal Ediciones, 1990.

⁵² Traducción propia de: “[...] a criatividade não é monopólio das artes. [...] Quando eu digo que toda a gente é artista eu quero dizer que cada um pode concentrar a sua vida nessa perspectiva: pode cultivar a artísticidade tanto na pintura como na música, na técnica, na cura de doenças, na economia ou em qualquer outro domínio [...]. O nosso conceito de arte deve ser universal, terá que ter uma natureza interdisciplinar com um conceito novo de arte e ciência.” Entrevista de Beuys a Franz Hak, 1979. Disponible en: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/documental2magazines/archives/001147php#2>>, acceso el 23-05-2010.

En el año 1972, Beuys cuestionó el papel de las instituciones y el principio selectivo del sistema educativo de los estudiantes en la Academia de Düsseldorf, donde impartía clases. Le despidieron de su trabajo.

En 1974, conjuntamente con el premio Nobel de literatura Heinrich Böll⁵³, Staeck, Bongard y Georg Meistermann, fundó la *Freie Internationale Universität - Universidad Libre Internacional de Düsseldorf (Universidad Libre Internacional para la Creatividad e Investigaciones Interdisciplinarias - F.I.U.)*, donde puso en práctica sus ideas pedagógicas. La *Universidad Libre* no tenía una ubicación física concreta, más bien era una idea de universidad y, en ese sentido, se vinculaba directamente al concepto de escultura social. Según Beuys: “(...) no debe ser el sentido de la Universidad trazar nuevas líneas políticas y culturales, desarrollar estilos o proveer modelos utilizables en la industria y en el comercio; su fin principal es el estímulo, el descubrimiento y el fomento del potencial democrático, sea cual sea su denominación.”⁵⁴

El objetivo principal de la *Universidad Libre* era la estimulación del pensamiento para el desarrollo de la responsabilidad social y humanitaria. La creencia de los miembros de la F.I.U. se basaba en que tanto el arte como la ciencia son poderosos aliados para provocar cambios a nivel social y espiritual.

En el mismo año de la fundación de la F.I.U. (1972), Beuys, en la Documenta V de Kassel, creó el *Despacho de la Organización por la Democracia Directa por Plebiscito*, donde, durante cien días, fomentó y mantuvo un foro abierto al

⁵³ Premio Nobel de Literatura en 1972, Böll es uno de los narradores más populares de la Alemania de posguerra por sus enseñanzas sobre la desilusión de la juventud de ese período.

⁵⁴ BEUYS, Joseph; BOLL, Heinrich. “Manifiesto de una Universidad Libre Internacional de Creación e Investigación Interdisciplinaria.” En: KLUSER, Bern (ed.). *Joseph Beuys, ensayos y entrevistas*. Madrid: Síntesis Editorial, 2006, p. 69.

público para debatir ideas sobre la democracia directa.⁵⁵ Para Beuys, tanto el arte como la educación debían fomentar la participación de las personas en todos los asuntos concernientes a la ciudadanía. Según palabras del propio artista, era “(...) un absurdo que una minoría (los políticos profesionales) fuera llamada a decidir, sola, respecto a la gestión económica de un país. (...) La renta nacional es la suma de todo lo que ha sido producido por la colectividad en el ámbito del proceso de producción.”⁵⁶

No nos podemos olvidar de que Beuys es una figura contradictoria, carismática, casi mítica. Su contexto productivo se conformó en torno a los movimientos estudiantiles de los años 60 y 70, la lucha antinuclear, la aparición de las cuestiones ecológicas, las *performances* y acciones del *Fluxus*. Situaciones determinantes que lo estimularon a asociar política, ética y arte: el artista en su práctica cuestionaba el papel del Estado, las relaciones con el sistema económico, con la naturaleza. Beuys también es fruto de una situación difícil: el contexto de la Alemania nazi (no olvidemos que el artista participó activamente como piloto durante la Segunda Guerra Mundial). Al final del conflicto, Beuys (igual que el país) se encontraba sumido en una profunda crisis y cuestionó radicalmente la sociedad del terror en la cual había participado.

El artista comenzó a dedicarse a lo que él llamaría “la herida” de la sociedad alemana de posguerra. En su *Discurso sobre mi país: Alemania*, dijo: “una vez más, me gustaría empezar por la herida.”⁵⁷ Reiteradas veces afirmó que Alemania era una nación con la obligación de convertirse en ejemplo para el mundo, precisamente por su papel tan importante en la Historia. Tenía el

⁵⁵ Documenta 5, Kassel, Alemania, 1972. El libro *Cada homem um artista* reproduce las conversaciones entre Beuys y los visitantes del gabinete para la democracia directa. BEUYS, Joseph. *Cada homem um artista*. Porto: Ed. 7 Nós, 2010.

⁵⁶ BEUYS, Joseph. “A revolução somos nós: um socialismo livre e democrático”. En: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org). *Escritos De Artistas Anos 60, 70*. São Paulo: Jorge Zahar, 2006, p. 303.

⁵⁷ BERNÁRDEZ, Carmen. *Joseph Beuys*. Madrid: Editorial Nerea, 2003.

deber de representar la curación de la herida. En realidad, tal pensamiento caminaba sobre una línea dudosa, puesto que estas ideas podían conducir a la creencia de la superioridad de un pueblo frente a otro y justificar, así, la intervención de una sociedad sobre otra. Según Lancman, “es el peso de esa Historia lo que lleva a Beuys a pensar que correspondería al pueblo alemán la responsabilidad de dar al mundo un nuevo punto de partida: la resurrección del hombre y de la sociedad a través del arte.”⁵⁸ La “herida”, por lo tanto, es profunda y marca la idea del arte de Beuys, del mundo que él propuso. El artista, a partir de (y debido a) esa cicatriz pensó en la constitución de un futuro con connotaciones utópicas, un proyecto de sociedad en el que se creaban referencias conceptuales y materiales para hacer frente a una historia que es, en palabras de Walter Benjamin⁵⁹, “catastrófica”.

Uno de los puntos más complejos en la práctica de Beuys se relaciona con el hecho de que, aunque propuso sistemas participativos democráticos, su figura siempre tuvo prominencia, demarcando fuertemente las nociones de una autoría y de un liderazgo carismáticos. En varias ocasiones el artista recibió críticas por sus actitudes mesiánicas y por resaltar sobremanera su persona en las acciones colectivas.

Aparte de toda la crítica que se pueda realizar contra Beuys (especialmente, como decimos, respecto a actitudes que promocionaron su mitificación y protagonismo), sus planteamientos han perdurado, y siguen influyendo en el campo social. Cuando, por ejemplo, en una de sus acciones proyectó una

⁵⁸ LANCMAN, Sandra. “A ecologia como foco da arte: Beuys e Krajcberg”. En: *Porto Arte. Revista de Artes Visuais*, número 11, volumen 7, 1996, p. 71. Traducción propia de: “É a partir do peso desta história (alemã, guerra) que Beuys é levado a pensar que cabe ao povo alemão a responsabilidade de dar ao mundo um novo ponto de partida: a ressurreição do homem e da sociedade através da arte.”

⁵⁹ WALTER, Benjamin. “Teses sobre o conceito da história.” En: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Ed. Brasiliense, 1987, pp. 220-232.

reforestación mundial (7000 Robles)⁶⁰, el artista lo propuso como transformación colectiva e individual, y consideró al planeta como una compleja red de ideas en permanente transformación.



.Fotografía de un roble perteneciente a la acción 7000 Robles. Kassel. 2006.

Casi treinta años después del inicio de la propuesta de Beuys de plantar robles, el planteamiento se retomó y se materializó, por ejemplo, en una ceremonia de plantación de árboles en São Paulo (se inauguró en esta ciudad la más importante exposición de la obra del artista realizada en Brasil hasta el momento⁶¹, rememorando su implicación social y ecológica).

Esa propuesta de plantar 7.000 robles en Kassel demostró un planteamiento en el campo artístico-social de involucramiento a largo plazo. La plantación de árboles involucra a parte de la comunidad (artística y no artística) y a todo un entramado social (una gran exhibición artística: la Documenta, actuación ligada a las preocupaciones ecológicas del Partido Verde, y a la dinámica de la ciudad de Kassel). En esa propuesta existía la voluntad de ejercer una intervención directa en el espacio público que alterase el panorama de la ciudad. A pesar de ser una acción puntual, sus implicaciones eran procesales, conforme iba ocurriendo el crecimiento de los robles. Esta obra reforzó los vínculos y la

⁶⁰ El proyecto *7000 Robles (7000 Eichen)* en Kassel empezó en el año 1982, a partir de la Documenta de Kassel VII, y tuvo como objetivo plantar siete mil árboles en la ciudad, plantando el último en la Documenta VIII (1987). Los árboles se plantaron junto a una columna de basalto. En 1983, las mismas piedras fueron utilizadas en la instalación *Das Ende des 20. Jahrhunderts (A Finales del Siglo XX)*. *7000 Robles* ha tenido continuación en Manhattan, donde en 1996 se sembraron (igualmente junto a bloques de basalto) 18 árboles; y, en 1997, en Minnesota, con la plantación de otros robles. Actualmente existen propuestas para dar seguimiento al proyecto.

⁶¹ *Joseph Beuys - A Revolução Somos Nós*. São Paulo: SESC Pompéia, Curaduría de Antonio d'Avossa, 2010. Sitio en Internet: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/>>, acceso el 20-11-2010.

responsabilidad de los habitantes con respecto al lugar donde vivían.

Refiriéndose a este trabajo, clave en su producción, el artista redactó:

(...) 7000 Robles es una escultura que se refiere a la vida de las personas, a su trabajo cotidiano. Ese es mi concepto de arte que yo desearía como un concepto del arte extendido o arte como escultura social. Deseo más y más estar en contacto con los problemas de la naturaleza y los problemas de los seres humanos en sus lugares de trabajo.⁶²

Al reflexionar sobre la naturaleza y la sociedad, la obra de Beuys cuestionaba los límites del arte, distendiéndolos fuera de lo que era considerado “su *métier*”. Años después, esta característica será muy relevante en las prácticas artísticas contemporáneas que generarán contextos de trabajo híbridos donde se promocionará la colaboración entre diferentes áreas del conocimiento. Esta búsqueda de situaciones interdisciplinarias es vital para poder actuar en los sistemas complejos del espacio público contemporáneo como, por ejemplo, en las ciudades.

Desde nuestro acercamiento a la poética de Beuys se nos evidencia por primera vez que el arte puede tener conexión con diferentes instancias (estética, política y participación social, entre otras), y que cualquier campo de lo social puede ser un lugar de creación artística. Desde entonces, percibimos el arte como una actividad eminentemente pública, puesto que necesita de una realidad compartida.

La importancia de Beuys sobre el modo en que entendemos la práctica artística se relaciona especialmente con el hecho de que su sistema permite que cualquier persona (educadores, antropólogos, urbanistas, activistas de las asociaciones de vecinos, sociólogos, etc.) participe en proyectos artístico-

⁶²7000 Oaks. Essay by Lynne Cooke with statements by Joseph Beuys. Disponible en: <<http://www.diaart.org/ltproj/7000/essay.html>>, acceso el 22-10-2009.

sociales. Creemos que gracias a esta posibilidad de participación se amplían las contribuciones que la práctica artística puede ofrecer al campo social al imbricar aspectos, contenidos y realidades desde diversos ángulos y contextos.

I.5 El Arte de Sistemas en la Plaza Roberto Arlt, Argentina

En el año 1972, el Centro de Arte y Comunicación (CAyC) de Buenos Aires organizó un evento en gran parte basado en los planteamientos de Beuys. El evento, titulado *Arte e Ideología*⁶³, se constituyó como una muestra de arte colectivo y se ubicó en la plaza Roberto Arlt, en el centro de la ciudad. El objetivo del evento era salir a la calle, liberándose del espacio cerrado de los museos y galerías con el fin de estar en contacto directo con la población. El año anterior (1971) se había realizado la exposición *Arte de Sistemas I* en el Museo de Arte Moderno (CAyC de Buenos Aires), donde se contó con la presencia de la mayoría de los artistas que habían venido a participar posteriormente en una exhibición que se denominó *Arte de Sistemas II*, que también vino formar parte de *Arte e Ideología*.⁶⁴

Se había previsto que esa actividad en la plaza fuera la primera de otras exposiciones celebradas en espacios públicos de la ciudad, pero el propósito no se logró, ya que la policía intervino y clausuró la muestra en su tercer día de actividad. Aun así, alrededor de cinco mil personas visitaron el evento, el cual contó con la participación de artistas visuales, grupos de teatro, *performances* y música.⁶⁵

⁶³ El 23 de septiembre de 1972, el Centro de Arte y Comunicación inauguró la muestra *Arte e ideología en CAyC al aire libre* en la Plaza Roberto Arlt.

⁶⁴ Las exhibiciones *Arte de Sistemas I* y *Arte de Sistemas II* exhibieron principalmente obras de arte conceptual, de acción y *Arte Povera*. Se contó con 260 obras de artistas argentinos y 540 obras de artistas de otros 24 países.

⁶⁵ LONGONI, Ana. Dossier de ArteAmérica. En: <www.arteamerica.cu/18/dossier/analongoni.htm>, acceso el 20-07-2010.

El catálogo de *Arte de Sistemas II* se inspiraba en los planteamientos de Beuys, pues estaba formado por una bolsa de plástico tamaño A4 que llevaba en su interior referencias a las obras expuestas y dos citas firmadas por Beuys relativas a la *Organización para la Democracia Directa-Iniciativa Popular Libre*. En su exterior, la bolsa tenía impresos pasajes del *Arte de Sistemas II: Comparación entre dos tipos de sociedades* y *La forma de destruir la dictadura de los partidos*. En varias de sus acciones, Beuys había utilizado una bolsa similar para transportar documentos y diagramas que elucidaban sus posicionamientos políticos. En la *Documenta 5* incluso distribuyó algunos de esos materiales entre el público.

El norte de la muestra *Arte e Ideología*, con el objetivo de llevar el arte a la calle y romper con la noción de obra como mercancía, estuvo, de hecho, dictado por los posicionamientos políticos de los artistas participantes. Todos subrayaban que no existía un “arte latinoamericano”, sino problemáticas compartidas que no podían buscar su solución en las experiencias de los países considerados del primer mundo. La preocupación por identificar (o no) un arte latinoamericano se encuentra presente desde el movimiento *Madi* y otras corrientes como el movimiento antropofágico de Brasil, como hemos visto. Estas preocupaciones se relacionan con el contexto histórico moderno latinoamericano en su intento por insertar a América Latina en el escenario artístico como un centro productor de cultura, aunque con características que difieren de las matrices artísticas europeas.

*Nuestros artistas tomaron conciencia de los requerimientos de sus realidades nacionales y se plantearon respuestas regionales consecuentes con el cambio de todas las áreas de la vida humana que se proponen los subprivilegiados de hoy, que pensamos son los potencialmente privilegiados del mañana.*⁶⁶

⁶⁶ LONGONI, Ana. *El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia*. En: <<http://abc.gov.ar/lainstitucion/sistemaeducativo/educacionartistica/34seminarios/htmls/descargas/bibliografia/problematicas-arte/10-Longoni.pdf>>, p. 4, acceso el 10-09-2010.

En el catálogo de esta exposición, el artista Horacio Zabala afirmó que “el arte se define por la función que cumple dentro de la sociedad”.⁶⁷ Ya el artista Luis Pazos había escrito también para el catálogo un artículo titulado *Hacia un arte del pueblo*, en el cual sostenía que el arte debía tener clara su función de concienciación directa y debía ser accesible para todos.



Arte de Sistemas I. Buenos Aires. 1971.

La muestra contó con la participación de varios artistas que presentaron obras con connotaciones políticas directas. Un ejemplo fue la propuesta de Vicente Marotta, quien con su *Proyecto para una república democrática* planteaba a la población la posibilidad de realizar elecciones directas respecto al programa que el gobierno desarrollaba cada diez años. Por su parte, el director del CAyC, Jorge Glusber, presentó una “encuesta-votación sobre arte e ideología política en un país del tercer mundo”. En la encuesta, Glusber solicitó al público sus opiniones sobre las relaciones entre arte y política.

El artista Víctor Grippo también participó en la convocatoria *Arte e Ideología*. Como hemos visto anteriormente, Grippo, como Beuys, creía que era

⁶⁷ *Op. cit.* p. 5.

responsabilidad de los individuos transformarse a sí mismos y a la sociedad a través de la acción. Según Grippo:

(...) la realidad que nos toca, la que yo tengo hasta hoy, no es una realidad que me satisfaga. Creo que la razón que me mueve, o por lo menos debería moverme, es el hecho de modificar la materia que trabajo y, a través del oficio que he elegido, modificar la realidad que me circunda, lo que conlleva una modificación de mí mismo.⁶⁸

Para *Arte e Ideología*, Grippo propuso -junto al artista Jorge Gamarra y al campesino A. Rossi- la construcción de un horno de pan en la plaza Roberto Arlt. El horno fue construido en base a técnicas y materiales (ladrillos y barro) similares a los hornos rurales encontrados en Latinoamérica. En esta acción se cocinaron panes que se repartieron entre la población, generando así una aglomeración de público en la plaza.



Muestra *Tucumán Arde*. Rosario, Argentina. 1968.



Víctor Grippo. *Horno de pan*. Buenos Aires. 1972.

⁶⁸ GRIPPO, Víctor, "Entrevistas, conversaciones y diálogos". En: *Víctor Grippo. Una retrospectiva. Obras 1971-2001*. Catálogo Malba - Colección Costantini: Buenos Aires, 2004, p.179.

Cabe recordar que pocos años antes, en 1968, en Argentina se había reaccionado ante la hambruna de la zona rural de Tucumán⁶⁹ por medio de una manifestación cultural, a través de la acción *Tucumán Arde*; y que un año después, en 1969, también en Argentina, Fernando Solanas⁷⁰ rodó la película *La hora de los hornos*. El documental de Solanas captaba la historia moderna de la Latinoamérica de aquella época. Durante su proyección, en determinados momentos se solicitaba la interrupción de las imágenes para debatir las cuestiones abordadas. Se estimuló incluso la creación colectiva, pidiendo al público que agregase su propio material de acuerdo con sus experiencias vividas en Latinoamérica. Si tenemos en cuenta este contexto, no es de extrañar que el horno de Grippo, con el reparto de pan entre la población, haya adquirido unas fuertes connotaciones políticas.

El segundo día del evento, debido al cuño político de *Arte e Ideología*, el poder público determinó su cierre. Se emitió una orden de prisión contra de su

⁶⁹ *Tucumán Arde* ha sido fruto de una protesta en contra de la Operación Tucumán, del dictador Juan Onganía, que ha eliminado pequeñas plantaciones en la región de Tucumán, generando una situación de miseria para los pequeños productores de azúcar. Juan Carlos Mege describe el trabajo realizado en Tucumán: "El primer paso fue la acumulación y el estudio de datos sobre la realidad social de la provincia de Tucumán, un trabajo en el que participaron sociólogos, artistas plásticos, cineastas y fotógrafos. Posteriormente, el grupo viajó a Tucumán para hacer entrevistas, grabaciones y filmaciones, a la vez que empezaron a pegar carteles por todas partes, en los que aparecía simplemente la palabra *Tucumán*. Durante la exposición se mostraron fotografías, diapositivas, películas y grabaciones con los testimonios de los trabajadores. Para entrar en ella había que pisar los nombres de los dueños de los 'ingenios azucareros', unas instalaciones, de clara herencia colonial y continuistas del viejo sistema esclavista, que incluían desde el cultivo hasta el procesado de la caña de azúcar." En: MEGE, Juan Carlos. "La Producción del Arte como Reproducción de un Saber Colectivo. El Caso Tucumán Arde." *Sociedad Hoy*. Primer Semestre. Número 012. Universidad de Concepción. Concepción, Chile. 2007, pp. 45-57.

⁷⁰ *La Hora de los Hornos*, 1968. 35 mm - blanco y negro / Documental en 3 partes, rodado en Argentina y editado en Roma. Guión de F. E. Solanas y Octavio Getino. La película ha sido agraciada con varios premios internacionales. Sitio Web oficial en: <http://www.pinosolanas.com/la_hora.htm>, acceso el 20-07-2010.

Partes de la película están disponibles en: <<http://www.youtube.com/watch?v=RLvLjnMvpME>>, acceso el 20-07-2010. En 1989, *La hora de los hornos* fue reestrenada en Argentina. Para la ocasión, Fernando Solanas escribió una *Carta a los espectadores en ocasión al reestreno en mayo de 1989*, hablando especialmente de su alegría en por el retorno de la película, tras un largo período en que su exhibición había sido prohibida en el país. La carta está disponible en: <<http://www.nodo50.org/rebeldemule/foro/viewtopic.php?t=221>>, acceso el 20-07-2010.

organizador. Acto seguido, el tercer día de la muestra, la policía la clausuró y destruyó gran parte de las obras, incluyendo el horno de pan.

Es posible perfilar un contraste entre *Arte e Ideología* y otra muestra también con un fuerte carácter político, pero ocurrida dentro de un espacio expositivo (en el CAyC). Para ello, podemos observar lo que sucedió con una propuesta del artista Juan Carlos Romero. En 1973, Romero realizó una exposición titulada *Violencia*, constituida por carteles y fotografías que mostraban datos referentes a la violencia en el contexto argentino y el mundo en esa época, con denuncias claramente políticas. La exposición, al desarrollarse dentro de un marco institucional, fue llevada a buen término (contrariamente de lo que había sucedido en la plaza Roberto Arlt en 1972). Romero comentó: “esta muestra puede irritar al sistema si se la cambia de recinto, si la llevamos a una plaza o a cualquier otro lugar público, o si pego los carteles directamente en la calle”.⁷¹

Aquí se percibe con claridad que la calle como el espacio público es de vital importancia para activar las relaciones con aquellas personas que no frecuentan los espacios expositivos. El arte en la calle establece el contacto con las personas y con su día a día. La calle es un espacio fundamental en el que el ciudadano puede pronunciarse y manifestarse políticamente. Por ello, en torno a 5.000 personas asistieron a la plaza Roberto Arlt con ocasión de *Arte e Ideología*, y se “puede comprender” por qué una muestra en el espacio público fue clausurada por la policía y la otra, en un espacio institucional, no lo fue.

⁷¹ ROMERO, Juan Carlos. En: GLUSBERG, Jorge. “Introducción al Arte de Sistemas”. *Arte de Sistemas*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno, 1971.

I.6 La participación en Hélio Oiticica: de la adversidad vivimos

El brasileño Hélio Oiticica (1937-1980) se insertó entre los artistas que anhelaban la interrupción en la vivencia de lo cotidiano, en el sentido de agudizar la sensibilidad del espectador en un ambiente con relación al cual la percepción y comprensión se encontraban, a menudo, embotadas. Por ello, su poética se desplazó gradualmente de la figura del artista como creador solitario en el taller, y de la obra como creación acabada, hacia situaciones participativas procesales y relacionales. Para Hélio Oiticica, el arte no se restringía a una élite aislada, sino que incluía a esferas culturales más amplias y se ligaba a la realidad social como un todo. En un texto del año 1966 titulado *Esquema Geral da Nova Objetividade* (Esquema general de la nueva objetividad) se refiere al papel del artista, proponiendo obras abiertas y participativas:

*Esa es la tela fundamental del nuevo concepto de anti-arte: no apenas batir en contra del arte del pasado o en contra de los conceptos antiguos (como antes, en actitudes basadas en la trascendencia), sino crear nuevas condiciones experimentales en las cuales el artista asume el papel de 'proponente', o 'empresario', o incluso 'educador'. El problema antiguo de 'hacer un nuevo arte' o de derribar culturas, ya no se formula así – la formulación cierta sería la de preguntar: ¿cuáles son las proposiciones, promociones y medidas a las que se debe recurrir para crear una condición amplia de participación popular en esas proposiciones abiertas, en el ámbito creador a que se dirigen esos artistas? De ello depende su propia supervivencia y la del pueblo en ese sentido.*⁷²

⁷² Traducción propia de: “Essa é a base fundamental do novo conceito de anti-arte: não apenas ir contra a arte do passado ou contra os conceitos antigos (como antes, em atitudes baseadas na transcendência), mas criar novas condições experimentais nas quais o artista assume o papel de 'proponente', ou 'empresario', ou ainda 'educador'. O problema antigo de 'fazer uma nova arte' ou de derrubar culturas, já não se formula assim – a formulação certa seria a de perguntar: quais são as proposições, promoções e medidas a que se deve recorrer para criar uma condição ampla de participação popular nestas proposições abertas, no âmbito criador a que se dirigen estes artistas? De isto depende sua própria sobrevivência e a do povo neste sentido.” OITICICA, Hélio. “Esquema Geral da Nova Objetividade” (1967). En: *Roterdam-Rio de Janeiro: Witte de With-Projeto* Hélio Oiticica, 1992, pp. 110-120.

Para comprender lo que Oiticica planteó como proposición participativa experimental podemos tomar como ejemplo lo que el artista denominó *Parangolés*.

Desde el año 1964, Oiticica había frecuentado el círculo de la Escuela de Samba de Mangueira, en Rio de Janeiro. Influenciado por la samba, los colores y la vida de aquel ambiente, empezó a proponer situaciones que debían ser activadas mediante la participación popular. Dentro de esa óptica se encontraba lo que el artista llamaría *Parangolés*: capas de vestidos, banderas, carpas y estandartes creados para que el público los utilizase, con el objetivo de aunar música, color y danza.

Con el cuerpo (su propio cuerpo y el del participante usuario) como centro principal de los *Parangolés*, el artista escribió en un texto en el año 1964 titulado *Bases Fundamentais para uma definição do Parangolé*⁷³ (Bases fundamentales para una definición del *Parangolé*):

La palabra aquí asume el mismo carácter que para Schwitters, por ejemplo. Allí ha asumido la de 'Merz' y sus derivados ('Merzbau', etc.), que para él ha sido la definición de una posición experimental específica, fundamental a la comprensión teórica y vivencial de toda su obra. Aquí la especificidad es también muy fuerte, nacida de la creación de lo que llamo 'Penetrables', 'Núcleos' y 'Bolides', y que aquí asume, dentro del arte contemporáneo, una posición definida en correlación a las experiencias de ese tipo.

*Lamaré entonces Parangolé, de ahora en adelante, a todos los principios formulados aquí. (...) Parangolé es el anti-arte por excelencia; incluso intentaré ampliar el sentido de 'apropiación' a las cosas del mundo que encuentro en las calles, las áreas vacías, los campos, el mundo ambiente al final (...). Todo vislumbrando una participación colectiva*⁷⁴.

⁷³ En 1964 el artista escribió los textos "Bases fundamentais para uma definição do Parangolé", "Anotações sobre o Parangolé" y "Descoberta dos Parangolés". Estos textos están disponibles en la compilación: OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1986.

⁷⁴ Traducción propia de: "A palavra aqui assume o mesmo caráter que para Schwitters, por exemplo. Ali 'Merz' e seus derivados ('Merzbau', etc), foram uma definição de uma posição experimental específica, fundamental para a compreensão teórica e vivencial de toda sua obra. Aqui, a especificidade também é muito

En el año 1965 tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro la exposición *Opinião 65*. El objetivo era establecer un contraste entre la producción nacional e internacional.

Para la exposición *Opinião 65*, Oiticica introdujo dentro del Museo de Arte Moderno a algunos sambistas de la Escuela de Samba de Mangueira vestidos con *Parangolés*. Tanto Oiticica como los sambistas fueron expulsados del museo (la alegación fue que podrían “damnificar las obras expuestas”)⁷⁵, de tal manera que tuvieron que presentarse en los jardines del museo, o sea, fuera de los límites del espacio expositivo.

El concepto de *Parangolé* implicaba la hipótesis de que al relacionarse “con las cosas del mundo” (objetos, ropas, músicas, etc.) la percepción del individuo podía cambiar, adentrándose así en una comprensión diferenciada, con más conciencia del entorno y de sí mismo. Como ocurría en la poética de Lygia Clark, la participación es la clave de este sistema y no propiamente los objetos relacionales en sí mismos. Gran parte de la poética de Oiticica se esforzó por aproximarse al sujeto común a través de la apropiación por parte de este de situaciones o de elementos de su vida cotidiana que pudiesen activar relaciones entre arte y sociedad.

forte, nascida da criação do que chamo ‘Penetráveis’, ‘Núcleos’ e ‘Bólides’, e que aqui assumem, dentro da arte contemporânea, uma posição definida em correlação com experiências deste tipo. ...Chamarei então *Parangolé*, de agora em diante, a todos os princípios formulados aqui. (...). *Parangolé* é a anti-arte por excelência; inclusive tentarei ampliar o sentido de ‘apropriação’ às coisas do mundo que encontré nas ruas, nas áreas vazias, nos campos, no ambiente (...) Tudo vislumbrando uma participação coletiva.”El proyecto *Éden* (compuesto por *Carpas*, *Bólides* y *Parangolés* propuestos para la participación y vivencias individuales y colectivas) fue presentado en Londres en el año 1969 en la *Whiteshapel Gallery*. La información y los textos referentes a los planteamientos de Oiticica pueden consultarse en el sitio web del *Itau Cultural Programa Hélio Oiticica*, en:<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4297&cod=136&tipo=2>, acceso el 20-03-2010.

⁷⁵En:<<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo4/opiniao/opiniao.html>>, acceso el 15-02-2010.

En sus planteamientos Oiticica propuso diferentes tipos de participación: colectiva, dialéctico-social, poética y lúdica, siempre teniendo como punto de referencia la cultura brasileña, especialmente la danza (samba) y otras manifestaciones populares como el carnaval, sus ritmos y colores. Oiticica compartía con otros artistas del mismo período su radicalidad en la búsqueda de la unión entre arte y vida. El artista llegó a afirmar que “el museo es el mundo”: el arte podría tener lugar en cualquier parte.

Una importante noción en el trabajo de Oiticica es la de *Arte Ambiental*. El crítico de arte Mario Pedrosa destaca este concepto:

Arte Ambiental es como Oiticica ha llamado a su arte. No es, en efecto, otra cosa. En este arte nada es aislado. No hay una obra que se aprecie en sí misma, como un cuadro. El conjunto sensorial domina. En ese conjunto, el artista ha creado una ‘jerarquía de órdenes’ -Relevos, Núcleos, Bóldes (cajas) y capas, estandartes, tiendas (Parangolés)- todas dirigidas a la creación de un mundo ambiental.⁷⁶

Para Julio Plaza, las nociones de ambiente y de participación del espectador son propuestas y poéticas típicas de los 60. Según Plaza:

El ambiente (en el sentido más amplio del término) es considerado como el lugar de encuentro privilegiado de los hechos físicos y psicológicos que animan nuestro universo. Ambientes artísticos acrecidos por la participación del espectador contribuyen a la desaparición y desmaterialización de la obra de arte, sustituida por la situación perceptiva: la percepción como recreación. (...) el principio de creación colectiva cristaliza una tendencia general en todos los países donde las creaciones, medios de expresión y especialistas (teatro, danza, poesía, artes plásticas, música, cine, etc.) se nivelan jerárquicamente y la transferencia de la responsabilidad creativa hacia el público se acentúa. La obra se desmaterializa y la actividad creativa, por lo general, se hace multidisciplinar. En los ambientes, es el cuerpo del espectador, y no solamente su mirada, el que se inscribe en la obra. En la

⁷⁶ Traducción propia de: “Arte Ambiental é como Oiticica chamou a sua arte. Não é, com efeito, outra coisa. Nela nada é isolado. Não há uma obra que se aprecie em si mesma, como um quadro. O conjunto sensorial domina. Nesse conjunto, criou o artista uma ‘hierarquia de ordens’ - Relevos, Núcleos, Bóldes (caixas) e capas, estandartes, tendas (Parangolés) - todas dirigidas para a criação de um mundo ambiental.” En: PEDROSA, Mario. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. *Correio da Manhã*, 26/06/1966.

*instalação no es importante el objeto artístico clássico, encerrado en sí mismo, sino la confrontación dramática del ambiente con el espectador.*⁷⁷

En el año 1967, en la exposición *Nueva Objetividade* del Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro, Oiticica expuso uno de sus ambientes. Se trataba de *Tropicália*⁷⁸, una producción marcada por las vivencias del artista en las *favelas* (barrio de chabolas) de Mangueira, en Rio de Janeiro.

En *Tropicália*⁷⁹, Oiticica plantea un ambiente con algunas similitudes a las encontradas en las *favelas*, como, por ejemplo, una decoración consistente en telas con los patrones y colores de las casas brasileñas populares, una televisión, plantas tropicales, arena, piedrecitas y un pájaro vivo. *Tropicália* estaba formada por dos *Penetrables* (PN2 “*Imagético*” y PN3 “*La pureza es un mito*”) y por los poemas-objeto de Roberta Oiticica, hermana del artista. Se invitaba al espectador a entrar en los penetrables sin calzado, pisando sobre la arena, realizando recorridos en interacción con los elementos expuestos.

⁷⁷ Traducción propia de: “As noções de ambiente e participação do espectador (Popper, 1993) são propostas e poéticas típicas da década de sessenta. O ambiente (no sentido mais amplo do termo) é considerado como o lugar de encontro privilegiado dos fatos físicos e psicológicos que animam nosso universo. Ambientes artísticos acrescidos da participação do espectador contribuem para o desaparecimento e desmaterialização da obra de arte substituída pela situação perceptiva: a percepção como re-criação.” «... o princípio de criação coletiva cristaliza uma tendência geral em todos os países onde as criações, meios de expressão e especialistas (teatro, dança, poesia, artes plásticas, música, cinema, etc.) nivelam-se hierarquicamente e a transferência da responsabilidade criativa para o público se acentua. A obra desmaterializa-se e a atividade criativa, de forma geral, torna-se pluridisciplinar. Nos ambientes, é o corpo do espectador e não somente seu olhar que se inscreve na obra. Na instalação, não é importante o objeto artístico clássico, fechado em si mesmo, mas a confrontação dramática do ambiente com o espectador.» PLAZA, Julio. «Arte e Interatividade: autor-obra-recepção». En: *Revista de Pós-graduação*, CPG. Instituto de Artes. Unicamp, 2000. Disponible en: <<http://www.alfredo-braga.pro.br/ensaios/arteeinteratividade.html>>, acceso el 20-03-2010.

⁷⁸ Anteriormente a *Tropicália*, a partir de 1960, Oiticica ya propuso penetrables de colores en los que el espectador podía adentrarse y manipular objetos o caminar sobre colores.

⁷⁹ En 1942 el compositor Caetano Veloso utilizó el término *Tropicália* como título de una de sus canciones, generando lo que se conoce como *tropicalismo* en la música popular brasileña.



Hélio Oiticica. *Tropicália*, y *Penetrable PN2 y PN3*. 1967.

Según las palabras de Oiticica:

*Tropicália vino a contribuir fuertemente a esa objetivación de una imagen brasileña total, para el derribo del mito universalista de la cultura brasileña, toda calcada en Europa y en América del Norte, en un arianismo inadmisibile aquí: en verdad he intentado con Tropicália crear el mito de la mezcla de razas –somos negros, indígenas, blancos, todo a la vez–, nuestra cultura nada tiene que ver con la europea, aunque le esté hasta hoy sometida: sólo el negro y el indígena no la han capitulado. Quien no tenga conciencia de eso que se vaya. Para la generación de una verdadera cultura brasileña, característica y fuerte, expresiva por lo menos, esas herencias maldecidas europea y americana tendrán que ser absorbidas, antropofágicamente, por la negra y la indígena de nuestra tierra, que en verdad son las únicas significativas, pues la mayoría de los productos de arte brasileño son híbridos, intelectualizados al extremo, vacíos de significado propio. (...) Es el derribo definitivo de la cultura universalista entre nosotros; de la intelectualidad que predomina sobre la creatividad; es la proposición de la libertad máxima individual como medio único capaz de vencer esa estructura de dominio y consumo cultural alienado. (...)*⁸⁰

⁸⁰Traducción propia de: "Tropicália veio a contribuir fortemente a esta objetivação de uma imagem brasileira total, para a queda do mito universalista da cultura brasileira, toda calcada na Europa e na América do Norte, em u marianismo inadmissível aqui: na verdade tentei com Tropicália criar o mito da mescla de raças – somos negros, indígenas, brancos, tudo junto – nossa cultura nada tem a ver com a européia, ainda que esteja a ela ainda hoje submetida: só o negro e o indígena não capitularam. Quem não tem consciencia disso que se vá. Para a geração de uma verdadeira cultura brasileira, característica e forte, expressiva ao menos, essas heranças malditas européia e americana terão que ser absorvidas, antropofágicamente, pela negra e a indígena de nossa terra, que na verdade são as únicas significativas, pois a maioria dos produtos da arte brasileira são híbridos, intelectualizados ao extremo, vazios de significado proprio. (...). É a derrubada definitiva da cultura universalita entre nós; da intelectualidade que predomina sobre a criatividade; é a proposição da liberdade máxima individual como único meio capaz de vencer esta estrutura de dominio e consumo cultural alienado." BASUALDO, Carlos. *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 6.

Muchos de los artistas de ese período creían firmemente que, al ofrecer al espectador la posibilidad de abandonar una postura meramente contemplativa para introducirse en una más activa, era factible cambiar la percepción tanto en el medio cultural como político. Se concibe así el arte como una categoría casi política capaz de problematizar lo social y de generar sujetos más conscientes de sus actos. Este hecho se refleja, por ejemplo, en varios trabajos de Oiticica donde menciona en sus *Parangolés* el contexto político y social brasileño de la época.

Tropicália es un ambiente expuesto en un museo, espacio que Oiticica utiliza tanto como lugar de exhibición como de invención, de creación de la obra. En tal ambiente el espectador, al igual que ocurría en los *Penetrables* de Soto, es llamado a adentrarse y a vivir la experiencia artística en su totalidad. Participa de este modo espacial, conceptual y temporalmente de la obra. Mediante la presencia del cuerpo en tiempo real, las vivencias se activan y la obra es experimentada en su plenitud.

En una recopilación de textos escritos por Oiticica publicados a título póstumo y titulado *Aspiro ao Grande Labirinto*⁸¹, el artista escribió:

*La posición con referencia a un ambiente y el consecuente derribo de todas las antiguas modalidades de expresión (pintura-cuadro, escultura, etc.) proponen una manifestación total, integral, del artista en sus creaciones, que podrían ser propuestas para la participación del espectador.*⁸²

⁸¹ OITICICA, Hélio. *Itau Cultural Programa Hélio Oiticica*, en: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4297&cod=136&tipo=2>, acceso el 20-03-2010.

⁸² *Ibidem*. Traducción propia de: “A posição com referência a uma ambientação e à consequente derrubada de todas as antigas modalidades de expressão (pintura-quadro, escultura, etc.) propõe uma manifestação total, íntegra, do artista nas suas criações, que poderiam ser proposições para a participação do espectador.”

En la América Latina de las décadas de los 60 y los 70 se vivía un contexto de dictaduras militares y represión a la libertad de expresión. Entre 1964 y 1976, Brasil, Argentina, Uruguay, Perú y Chile fueron gobernados por militares que constantemente recurrían a la tortura y a las detenciones. A partir de 1964, Brasil estaba dominado por un régimen dictatorial, de terror y desigualdades sociales y económicas (esas dos últimas perduran todavía). Tuvo lugar el golpe militar y en el año 1969 se emitió el *Acto Institucional n° 5*, con el cual se anularon numerosos derechos políticos y cívicos y se impuso la censura. En la década de los 70, el panorama artístico en Brasil fue determinado por el boicoteo a la Bienal de São Paulo, la persecución, la censura y el encarcelamiento de muchos artistas considerados anarquistas por el régimen autoritario. Algunas de las capas de Oiticica cuentan con inscripciones del estilo de “sea marginal, sea un héroe”, “tenemos hambre”, “de la adversidad vivimos”, “me incorporo a la revuelta” o “matar o correr”, frases que demuestran el desasosiego en un contexto brasileño marcado por la violencia y la creciente miseria.

Guy Brett se refiere al período en que Oiticica trabajó y contextualiza su producción:

*Un sentimiento de simpatía y consonancia de ideas unía a esos artistas, a la juventud revuelta y al movimiento de la contracultura del final de la década de 1960 y principio de la de 1970; ha sido una expresión del deseo que se ha diseminado por el mundo y, en la época, resumida con agudeza de espíritu por Oiticica como ‘una retomada por el individuo de la confianza en su intuición y sus más caras ambiciones’.*⁸³

⁸³ *Ibíd.*, p. 283.

En el *Esquema Geral da Nova Objetividade*⁸⁴, Oiticica se refería al poeta Ferreira Gullar y solicitaba nuestra atención hacia la cuestión de la participación de los artistas en la realidad social:

Lo que Gullar llama participación es en el fondo esa necesidad de una participación total del poeta, del artista, del intelectual en general, en los acontecimientos y en los problemas del mundo, consecuentemente influyendo y modificándolos; un no dar la espalda al mundo para restringirse en problemas estéticos, sino la necesidad de abordar ese mundo con ganas y un pensamiento realmente transformadores, en los planos ético, sociales, político.



Hélio Oiticica. *Cara de Cavallo*. 1965.

La respuesta artística y política de Oiticica a ese contexto social de violencia y control se desarrolló a través de experimentaciones ligadas al cuerpo (su

⁸⁴ Traducción propia de: "O que Gullar chama participação é no fundo esta necessidade de uma participação total do poeta, do artista, do intelectual em geral, nos acontecimentos e nos problemas do mundo, consequentemente influido e modificando-os; um não dar as costas ao mundo para restringirse em problemas estéticos, sem a necessidade de abordar este mundo com gana e um pensamento realmente transformadores, nos planos ético, sociais, político." Publicado en el catálogo de *Nova Objetividade Brasileira*. Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro, 1967, p.164.

cuerpo y el del participante), el cual asume un papel importante en una poética de resistencia ante el entumecimiento de la percepción frente a lo cotidiano.

Oiticica vinculó la transformación sensorial que sus obras planteaban a intenciones político-sociales, pues apostaba por que sus propuestas podían generar cambios profundos en los participantes e influir en sus vidas. ¿Había en su poética un ideal utópico, en el sentido en que creía en la posibilidad de la transformación de la vida de las personas a partir de la práctica artística?

I.7 El arte de enfoque comunitario

En el año 1981 la artista Martha Rosler afirmó que:

*Cualquier tipo nuevo de práctica artística tendrá que tener lugar al menos parcialmente fuera del mundo del arte. Y aunque resulte difícil establecerse en el mundo del arte, los territorios menos circunscritos son los más cargados de peligros. Fuera, la mayoría de los artistas no son ni bien recibidos ni efectivos, pero dentro hay una cápsula sofocante en la que se engaña a los artistas haciéndoles sentirse importantes por hacer sólo lo que se esperaba de ellos. Seguimos hablando de “formas nuevas” porque lo nuevo ha sido el fetiche fertilizador de la vanguardia desde que se separó de la infantería. Pero quizás estas nuevas formas sólo puedan ser encontradas en las energías sociales no reconocidas aún como arte.*⁸⁵

La implicación en el campo de lo social es uno de los factores que aproximará la práctica artística a la vida cotidiana, y tal estrechamiento se convierte en uno de los objetivos de gran parte de las producciones, donde los procesos participativos tienen una importancia fundamental.

A partir de un sentimiento de descreencia en los cambios sociales a larga escala, la teórica Lucy Lippard escribió que uno de los legados más importantes de los años 60 fue sentar las bases para la constitución del arte comunitario, un arte que comienza a abordar las cuestiones locales. Esto se convertiría en la tónica de muchas poéticas de los 80 y décadas posteriores.⁸⁶

Al involucrarse en cuestiones sociales a escala local, algunas prácticas artísticas comienzan a influir, por ejemplo, en políticas públicas, considerando al

⁸⁵ ROSLER, Martha. *Hot Potatoes: Art and Politics*. En: *Block*, n° 4, 1981, p 17. Traducción al español extraída de AZNAR, Yayo; IÑIGO, María. Disponible en: <http://www.cpp.panoramafestival.com>, acceso el 10-03-2013.

⁸⁶ “The greatest legacy of the 1960s (which took place in the ensuing decades) is the community based arts.” En: PASTERGIADIS, Nikos. *The Global Need for Collaboration*. En <<http://collabarts.org/?p=201>>, acceso el 20-10-2008.

participante directamente como un sujeto político con posibilidad de intervención activa respecto a las problemáticas de su propia comunidad. Frente a las desilusiones y los fracasos relativos a las promesas de transformación de la modernidad, observamos en la contemporaneidad innumerables prácticas que proponen interferencias más contextuales, de pequeño alcance, con el objetivo concreto de transformar lo cotidiano. Por ello, tendrá lugar también un desplazamiento del centro de atención, anteriormente representado por la figura del artista como protagonista solitario de sus propuestas.

La comisaria de arte Mary Jane Jacob señala que la coautoría deja a un lado la noción modernista del artista como un genio romántico y solitario (modelo corroborado por el crítico de arte Clement Greenberg), y que, en consecuencia, el arte regresa a sus orígenes de proceso comunal.

A partir de los años 80, gran parte de la sociedad vive en un contexto neoliberal de economía flexible en el que el individualismo se valora sobremanera. Se generan profundos cambios en la propia estructura del capitalismo basados en la idea de un mercado global. Se crean nuevas y poderosas redes en un proceso de globalización económica (lo cual, sin embargo, no conlleva la división igualitaria de los lucros producidos en esas nuevas articulaciones).

En un panorama que favorece al consumismo e individualismo, muchas de las atribuciones otrora responsabilidad del Estado pasan a ser función de la sociedad civil (incluso una considerable parcela de la asistencia social a la población). Debido a la organización de la sociedad civil en ONG (Organizaciones No Gubernamentales) y en otros entes independientes, surgen nuevas formas de participación directa en procesos que certifican la

articulación y las estrategias de acción, muchas veces, con vistas a rellenar esos huecos sociales. Por ello, se sobrentiende que la responsabilidad de salir de la exclusión se convierte, en gran parte, en una tarea individual o privada. Las problemáticas que encontraremos en las producciones artísticas participativas a partir de los años 80 están directamente relacionadas con la complejidad de este nuevo entramado social, en el cual se hace cada vez más presente la mirada hacia cuestiones sociales (especialmente urbanas).

Muy acentuadas en el panorama descrito anteriormente encontramos las nociones relacionadas de micropolítica y *do-it-yourself*. La micropolítica se refiere a la ocupación por parte de la sociedad civil a partir de los años 80⁸⁷ de espacios de los cuales el Estado se ha retirado (o se ha “olvidado”). Por su parte, la noción *do-it-yourself*⁸⁸ se refiere a la iniciativa de “hacerlo por uno mismo”, o sea, que le corresponde a cualquiera como individuo la responsabilidad de interferir en el campo social. Muchos artistas trabajarán teniendo en cuenta esas dos rutas de actuación, apostando por la posibilidad

⁸⁷ Tal concepto se ha desarrollado a partir de los años 60 en un contexto de feminismo, movimientos anticoloniales, atención a las prácticas de lo cotidiano, y en torno a los pensamientos de Foucault, Félix Guattari y Michel de Certeau. En el año 2003 se realizó en el EACC (Espai d'Art Contemporani de Castelló) un ciclo de tres exposiciones tituladas *Micropolíticas: arte y cotidianidad (2001–1968)*, comisariadas por Juan Vicente Aliaga, María Corral y José Cortés. Las exposiciones propusieron un recorrido por el arte producido desde mayo del 68 hasta la caída de las Torres Gemelas en el 2001. Según Uzel, “el artista micropolítico jugará contra el universal. Expresa un nuevo horizonte, sin duda, más al alcance de la mano”. En: UZEL, Jean-Philippe. *Art et politique dans les années 1990*. Quebec: Les Presses de l'Université Laval, 2002, p. 273. También es importante considerar lo que apunta el filósofo José Antonio Marina en “Crónicas de la Ultramodernidad” al llamar nuestra atención sobre el hecho de que la transformación de la política solo es posible a partir de cambios personales (micropolíticos) insertados en lo social (macropolítico): “Hay proyectos personales que sólo pueden emprenderse y alcanzarse mancomunadamente, integrándolos en proyectos compartidos. Para conseguir la felicidad personal cada ser humano necesita introducir su individual proyecto dentro de un marco más amplio, cobijándolo en un proyecto de felicidad conyugal, familiar, social, al que nutre y del que se nutre, donde pacientes corazones innumerables colaboran sin descanso en crear un orbe definitivamente apartado de la selva”. En: MARINA, José Antonio. *Crónicas de la ultramodernidad*. Barcelona: Anagrama, 2000, pp. 226 – 229.

⁸⁸ La noción *do-it-yourself* como principio artístico tuvo origen en 1993 a partir de los planteamientos de Ulrich Obrist y su idea de un proyecto de exposición en que diferentes artistas propusieran instrucciones para que el público realizase obras artísticas, abandonando la pasividad. El primer acontecimiento *do-it – yourself* se celebró en septiembre de 1994 en el Ritter Kunsthalle de Klagenfurt (Austria) y, a lo largo de los años ha tenido más de 50 diferentes versiones en museos y centros de arte de todo el mundo. Su documentación se recoge principalmente en el sitio web: www.e-flux.com/.

de generar focos de resistencia y cambios contextuales a pequeña escala en posibles intersticios de acción en el entramado social. Habitualmente, dichas poéticas operan empleando una metodología vinculada a la noción de participación directa junto a grupos y/o comunidades⁸⁹, ofreciendo la oportunidad de que cualquier interesado/a pueda colaborar. También se caracterizan por autogestionar sus proyectos, sobre todo en lo que se refiere a proporcionar la estructura material (financiera) para que estos puedan ejecutarse.

Durante ese período, en la esfera de la crítica de arte, surgieron las teorías de Suzanne Lacy, Lucy Lippard⁹⁰, Mary Jane Jacob⁹¹ y Suzy Gablík⁹², entre otras mujeres feministas.

En los años 90, Suzanne Lacy organizó un proyecto que tenía como objetivo debatir las prácticas artísticas con matices sociales. Tal proyecto se concretó en la publicación *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*⁹³. En esta publicación, Lacy propuso una nueva denominación para caracterizar esas prácticas que anhelaban un arte público relacional, comunicativo y participativo como modelo alternativo al arte público urbano. A través del estudio del desarrollo de propuestas que unían estética y política, pensadas para las comunidades y sus problemas sociales (racismo, violencia de género, pobreza, desempleo, etc.), especialmente en los EE.UU., Lacy denominó este tipo de arte como *nuevo género de arte público*.

⁸⁹A finales de los 60 en Norteamérica se acuñó el término *Community Art* para definir el arte creado mediante procesos colaborativos en comunidades específicas, junto a personas (habitantes) que habitualmente no producen arte.

⁹⁰ LIPPARD, Lucy. *The Lure of the Local: The Sense of Place in a Multicentered Society*. New York: New Press, 1997.

⁹¹ JACOB, Mary Jane. *Culture in Action: New Public Art in Chicago*, Sculpture Chicago. Seattle: Bay Press, 1995. "Outside the Loop" reimpresso en: GUASH, Anna Maria. *El arte último a través de sus exposiciones. Manifiesto 1980-1995*. Madrid: Editorial Akal, 2000.

⁹² GABLIK, Suzy. *Has modernism failed?* New York: Thames & Hudson, 1984.

⁹³ LACY, Suzanne. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995.

Las prácticas del *nuevo género de arte público* se anclaban en un contexto norteamericano heredero de una política urbanística vigente a partir de los años 60 que iba desplazando a los habitantes de sus barrios a través de procesos de gentrificación⁹⁴, provocando así una disminución notable de su calidad de vida.

El discurso y algunas prácticas del *nuevo género de arte público* tuvieron como base la producción y reapropiación de la noción de esfera pública, entendida esta como actividad política capaz de generar un espacio de discusión y de contra-discursos, en muchas ocasiones con vistas a asumir compromisos respecto a los cambios sociales. En este nuevo género los artistas procuraron actuar directamente en el ámbito social, guiados por el objetivo de la emancipación de los sujetos y con la intención de que cada uno pudiese determinar su propia realidad social y política.

Para Suzanne Lacy⁹⁵ muchas prácticas artísticas de los años 90:

*(...) tienen en común el interés en la política de la izquierda, en el activismo social, en la redefinición de las audiencias, en la relevancia para las comunidades (particularmente las marginalizadas) y en la metodología de la colaboración.*⁹⁶

Varios proyectos durante ese período implicaron que los artistas interviniesen socialmente y asumiesen el papel de articuladores de situaciones junto a comunidades, con el objetivo de fomentar debates y actitudes que promocionasen su autonomía frente a los discursos oficiales. Se involucraron en la búsqueda de soluciones para los problemas de las comunidades. Lacy lo

⁹⁴ A finales de los años 80, la artista Martha Rosler desarrolló un proyecto titulado *If You Lived Here* que abordó la devastación causada por la gentrificación de grandes áreas en Nueva York. El proyecto incluyó exposiciones y foros públicos. Disponible en el sitio de la artista en: <<http://www.martharosler.net/>>, acceso el 03-10-2010.

⁹⁵ LACY, Suzanne. *Op. cit.*, p. 31.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 25.

resume del siguiente modo: “(...) cuanto mayor es la responsabilidad asumida por individuos o grupos, más central es su papel participativo en la génesis de la obra.”⁹⁷



Algunos de los planteamientos de Suzanne Lacy también se dirigían a problemas reales de la sociedad, en los cuales su actuación se centraba en motivar e impulsar a grupos sociales para que reflexionasen de un modo creativo respecto a las problemáticas que les concernían.

Suzanne Lacy. *The Roof is on Fire*.1994.

Las metodologías empleadas por Lacy tenían como objetivo estimular la participación y la autonomía de individuos o grupos en los asuntos que les atañían directamente. La artista actuó como articuladora de procesos donde las comunidades o grupos de personas pasaron a operar mediante redes de colaboración, siendo así coproductores de los proyectos. Ejemplo de ello es un trabajo del año 1993-1994, titulado *The Roof is on Fire*⁹⁸, en el cual Lacy orientó un proceso de arte colaborativo llevado a cabo conjuntamente con niños y adolescentes que habitaban en zonas periféricas de California (EE.UU.). En el proyecto, Lacy reunió a jóvenes para debatir temas referentes a la sexualidad, la familia, las drogas, la música, etc. Procuró que los propios jóvenes comenzasen a autogestionar las situaciones conflictivas de su vida cotidiana.

Durante todo el proceso, los jóvenes charlaron dentro de coches en un aparcamiento y se realizaron grabaciones de vídeo de esas conversaciones sobre sí mismos y sobre sus vidas. Este es un ejemplo de práctica participativa crítica que pretende estimular a los sujetos para que tomen conciencia y

⁹⁷ *Op. cit.*, p. 179.

⁹⁸ El proyecto *The Roof is on Fire* está disponible en el sitio web: <http://www.suzannelacy.com/1990/soakland_roof.htm>, acceso el 20-03-2010.

valoren su propia realidad social. Es un arte que estimula procesos de subjetivación con el fin de enfrentarse a la realidad a partir de contextos y situaciones específicas.

La teórica Claire Bishop, refiriéndose a la crítica de arte Miwon Kwon y a su libro *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*⁹⁹, destaca que las prácticas artísticas que actúan en comunidades específicas tienen un enfoque social y no formal o fenomenológico.

Otra cuestión presente en el nuevo género de arte público es la de la autorepresentación de un grupo o comunidad, como hemos visto en el ejemplo de *The Roof is on Fire*. Según David Casteñeda:

Dentro del marco del campo político, la práctica del nuevo género de arte público dirige sus esfuerzos hacia la construcción de regímenes de representación autónomos y de base. Estos son el contenido de una práctica discursiva social y ligada al poder, que permite definir las posiciones culturales de bueno / malo, propio / impropio, blanco / negro, en códigos binarios (Alexander, 2005); así como definir lo que es válido y visible en la identidad política de una sociedad. Los regímenes de representación no solo son las formas culturales en que se articulan grupos sociales diversos, sino también los mecanismos discursivos dentro de una cultura política que permite en la democracia la existencia de grupos subordinados, que unos grupos controlen el mercado simbólico, la capacidad de gestión, la práctica política en sí de los otros grupos sociales (Escobar, 2001). Los regímenes de representación hablan de las maneras en que se posibilita o imposibilita discursivamente y prácticamente a un grupo para su autorepresentación política y cultural, de articulación y gestión de sus derechos.¹⁰⁰

La autorepresentación de comunidades o individuos es precisamente lo que estimulan algunas prácticas participativas. Martha Rosler se refiere al concepto como “representación participativa”, indicando las formas colaborativas de

⁹⁹ KWON, Miwon. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, MA and London, UK: MIT Press, 2004.

¹⁰⁰ CASTAÑEDA, David. “Arte e Intereses Sociales. Aproximaciones a una Sociología Política del Arte”, *Revista Dialéctica* 28. Unipanamericana, p.25. En: <http://www.unipanamericana.edu.co/dialectica/dialect21/4_arte.pdf> acceso el 23-03-2011.

autorepresentación, como contraste de los modos hegemónicos dominantes de representación que intentan dar cuenta de cómo se definen los sujetos o grupos subalternos. La representación participativa trata de hacer que una comunidad sea protagonista de su propia imagen y discurso. La teórica Monica Vishmidt también destaca la importancia del arte como estimulador de prácticas no alineadas con políticas de representaciones sectarias y unilaterales.¹⁰¹

La producción de discursos autorepresentativos busca, principalmente, cambiar concepciones estereotipadas –los “regímenes de representación” destacados por Alexander Kluge– frente a determinados asuntos al movilizar una gran variedad de signos que problematizan la propia historia de los sujetos que la conforman. Algunas experiencias, además de tener un carácter de representatividad, activan fuerzas simbólicas y movilizadoras, puesto que muestran otros imaginarios posibles, otros lugares donde ver y producir la realidad. Esta fue la tónica en muchas de las propuestas participativas de los años 90.

Más recientemente, durante nuestro período de estudio en Valencia (2006-2008), el cual analizaremos en la Parte III de la presente tesis, tuvimos contacto con una práctica comunitaria vigente en la actualidad. Se trata de la plataforma *Salvem el Cabanyal*. Esta plataforma sigue activa hasta nuestros días (2013) y está encaminada a la defensa del barrio del Cabanyal, en Valencia, donde, debido a la especulación inmobiliaria vinculada a intereses económicos y políticos particulares, se sufre la inminencia de una demolición. Como parte de las actividades conectadas a la plataforma, activa desde 1998, se encuentra un

¹⁰¹ VISHMIDT, Marina. “Line Describing a Curb: Asymptotes About Valie Export, the New Urbanism and Contemporary Art”. En: BRADLEY, Will; ESCHE, Charles (eds.). *Art and Social Change. A Critical Reader*. Londres: Tate, 2007, p. 454.

evento denominado *Portes Obertes*¹⁰². Tal evento se organiza en torno a un amplio colectivo de personas que, mediante intervenciones artísticas en las mismas casas del Cabanyal sujetas al derribo o en la propia calle, involucran directamente a los habitantes del barrio. Las actividades de *Portes Obertes* plantean preguntas basadas en enfoques críticos frente a la realidad. Dichas acciones pretenden debatir la problemática de la “modernización” del barrio propuesta por el Ayuntamiento de la ciudad. A partir de tales debates, se pretende que las personas puedan tanto posicionarse con relación a lo que desean para su barrio como sentir que sus anhelos se ven fortalecidos al organizarse como colectivo.

La polémica de las relaciones sociales conflictivas, de la representatividad y de la autorepresentatividad es que siempre se trata de una inserción en un sistema que ya está establecido, el sistema dominante. Es decir, puede que el régimen de representación (o autorepresentación) deje de ser homogéneo, pero las bases en que se busca su inclusión, en general, no cambian. Por ello, algunas prácticas críticas investigarán cómo pueden generar esfera pública (espacios de participación decisoria) a partir de nuevas redes discursivas no consensuales (heterogéneas).

Los teóricos Mouffe y Laclau¹⁰³ discuten sobre un modelo vigente en el campo social, al cual denominarán “agonístico” y que no funciona por la vía del

¹⁰² En una conferencia impartida el 21 de enero de 2011 en la Escuela Universitaria de Trabajo Social de la Universidad Complutense de Madrid, Blanca Montalvo indicó que: “la participación en las jornadas *Portes Obertes* es libre, sin jurado que seleccione obras o artistas. Autogestionado y financiado por los propios vecinos, los pequeños comerciantes del barrio y los artistas. Las intervenciones realizadas por los artistas se exponen en las calles del barrio y en las casas de los vecinos, que abren sus puertas al público todos los fines de semana durante el periodo de la muestra.” Texto completo de la conferencia *El arte como herramienta de lo social* disponible en: <<http://www.blancamontalvo.wordpress.com/2011/01/19/el-arte-como-herramienta-de-lo-social/>>, acceso el 23-07-2001. El sitio web con información relativa al Cabanyal y a la lucha contra su gentrificación está disponible en <<http://www.cabanyal.com/nou/portes-obertes/?lang=es>>, acceso el 23-27-2001.

¹⁰³ MOUFFE (ed al.). “Democratic Citizenship and the Political Community” En: *Dimensions of Radical Democracy: Pluralism, Citizenship, Community*. London: Verso, 1992, p. 278.

consenso, sino a través de relaciones conflictivas. Este modelo se aleja del concepto de antagonismo, cambiando la noción de enemigos (como las nociones de derecha-izquierda) por la de rivales que compiten en el campo social produciendo estructuras y soluciones precarias que mantienen a la sociedad en un conflicto productivo, en el que los procesos e identidades están constantemente siendo redefinidos.¹⁰⁴ En consonancia con las constataciones de Mouffe y Laclau, ya en 1995 el pedagogo brasileño Paulo Freire había observado que:

*(...) el diálogo solamente se da entre iguales y diferentes, jamás entre antagonísticos. Como mucho puede haber un pacto. En determinado momento la clase dominada acepta un pacto con la dominante, pero pasada la situación que ha generado la necesidad del pacto, el conflicto se reactiva. Es eso lo que la dialéctica enseña.*¹⁰⁵

Desde la noción de disenso, Mouffe y Laclau destacan la imposibilidad de un espacio político unificado. Al contrario, el disenso señala la vigencia de la pluralidad y de la indeterminación en el campo social contemporáneo.

En el texto *Antagonism and Relational Aesthetics*, Claire Bishop también señala situaciones confrontadas, mundos completamente distintos que se reconocen pero que se encuentran ante la imposibilidad de establecer una totalidad en sus relaciones. Según Bishop, el antagonismo permite cuestionar no solamente nuestra posición en el mundo, sino también lo que constituye nuestra subjetividad, nuestra identidad.

¹⁰⁴ Para profundizar en el asunto de las identidades flexibles, véase: HALL, Stewart. "Quem precisa da identidade?" En: SILVA, T. T. (org.) *Identidade e Diferença – A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, Pp. 103-133 y HALL, Stewart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª ed. Rio de Janeiro: DPA, 2006.

¹⁰⁵ Traducción propia de: "O diálogo somente se dá entre iguais e diferentes, jamais entre antagonísticos. Como muito pode haver um pacto. Em determinado momento a classe dominada aceita um pacto com a dominante, mas passada a situação que gerou a necessidade do pacto, o conflito se reativa. É isso o que a dialéctica mostra." FREIRE, Paulo; GADOTTI, Moacir; GUIMARÃES, Sérgio (Org.). *Pedagogia: diálogo e conflito*. São Paulo: Cortez, 1995. Disponible en: <<http://www.livrosparatodos.net/livros-downloads/pedagogia-dialogo-e-conflito.html>>, acceso el 08-11-2010.

Las nociones de consenso, disenso, antagonismo y conflicto se vinculan a conceptos relativos al espacio público y la esfera pública. El filósofo Jürgen Habermas¹⁰⁶ propuso la noción de *esfera pública* como un espacio de mediación entre el campo privado y el poder público. La esfera pública sería un espacio independiente del Estado, vinculado a cuestiones de intereses privados de la burguesía, y que acabaría representando cuestiones de interés colectivo. Por ello, serían espacios que, a partir del debate, propiciarían la producción de consensos con relación a problemáticas de orden compartido. En el caso del arte, los espacios de discusión de esos intereses compartidos serían los cafés, los salones, los museos (el ambiente burgués). Habermas recalca la importancia del papel de la prensa en la esfera pública por su influencia en la formación de la opinión pública.

Las nociones propuestas por Habermas de una esfera pública como espacio de debate de intereses colectivos consensuales ha sido revisada y actualizada por diferentes teóricos, entre ellos Alexander Kluge y Oskar Negt.¹⁰⁷ Estos autores distinguen una esfera pública burguesa y una esfera pública proletaria, originarias de procesos e intereses específicos. Reclaman nuestra atención hacia el hecho de que la esfera pública burguesa se crea a partir del concepto de representatividad, originada por debates cuyo objetivo sería generar el consenso en relación con lo que sería la opinión pública. Subrayan también la falacia de la producción de consenso en una sociedad múltiple y diversa.

Es especialmente en el espacio público donde encontraremos el disenso, el conflicto y las prácticas agonísticas, puesto que este no es, en realidad, un espacio de conciliación. Las relaciones democráticas en el espacio público

¹⁰⁶ Jürgen Habermas inicia el debate sobre la esfera pública en su obra *Mudança estrutural da Esfera Pública*, publicada en 1969.

¹⁰⁷ KLUGE, Alexander; NEG, Oskar. *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

implicarían constantes negociaciones y tensiones entre una pluralidad de voces a menudo en disonancia. Por ello, tales relaciones serán difíciles, puesto que no se trabaja desde la posibilidad de unificación.

La teórica Hannah Arendt ya había destacado en los años 50 que lo político se relaciona fundamentalmente con la capacidad de diálogo del sujeto con la colectividad en la búsqueda de intereses comunes.¹⁰⁸ Los análisis de Mouffe y Laclau subrayan, como ya hemos indicado, que el diálogo no implica un consenso para ser productivo y que la vía del debate de ideas y de intereses generaría gran parte de las estructuras contemporáneas. Es precisamente ese conflicto de ideas y posiciones lo que hará que tales intereses estén siempre siendo cuestionados y reorganizados.

Por ello, se verifica que estar trabajando en el espacio público, con sus alteridades, es encontrarse en el ágora de las discusiones y embates políticos reales. Según Rosalind Deutsche, “el espacio social es producido y estructurado por el conflicto. A partir de esa constatación empieza una política espacial democrática.”¹⁰⁹

Con relación al arte, cuando este se acerca a realidades sociales complejas también se escuchan una pluralidad de voces, en contraste, en discordancia, en concordancia. Entendemos que solo cuando se manifiesta la disonancia nos encontramos realmente ante la complejidad del entramado del contexto social. Quizás por ello tantos artistas busquen trabajar directamente en la calle, pues allí es donde encontramos un contexto que se manifiesta en toda su complejidad.

¹⁰⁸ ARENDT, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1958.

¹⁰⁹ DEUTSCHE, Rosalind. *Op.cit.*, p. 278

Caracterizados como praxis discursivas críticas, por desplazar concepciones y subvertir significados tanto en la propia práctica artística como en otras instancias sociales, desestabilizando modos de vista arraigados, muchos planteamientos artísticos se detienen en situaciones de marginación social. Se verifica cómo los artistas, al tener una relativa autonomía en relación con el sistema político (Estados, partidos) tienen la capacidad de actuar junto a grupos y colectivos de un modo diferenciado, estableciendo contraposiciones a enfoques comúnmente empleados (sobre todo por los medios de comunicación) para abordar el panorama contemporáneo. Puede ser extremadamente rico observar el enfoque de más de un artista en relación con esas cuestiones, puesto que se percibe que las problemáticas sociales no pueden ser fragmentadas y que los repertorios de acción de los artistas se diferencian cuando están en contacto con los contextos; pero, en sus bases, las estrategias empleadas a menudo se aproximan.

En lo que se refiere a las prácticas participativas y su aproximación a las problemáticas sociales, en el año 2006 Claire Bishop publicó el libro *Participation*¹¹⁰, una recopilación de escritos de diferentes autores que abordan el tema. En él señalaba tres características principales respecto a las prácticas participativas: activación, autoría y comunidad. La *activación* supone que el espectador comienza a ser un sujeto activo que interactúa en las propuestas desde su realidad social y política. La *autoría* implica que el artista delega el control de la obra porque anhela una producción colectiva, en similitud con otros sujetos protagónicos. Por último, la *comunidad* se refiere a la responsabilidad civil colectiva de restaurar los vínculos sociales a través de la producción colectiva de significado. Por ello, la práctica artística presentaría efectividad material mediante su implicación social. También en 2006, Bishop

¹¹⁰ BISHOP, Claire. *Participation*. Londres: Whitechapel / MIT Press, 2006.

escribió el artículo *El giro social: la colaboración y sus descontentos*¹¹¹, en que señalaba las contradicciones entre la práctica artística y su esperanza de influir y transformar el ámbito social.

Es importante resaltar que en un texto anterior de 2004¹¹² Bishop había distanciado sus ideas de la concepción de la estética relacional propuesta por Nicolás Bourriaud¹¹³ a finales de los años 90. Según Bourriaud, las poéticas que se vincularían al concepto de estética relacional actualizarían las prácticas participativas de los años 60 y 70 mediante eventos relacionales como charlas, encuentros, espacios de convivencia, etc. En consecuencia, las obras ya no son obras que deben ser contempladas, sino situaciones relacionales generadas a través de encuentros en los que se establecen relaciones entre el artista y los espectadores (o participantes). Formarían parte de la estética relacional, según Bourriaud, las poéticas de Pierre Huyghe, Liam Gillick, Gabriel Orozco o Vanessa Beecroft, entre otros artistas.

Todas las prácticas tratadas por Bourriaud en su libro *Estética Relacional* encuentran su legitimación específica en el contexto del campo del arte. Según Bishop, la estética relacional trazada por Bourriaud se detendría en las poéticas que enfocan sus actividades principalmente en la galería, edulcoradas en su potencial crítico y diluidas en cuanto a la proposición directa, tanto en el ámbito del arte como en el contexto ampliado del campo social.

¹¹¹ BISHOP, Claire. "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents". En: *Artforum International*, New York, February, 2006, n° 6, pp. 179-185.

¹¹² BISHOP, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics". En: *Revista October*, 110, 2004, pp. 51-79.

Una respuesta al texto de Bishop se encuentra en: WATSON, Grant. "Response to Claire Bishop's paper on Relational Aesthetics". *Circa* 114, Winter 2005, pp. 37-39, edición online en: <<http://www.recirca.com/backissues/c114/p37-39.shtml>>, acceso el 23-10-2008. Paul Ardenne también argumenta sobre el tema en su libro *Un Arte Contextual: creación artística en medio urbano en situación de intervención, participación*. Murcia: CENDEAC, 2006, pp. 133-136.

¹¹³ BOURRIAUD, Nicolás. *Esthétique Relationelle*. Paris: Les Presses du Reel, 1998.

La autora critica también la sugerencia de Bourriaud de que bastaría la inclusión del otro en un trabajo artístico para constituir un espacio democrático. Basándose en las teorías respecto a la noción de prácticas agonísticas de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, la autora propone que las interacciones relacionales en el arte solamente son democráticas cuando los conflictos son sostenidos y no borrados, lo que no ocurre en gran parte de las prácticas relacionales estudiadas por Bourriaud, las cuales, a menudo, no presentan una posición social crítica.

Según Bishop, como contraposición a las prácticas artísticas citadas por Bourriaud, encontraríamos prácticas participativas como las de Suzanne Lacy. Estas proposiciones estarían:

(...) menos interesadas en una estética relacional que en las conquistas creativas de la actividad colaborativa – ya sea en la forma de trabajos con comunidades preexistentes o de establecer una red interdisciplinaria propia. (...) Todos estos trabajos están ligados a la creencia en la enriquecedora creatividad de la acción colectiva y de las ideas compartidas.¹¹⁴

Al contrario que las proposiciones vinculadas a la estética relacional (que ponen énfasis en los vínculos y en las relaciones interpersonales producidas en eventos), las prácticas se anclan en procesos de trabajo a largo plazo, los cuales a menudo denotan preocupaciones en relación a la sociedad civil, a sus derechos, visibilidad y representación.

¹¹⁴ Traducción propia de: “(...) menos interessadas em uma estética relacional do que nas conquistas criativas da atividade colaborativa – seja na forma de trabalhos com comunidades pré-existentes ou de estabelecer uma rede interdisciplinária própria. (...) Todos estes trabalhos estão ligados à crença da enriquecedora criatividade da ação coletiva e das ideias compartilhadas.” BISHOP, Claire. *A virada social: colaboração e seus desgostos*. Disponible en: pt.scribd.com-doc/106387654-clairebishop, acceso el: 12-04-2012.

A modo de ejemplo de una práctica colectiva de base comunitaria que cree “en las conquistas creativas de la actividad colaborativa”, a continuación explicaremos un planteamiento de arte participativo que se aleja de las poéticas de la estética relacional criticadas por Bishop. Ese planteamiento estimulará a los habitantes de un lugar de Latinoamérica, caracterizado por la pobreza y el conflicto, para que se apropien de su entorno de un modo poético-crítico.

I.8 JAMAC – propuesta de participación ciudadana

En referencia a las prácticas artísticas comunitarias que implican la participación analizaremos un proyecto llevado a cabo por la artista brasileña Mônica Nador. Su principal obra se titula *Pintura Paredes (2004)* y se desarrolla en la ciudad brasileña más grande: São Paulo.

En el año 2004 Mônica Nador fundó el *JAMAC - Jardim Miriam Arte Clube* junto a otros artistas y residentes de Jardim Miriam, un barrio de una de las zonas más violentas de los suburbios de São Paulo. Como otras *favelas* brasileñas, el Jardim Miriam presenta graves problemas en lo que respecta a los servicios sanitarios, de ocio, educación y saneamiento. Además, la asistencia que recibe del Estado destinada a solucionar estos problemas es muy limitada. Gran parte de los habitantes del Jardim Miriam trabaja en la construcción civil o en otras actividades y sus rentas son bajas.

En este panorama surge la propuesta del JAMAC como centro cuyo fin es fomentar la participación de la comunidad en el barrio mediante la mejora de su calidad de vida a través de actividades como, por ejemplo, el ajardinamiento y la pintura de espacios públicos o privados (estos, a menudo, de dimensiones muy reducidas). Consta en el artículo 2 del estatuto del JAMAC que:

El JAMAC tiene como finalidad luchar en contra de la exclusión social, desarrollar la conciencia crítica y trabajar la noción de ciudadanía de los vecinos del barrio Jardim Miriam, así como constituirse como centro de trabajo del arte social, donde los artistas interesados puedan desarrollar esa actividad y sacar a las artes del ‘circuito protegido’ del arte, desarrollando efectivamente su potencial transformador.¹¹⁵

¹¹⁵ Traducción propia de: “O JAMAC tem por finalidade lutar contra a exclusão social; desenvolver a consciência crítica e trabalhar a noção de cidadania dos moradores do bairro Jardim Miriam; constituir-se

Según Mauro Pinto de Castro, vecino del barrio y colaborador del JAMAC:

Con su propuesta de espacio abierto, el JAMAC ha garantizado durante los últimos dos años la realización de diversas acciones que van muy por delante del objetivo principal. Como espacio de práctica artística, ha posibilitado la formación continuada mediante cursos que cuestionan la economía, la política y la filosofía, entre otros saberes, en una perspectiva que demuestra cómo el conocimiento puede migrar y construir un puente sólido entre la academia y las iniciativas populares que buscan la reflexión de forma sistematizada. Tales prácticas intervienen en el entramado social, generando un tejido resultante de una mezcla de local para la experimentación artística, local de convivencia y de debates políticos y culturales con invitados de las más diversas áreas del conocimiento (geógrafos, filósofos, científicos sociales y artistas, entre otros).¹¹⁶

Mônica Nador actúa en el JAMAC como organizadora y articuladora de las propuestas artísticas junto a la comunidad, especialmente a través del proyecto *Pintura Paredes*, en el cual a partir de estudios realizados con la comunidad ocurren experimentaciones artísticas colectivas y se generan patrones figurativos y abstractos con los cuales los propios vecinos decoran sus casas y otros espacios colectivos del barrio. *Pintura Paredes* es, en primera instancia, un local de encuentro para los residentes de las casas, donde se estimula la mirada al entorno y la búsqueda de alternativas para modificar ese gris panorama característico de las favelas brasileñas.

como centro de trabalho da arte social, onde artistas interessados possam desenvolver essa atividade; tirar as artes plásticas do 'circuito protegido' das artes, explorando efetivamente seu potencial transformador". Artículo 2 del estatuto del JAMAC. En: <http://www.ccebrasil.org.br/system/lf_docs/1/original/publicacao-jamac.pdf>, acceso el 20-10-2010.

¹¹⁶ Traducción propia de: "Com sua proposta de espaço aberto, o JAMAC organizou durante os últimos dois anos a realização de diversas ações que vão muito além de seu objetivo principal. Como espaço de prática artística, possibilitou a formação continuada mediante cursos que questionam a economia, a política e a filosofia, entre outros saberes, em uma perspectiva que demonstra como o conhecimento pode migrar e reconstruir uma ponte sólida entre a academia e as iniciativas populares que buscam a reflexão de forma sistematizada. Tais práticas intervêm no entramado social, gerando um tecido resultante de uma mescla local para a experimentação artística, local de convivência e de debates políticos e culturais com convidados das mais diversas áreas do conhecimento (geógrafos, filósofos, cientistas sociais e artistas, entre outros)." *Ibidem*.



Mediante la valoración de contenidos populares individuales y colectivos oriundos de la cotidianidad de los habitantes del barrio se establecen los procesos de debate y significación en *Pintura Paredes*.

Casas pintadas por el proyecto *Pintura Paredes*, del JAMAC.

Esa práctica de la escucha de un contexto responde, así, a la pregunta de quién puede decir o representar, o sea, construir significados y decidir en qué modo tales significados serán expuestos. Estos procesos pueden ayudar a insertar al individuo en su comunidad, disminuyendo el estado de despersonalización con relación a su contexto vital. También permiten identificar y dar a conocer los códigos de una comunidad, valorando su qué hacer cotidiano.

Según Lucy Lippard:

Creyendo como creo que la conexión con el lugar es un componente necesario y fundamental para sentir de un modo cercano a la gente, a la tierra, me pregunto qué lograría hacer posible que los artistas ‘devolvieran’ los lugares a las gentes que hace tiempo que no los oyen. Porque la tierra unida a la gente, su presencia y su ausencia, es lo que hace sonar el paisaje. Las alternativas tienen que surgir orgánicamente a partir de las vidas y las experiencias de los artistas. Y no lo harán a menos que quienes están explorando estos ‘nuevos’ territorios creen un amplio conjunto de opciones. El artista debe participar en el proceso tanto como dirigirlo, tiene que vivir allí de algún modo: físicamente, simbólicamente o empáticamente.¹¹⁷

En sintonía con la cita anterior, Miwon Kwon afirma que, debido a la expansión capitalista, los lugares son cada vez más indiferenciados e impersonales y el

¹¹⁷ LIPPARD, Lucy. *Op. cit.*, p.11.

arte comunitario tiene como objetivo intentar “dar identidades a los lugares, porque estas áreas están a menudo automáticamente ligadas a una supresión histórica y son observadas como ‘detentoras’ de alguna fuente de autenticidad con relación a su identidad”.¹¹⁸

Nos parece que las propuestas de arte comunitario como la planteada por el JAMAC anhelan, mediante sus prácticas, ofrecer respuestas a cuestiones sobre cómo es posible producir un espacio público significativo junto a grupos específicos y cómo se pueden activar los espacios generados. Entiéndase aquí *espacio* no solamente como una ubicación física, por supuesto, sino como espacios de relación, debate y discusión. En suma, como producción de un espacio público en el sentido que le confiere Rancière, “un espacio de discusión de las cosas comunes”.¹¹⁹

El teórico Grant Kester, quien ha trabajado en asuntos relativos al arte colaborativo, realiza algunas indagaciones sobre las prácticas artísticas que actúan en comunidades menos privilegiadas. Kester subraya el peligro de que la actitud del artista como “proveedor de servicios” se halle en el uso de la experiencia estética-artística como forma de trascender la especificidad de su propia posición cultural y social. Es decir, si no hay intereses comunes entre artistas, comunidades y movimientos, las necesidades concretas de un grupo social podrían quedarse en segundo plano, y las metas del artista podrían ser sobrevaloradas.

Si consideramos esta advertencia de Kester, podría parecer que la práctica de Nador a veces funciona como “proveedora de servicios”, aunque en general

¹¹⁸ KWON, Miwon. *Op. cit.*, p. 12.

¹¹⁹ RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Ed. Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, p. 62.

actúa como articuladora de un espacio de debate, una esfera pública crítica. El proyecto *Pintura Paredes* solo funciona como proveedor de servicios, a nuestro entender, cuando se aleja de su contexto de origen. La artista ha sido invitada a repetir la creación *Pintura Paredes* en otros países, como México o Francia, pero dicho proyecto fuera de São Paulo nos parece meramente decorativo, despojado de la potencialidad de la implicación comunitaria. Proponemos esta afirmación porque la práctica comunitaria crítica, según nuestro punto de vista, no se crea para eventos puntuales y se caracteriza, o debería caracterizarse, por ser un proceso a largo plazo.

Es interesante la respuesta de Nador cuando le preguntaron sobre la implicación del arte en la sociedad. La artista dice: “a mí me interesa el trabajo que distribuye la renta. Si es posible mezclar distribución de renta y belleza pura, mejor.”¹²⁰

Aquí Nador se detiene en un punto fundamental de su práctica: la articulación del JAMAC no como un centro con vistas a embellecer la favela, sino como un intento de articular una comunidad desde sus bases.

También cabe destacar que tales prácticas pueden delinear posibilidades de acción y de intervención, aunque (o especialmente) por medio del disenso. La teórica Marina Vishmidt alega que la producción social del arte es precisamente su experiencia compartida, y uno de los indicadores políticos de las prácticas que se insertan en lo social aparece cuando esa producción social artística genera nuevos discursos en las relaciones que se forman durante la praxis.¹²¹ Por ello, entendemos que el JAMAC, al trabajar con procesos a largo

¹²⁰ Traducción propia de: “É, eu gosto mesmo é de trabalho que distribui renda. Se der pra misturar distribuição de renda e beleza pura, melhor.” En: David Sperling. *Artevida útil. Entrevista com Mônica Nador*. <http://www.arquitetura.eesc.usp.br/revista_risco/Risco4-pdf/trans_2_risco4.pdf>, acceso el 04-09-2010.

¹²¹ VISHMIDT, Marina. *Op.cit.*, p. 454.

plazo en la comunidad, no es un proveedor de servicios en el sentido de “resolver problemas”, sino que articula y estimula, mediante la práctica artística, nuevas relaciones de la comunidad con su entorno. Relaciones que se basan en la autonomía y en la corresponsabilidad, tanto de artistas como de vecinos del barrio Jardim Miriam.

Percíbese que la práctica de Nador en el JAMAC comparte con otras poéticas del arte comunitario la finalidad de producir, por medio de unas relaciones creativas más horizontales, espacios que generen la participación de individuos o grupos. Es evidente que dicha actividad micropolítica de la artista junto al JAMAC considera a los habitantes locales como plenos sujetos políticos, capaces de influir en cuestiones que atañen a la colectividad como un todo. La práctica artística de Nador, al comprometerse con procesos de larga duración, deja huellas sociales permanentes de las cuales la comunidad podrá apropiarse.



Exposición de obras del JAMAC en el proyecto *Autoría Compartida*. Pabellón del Ibirapuera. São Paulo. 2011.

I.9 Selección de intenciones y resumen de concepciones en las prácticas abordadas

A lo largo de este capítulo, y a partir del estudio de poéticas pertenecientes a distintos contextos, constatamos que la participación puede darse a varios niveles, lo mismo a través de actividades con carácter de ocio que a través de otras más revolucionarias, con contenidos políticos. También la inserción en el ámbito de lo real ocurre de varios modos. Lo que se verifica es que, independientemente del tipo de poética, son los artistas los que proponen una estructura inicial que va a propiciar el establecimiento de encuentros creativos, la participación. En este momento del trayecto, a partir de las prácticas que hemos estudiado, destacamos 6 puntos principales que resumen las distintas concepciones abordadas:

I - Se observa un paso gradual de “espectador” a “participante” (y protagonista). Al comienzo, hemos analizado proyectos que se han caracterizado por proporcionar una participación interactiva de tipo responsivo, cuyos límites seguían demarcando los artistas. Ejemplos de este tipo de práctica se encontraban en las propuestas cinéticas o en proposiciones constructivas (como *Bicho y Roji*), en las que se invitaba al público a manipular estructuras con el objetivo de que las obras fuesen activadas para poder funcionar en su integridad. A continuación, hemos visto propuestas que tenían como objetivo involucrar al participante en su plenitud, obligándole a adentrarse en la obra, como en el caso de *Penetrables* y de *Ambientes*. También hay planteamientos como *Journée dans la Rue* y *Arte e Ideología*, por ejemplo, que encontraron su ubicación en la calle, insertándose así en lo cotidiano y buscando la participación del ciudadano. Muchas obras comienzan a ser de autoría colectiva, los artistas proponen situaciones colaborativas, y ya no actúan como creadores solitarios. La coautoría se encuentra presente en el

nuevo género de arte público, en el que la figura del artista se convierte en articuladora de las relaciones desarrolladas en un contexto específico. La participación se entiende como capaz de ser extendida a cualquier persona. Se cuestiona la distancia entre productores y consumidores, entre público y artista.¹²²

2 - Surgen planteamientos que no tienen como meta generar obras acabadas, preparadas para ser contempladas y consumidas, sino que se subraya su camino procesal. La valoración del proceso se une frecuentemente a poéticas que plantean la aproximación entre arte y vida cotidiana, como se percibe en algunos *happenings* y en propuestas del *Fluxus*. Algunos procesos pueden tener desdoblamiento a largo plazo, como la acción de la reforestación mundial propuesta por Beuys. El mismo CAyC de Argentina había planeado que *Arte e Ideología* tuviese continuidad en otros locales de Buenos Aires, aunque no resultase posible debido a la censura policial en aquel contexto. Tales poéticas, al constituirse en investigaciones abiertas, procesales, se desplazan de los objetos para centrarse en las relaciones entre sujetos y situaciones y, luego, entre sujeto-sujeto y entre sujetos y contextos. Destaca también la creación artística que actúa como una práctica que abandona los museos con el fin de involucrarse en dirección a la vida misma, sobre una línea no meramente formal y de presentación, sino más bien crítica, al cuestionar los valores instituidos y las diferentes formas de poder y autoridad. Las prácticas artísticas ocuparán cualquier lugar del espacio público donde tengan lugar relaciones

¹²² "Si se tiene en cuenta que el concepto de autor, como creador individual, ha sido utilizado como uno de los argumentos principales para legitimar gran parte de la historia del arte y posteriormente para establecer el sistema de valores de cotización de las obras en el mercado del arte, es fácil comprender muchas de las reticencias que deben vencerse si se quiere indagar en los significados, características y formas de funcionamiento de la creación colectiva." En: MARÍN, García. "Estrategias de creación colectiva y el arte contemporáneo". En: GARCÍA, Krakowski (coord.). *Tecnologías y estrategias para la creación artística*. Universidad Miguel Hernández. Altea: Alfa Ed. gráficas, 2007 p 1.

sociales que pueden afectar a la colectividad (veíamos cómo el *nuevo género de arte público*, por ejemplo, se anclaba en el interior del campo social).

3 - Aparecen nuevas nomenclaturas relativas a los cambios conceptuales y a las trayectorias metodológicas innovadoras. Lygia Clark, por ejemplo, sugería en sus propuestas participativas cambiar la palabra *artista* por el término *proponente*. El uso de nuevos términos denota la preocupación de los artistas por hacer más horizontales sus relaciones con el participante.

4 - Muchas prácticas se interesan por la producción de nuevas realidades sociales o por intervenir en realidades sociales ya existentes, como ocurre en el *nuevo género de arte público*. El arte de intervención directa en el ámbito social amplía lo que se considera propiamente el oficio y no considera fronteras de poder entre un saber popular y unos conocimientos instruidos. Trabajos y conceptos híbridos, interdisciplinarios, y perspectivas ajenas al discurso artístico habitual empiezan a hacerse presentes en las poéticas.

5 - En las propuestas, la comunicación y la vía del diálogo y del debate tendrán una gran relevancia, puesto que para que haya participación es necesaria la negociación. El diálogo y el debate posibilitan el establecimiento de relaciones democráticas, a través del uso de la palabra y sobre un eje horizontal, no siempre consensuado.

6 - Muchos artistas asumen que los sujetos creativos y sensibles a su entorno son capaces de auto-determinarse y deliberar en relación con cuestiones sociales que conciernen a la colectividad, siendo el arte una de las vías de actuación en esa dirección. Lo que reconocemos en muchas de las propuestas es la creación de un espacio social de participación para cualquier persona, independientemente de que sea experta en determinado asunto o no

(podríamos decir que cualquiera es un artista o un sujeto político). Así, el arte rompe las barreras de acceso que delimitan quiénes pueden participar en la cultura y producirla junto al conjunto de objetos, situaciones y códigos de los cuales se compone. Y, además de producirla, permite interpretar esa cultura desde otros puntos de vista que no sean los hegemónicos.

A partir de los puntos previamente destacados, retomamos una de las cuestiones que habíamos planteado al inicio de este capítulo: ¿tendrían algunas poéticas intereses, metodologías y estrategias compartidas, aun en diferentes contextos de producción? Los artistas aquí estudiados provienen de diferentes contextos y momentos históricos y se admite que sus métodos y objetivos se construyen en interacciones sociales específicas y, por lo tanto, tienen peculiaridades. Sin embargo, podríamos afirmar que sí que existen intereses, métodos y recursos estratégicos que se manifiestan de modo similar en las distintas poéticas. Por ejemplo, un material sencillo que se materializó como recurso compartido en distintos contextos fue la bolsa de plástico de Beuys, utilizada por el artista en la *Documenta* de Kassel y después en Argentina, en *Arte e Ideología*, con el mismo objetivo de divulgar los comunicados escritos por los artistas. Los *Bichos* de Clark se realizaron con una intención similar a la de *Rojji*, de Kosice. El objetivo de ambos fue que el espectador adoptase una actitud activa, interactiva, mediante la manipulación de los objetos. Finalidades comunes también entrecruzadas en los *Penetrables* de Soto y de Oiticica o en los laberintos del G.R.A.V. en lo que se refiere a involucrar al participante en su totalidad, generando solo así una ambientación. Tanto Oiticica con sus *Parangolés*, como *Une Journée dans la Rue*, *Arte e Ideología* y el nuevo género de arte público dirigieron sus propuestas al ciudadano común, muchas veces alejado de los espacios expositivos de los museos y las galerías. También se percibe que ciertas propuestas del arte comunitario, como algunas del nuevo

género de arte público, actúan por la vía de las pequeñas transformaciones contextuales (la vía de la micropolítica y del *do-it-yourself*).

Se constata en todas las poéticas abordadas que las nociones de autoría, identidad, expresión individual, subjetividad e inserción en lo real comienzan a destacar en sus dimensiones compartidas y sociales. Con frecuencia, las redes formadas y la circulación de informaciones entre los partícipes prevalecen sobre la generación de productos. En muchos casos, el producto es la propia red formada en el entramado social: es la inserción de los planteamientos en las problemáticas del ámbito cotidiano.

I.10 Relaciones de estas prácticas con nuestra hipótesis de trabajo a partir de una poética personal de arte participativo

Para finalizar este capítulo retomamos otra de las preguntas realizadas en la introducción de nuestra tesis: ¿tendrán nuestros propios planteamientos puntos de contacto con las poéticas que hemos estudiado?

Constataremos en el transcurso de esta Tesis que nuestra práctica tiene diversos puntos de unión con las analizadas a lo largo de este capítulo. No es que nuestros planteamientos compartan puntos con solo una de estas propuestas, sino que se relacionan con varios aspectos presentes en las distintas prácticas. Si comparamos nuestra poética con las poéticas ya estudiadas, podremos distinguir algunos puntos en común. Estos puntos se aclararán en los siguientes capítulos, cuando analicemos cada uno de los *Sistemas de Trabajo* que proponemos.

Procedemos a nombrar diez puntos que compartimos con algunas de las poéticas estudiadas en este capítulo:

- 1 - Nuestra práctica se inserta en el espacio público urbano y no en museos o galerías.
- 2 - Se dirige al ciudadano común, que no suele frecuentar espacios institucionales de exhibición artística.
- 3 - Se vincula a la noción de participación.
- 4 - Presenta un vocabulario propio para nombrar los procedimientos.
- 5 - Involucra acciones efímeras.

6 - Es procesal, algunos planteamientos implican un plazo más largo que otros.

7 - Se vale de la noción de sistema y no de la de programa.

8 - Se involucra en el ámbito social y se interesa por problemáticas reales.

9 - No hay un público invitado, sino participantes oriundos del contexto de los *Sistemas de Trabajo*.

10 – Es una práctica directamente vinculada a contextos y situaciones específicas.

Teniendo en cuenta estas diez premisas, pasaremos a describir en la Parte II nuestra propia práctica personal, incidiendo sobre sus planteamientos y metodología.

Explicaremos lo que entendemos por *Sistemas de Trabajo* y el *método general* del cual nos valemos para accionar estos sistemas. También procuraremos explicitar la noción de “malas hierbas” para sentar las bases de nuestra investigación teórica basada en la praxis personal.

Parte II

I. La poética de las “malas hierbas”

Siempre que alguien produce algo espera, en cierto modo, influir de alguna manera. El deseo de transformar, modificar, está en el principio de la creación. Pero, ¿qué transformar, cómo cambiar? ¿Puede un gesto creativo alterar (aunque sea mínimamente) el contexto en que se inserta? ¿Cuál es la repercusión que puede tener un acto poético en la contemporaneidad? Estas son algunas indagaciones relacionadas con las cuestiones de investigación de nuestra tesis y respecto a ellas se desarrolla este capítulo.

Especialmente a partir de los años 80 tiene lugar una toma de conciencia relativa a la mercantilización de la esfera cultural inherente al sistema económico capitalista del que formamos parte. El teórico Hal Foster analiza la capacidad que tiene el capital para imposibilitar cualquier intento de cambio o de resistencia frente a él. En su ensayo *Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo*¹ escribe:

El capital es un agente de shock y trasgresión, más que lo pudiera ser cualquier vanguardia, lo que hace que la utilización de tales estrategias en el arte sea tan redundante, como fútil parecería su resistencia. (...) En la contemporaneidad el económico es el lugar más importante de la producción simbólica. Lo que se necesita, entonces, es una práctica que de algún modo exceda las pretensiones del capital –su capacidad omnívora de beneficiarse y de descodificar– sin acceder a la nostalgia de la cultura de mandarines, por un lado, o a las estrategias de marginalidad y nihilismo, por otro.²

¹ FOSTER, Hal. “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”. En: AAVV. *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 2001, pp. 95-124.

² *Ibid.*, p. 104.

En *Recodificaciones* el autor plantea el arte como una arena en la que solamente es posible la contestación como práctica de resistencia o de interferencia frente “a la cultura mayor, sus apropiaciones semióticas, sus categorías normativas y su historia oficial”³: se dedica a exponer, más que a reconciliar, las contradicciones del presente o, incluso, puede llegar a intensificarlas.

Aunque numerosos artistas permanecen comprometidos con acciones anticapitalistas (sobre todo, en el arte activista) y apuestan por que “no todo puede ser capturado” por lo económico, la imposibilidad de trabajar fuera de la lógica del capital -apuntada por Foster- diluye en la contemporaneidad el carácter utópico presente en el arte de los años 60 y 70 que creía en la transformación de la sociedad.

Más recientemente (2004), en un simposio de filosofía celebrado en la ciudad brasileña de Fortaleza, el teórico Jacques Rancière indagó: “¿Resiste el arte ante alguna cosa?”⁴ Nótese que la palabra *resistencia* está presente en muchas prácticas contemporáneas. Quizás se hubiese encontrado un sustituto para compensar el descrédito en el que ha caído la palabra *transformación*. *Resistencia* siempre pareció señalar una noción responsiva relacionada con acciones de preservación, de mantenimiento de una situación dada.⁵ *Resistir* no implica estar “fuera de un sistema”, es siempre un “desde dentro”, un “aquí estamos”. Quizás por ello nos valemos más de ese término en la actualidad, y no tanto de

³ *Op. cit.*, p. 124.

⁴ RANCIÈRE, Jacques. *Será que a arte resiste a alguma coisa?*, conferencia en el marco del V Simposio Internacional de Filosofía – Nietzsche y Deleuze Arte y Resistencia, Fortaleza (Brasil), del 8 al 12 de noviembre de 2004.

⁵ Gerard Raunin, al hablar sobre arte y revolución, afirma que “al contrario de lo que sugiere el significado habitual del término, la resistencia no consiste en una mera reacción frente a la dominación, sino que la resistencia y la insurrección, como conceptos antidialécticos, son productivos, afirmativos, creativos.” De ahí se desprende que la resistencia es un concepto activo y creativo. RAUNIN, Gerald. *Arte y Revolución*. En: Revista Brumaria, número 8. Madrid: Brumaria, 2007, p. 88.

palabras que indican transformación, cambio, e implican así la noción de novedad, de algo distinto.

El artista belga Francis Alÿs⁶, quien trabaja y vive en México, se pronunció de la siguiente manera cuando le preguntaron si creía que el arte podía producir cambios en el mundo:

Eso desearía... Creo que por el hecho de estar viviendo en México y desarrollándome en Latinoamérica, el componente político es un ingrediente obligatorio para dirigirme a una situación. Pero sería muy difícil decir hasta qué punto una acción puede tener un eco real y aún más, hasta qué punto puede un acto poético tener alguna relevancia en un lugar donde está ocurriendo una crisis política, militar, religiosa, social o económica.⁷

Alÿs aporta al debate dos puntos importantes: el componente político y el contexto en que una determinada práctica se ubica. Las aportaciones de Alÿs nos conducen a otra pregunta: ¿puede un artista actuar políticamente, sin convertirse en doctrinario o activista social? Rancière habla de arte y política e indica que:

El arte participa de la política de muchas maneras: por la manera en que construye formas de visibilidad y de decibilidad, por la manera en que transforma la práctica de los artistas, por la manera con que propone medios de expresión y acción a quienes estaban desprovistos de ello, etc. Lo que es políticamente relevante no son las obras, sino la ampliación de las capacidades ofrecidas a todos y a todas de construir de otro modo su mundo sensible.⁸

⁶ La obra de Francis Alÿs demuestra su interés por situaciones cotidianas de trabajo: vendedores ambulantes, actividades laborales en la calle, especialmente en la Ciudad de México, etc. Alÿs trabaja frecuentemente mediante pequeñas intervenciones. Su poética se centra en una serie de medios, como acciones, vídeos o dibujos, a menudo enfocando la rareza, el absurdo de situaciones cotidianas que encuentra en la calle. Respecto a su obra, una referencia reciente es ALÿS, Francis. *A Story of Deception*. England: Tate Publishing, 2010.

⁷Entrevista disponible en: <http://pt.scribd.com/doc/35300595/LA-ROCA-de-crear-III>, acceso el 20-10- 2010.

⁸ FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador. "La emancipación pasa por una mirada del espectador que no sea la programada. Entrevista a Jacques Rancière." En: *Desacuerdos: Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona: MACBA, 2010, p. 30.

Nosotros nos ubicamos en Latinoamérica, en un contexto complejo, marcado por profundas desigualdades sociales. Lo que nuestra práctica nos viene enseñando es que no podemos identificar si nuestros planteamientos tienen alguna relevancia o no en el contexto en que se insertan. A veces encontramos consuelo pensando que nuestras acciones quizá tengan la capacidad suficiente para transformarnos a nosotros mismos. Pero realmente, ¿para qué insistimos tanto en los gestos (acciones) creativos? O, dicho de otro modo y retomando una de nuestras cuestiones de investigación: ¿qué fuerza puede tener un gesto creativo en la contemporaneidad?

Con el fin de buscar respuestas a esas indagaciones, debemos clarificar en qué tipo de *gesto creativo* (o *acción*) nos involucramos (o, como dice Rancière, qué “formas de visibilidad y de decibilidad” propone nuestra práctica).

Clásicamente, encontramos dos tipos posibles de acción: la de la *praxis* y la de la *poiesis*.

Praxis indica una acción o una actividad que debe cumplirse, realizarse. El concepto tiene sus raíces en Aristóteles, y se refiere a una acción que nunca se separa de sus resultados. Esta es una noción fundamental también en el pensamiento marxista, donde se aúnan teoría y práctica. Para Paulo Freire, pedagogo de visión marxista, la *praxis* es “la reflexión y acción de los hombres sobre el mundo para transformarlo.”⁹ La *praxis* se da en las relaciones sociales y, por lo tanto, es una acción política que se establece dentro de la comunidad.

La *poiesis*, en sus orígenes griegos, estaría vinculada a la producción material, a la fabricación de objetos, a darle forma a la materia, a la poesía. “*Poiesis* es la

⁹ FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 40.

actividad de crear o de hacer.”¹⁰ Es un término que indica relaciones de índole hombre-naturaleza y se vincula a procesos de trabajo productivos. “El trabajo (*érga*) del carpintero consiste en imitar (*mimésis*) la imagen que tiene de la mesa (*eídos*) en la madera, así como el poeta que escribe la tragedia, inspirado por las Musas, imita la vida de los dioses en su obra.”¹¹

Vinculada a *poiesis* encontramos la noción de *poiética*. En 1937 el poeta Paul Valéry¹² empleó el concepto de *poiética* en el campo de la poesía en relación con las obras en su momento de instauración, y no como obras concluidas. Por lo tanto, la *poiética* es el proceso de cómo la obra se instaura. Más tarde, el concepto se extiende a las artes en general y el teórico René Passeron propone separarlo de la noción de estética. Passeron afirma que “la estética, como la palabra indica, se ocupa de la sensibilidad, [...] mientras que la *poiética* se ocupa de la acción”. (...) “En la *poiética*, hay problemas antropológicos y políticos de los cuales la estética no se ocupa.”¹³

Tomando como base los estudios de Passeron, la artista y profesora Sandra Rey afirma que la *poiética* puede ser entendida como un “conjunto de estudios que abordan la obra desde el punto de vista de su instauración. (...) Interesa la obra cuando está ‘en lucha’ con su creador. Es el modo de existencia de la obra que va a ser creada.”¹⁴

¹⁰ Traducción propia de: “*poiesis* é a atividade de criar ou de fazer.” En: RUNES, Dagobert. *Dicionário de Filosofia*. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

¹¹ DUSSEL, Henrique. *Filosofía de la Poiesis*. Disponible en: <[http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/ dus sel/filopro/cap1.pdf](http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/dus sel/filopro/cap1.pdf)>, acceso el 10-03-2011.

¹² VALÉRY, Paul. *Introducción a la Poétique*. Paris: Gallimard, 1938.

¹³ Traducción propia de: “a estética, como a palavra indica, ocupa-se da sensibilidade, [...] enquanto a *poiética* se ocupa da ação”. “Na *poiética*, há problemas antropológicos e políticos dos quais a estética não se ocupa” PASSERON, René. “Por uma Filosofia da Criação - A *Poiética*.” *apud* CHIRON, Éliane. *Ao 7 X: Trivium com Centauro, Estrelas e Dançarinas*. En: *Porto Arte. Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: Instituto de Artes da UFRGS, 1996, pp. 11-24.

¹⁴ Traducción propia de: “conjunto de estudos que abordam a obra do ponto de vista de sua instauração. [...] Interessa à obra enquanto ela está ‘em luta’ com o seu criador. É o modo de existência da obra à fazer”;

La *poiética*, entonces, comienza a significar la obra en su proceso de elaboración e incluye sus significados y su dimensión teórica que, en parte, escapan al control de su creador.

El estudio en que se basa esta Tesis pertenece principalmente a la *poiética*: cómo se instaura nuestra producción y cuál es su dimensión teórica. Podría decirse, no obstante, que las acciones en las cuales se involucra nuestra poética se crean tanto a partir de la *praxis* como de la *poiesis*, puesto que la instauración (la *poiética*) de nuestras proposiciones (la obra, la *poiesis*) ocurre a partir de relaciones sociales (la *praxis* en el campo social). Aunar la dimensión de la *praxis* y de la *poiesis* es una característica de muchas producciones artísticas contemporáneas.

La acción que vamos a analizar a continuación se titula *Herbario Valenciano*. A pesar de que se trata de una acción realizada *a posteriori* de otras que abordaremos en esta Tesis, consideramos que es representativa del cerner del asunto al que se dedica nuestra poética. Aunque siempre partimos de una intencionalidad clara, en las acciones nos movemos de un modo inseguro. Ellas acarrearán dudas consigo, indecisiones, vacilaciones. No sabemos tampoco exactamente cuándo comienza algo, cuándo se concluye; sólo percibimos que algo ocurre cuando lo estamos viviendo. Por ello, se trata de una percepción formada por lagunas e incertidumbres.

REY, Sandra. "A instauração da imagem como dispositivo de ver através." En: *Porto Arte. Revista de Artes Visuais*. v. 13, n° 2 | Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2004, p. 33.

I.I. Herbario Valenciano: las “malas hierbas” medran y resisten

Ya hemos indicado que hasta el año 2000 en Brasil trabajábamos en el campo de la biología, dedicándonos principalmente a la botánica. Por ello, siempre hemos prestado atención a las plantas, incluso a las de los lugares por donde viajamos.

En Valencia, ciudad donde residimos entre los años 2006 y 2008, hemos desarrollado un amor “especial” por las llamadas *malas hierbas*. Desde un punto de vista botánico, no existen tales malas hierbas; sin embargo, son peculiares las definiciones populares con las que se conocen estas plantas. En un sitio web en Internet, por ejemplo, hemos recogido una definición interesante: “una **mala hierba** es una planta que crece en un lugar donde no se desea que crezca.”¹⁵ Se percibe que, en general, tales plantas simplemente no son bienvenidas, son vistas más bien como elementos de desarreglo.

Dispersas prácticamente por todo el planeta, las “malas hierbas” parecen muy obstinadas, puesto que siempre vuelven a crecer, a pesar de todo el esfuerzo empleado por la humanidad siglo tras siglo para eliminarlas. En las ciudades estas plantas se localizan casi siempre en espacios ínfimos, fijando sus raíces en las fisuras del asfalto, en las grietas del cemento, como si estos materiales pudiesen alimentar al elemento orgánico, formando parte de su cuerpo. Así, estas plantas crecen por sí mismas en los intersticios, sin ninguna iniciativa humana.

¹⁵ “¿Qué son las malas hierbas?” Disponible en: <<http://www.unavarra.es/servicio/herbario/htm/concepto.htm>>, acceso el 29-10-2010.

Con el objetivo de confeccionar un herbario de las “malas hierbas” que íbamos encontrando en Valencia, nos valimos de una pequeña regadera. Al salir a la calle, en nuestros trayectos habituales, rumbo a la universidad u otros lugares, eventualmente llevábamos en el bolso la regadera y una botellita de agua. Al localizar las “malas hierbas”, les echábamos agua. Durante el tórrido verano valenciano, éste constituyó un gesto mínimo, imperceptible en medio del movimiento de la ciudad. En cada acción, tomamos una fotografía para componer un herbario de las imágenes de las “malas hierbas” en el momento de su riego.

A lo largo de estos años (2006-2008) hemos compilado un *Herbario Valenciano* a partir de la catalogación aleatoria de imágenes de dichas plantas en dos grupos: uno denominado *Resistir* y el otro *Vingar*. En lengua castellana, la palabra *resistir* tiene el mismo significado que en portugués: *aguantar*. Por su parte, *vingar* corresponde en castellano a *vengar* (de venganza). En portugués, esa palabra tiene doble significado: el ya señalado de *vengar* y el de *vivir*, *desarrollarse*, *crecer*, *medrar*. Por lo tanto, *las malas hierbas medran en el jardín* equivaldría, en portugués, a decir: *as plantas daninhas vingam no jardim*. Así, *Resistir* y *Vingar*, en el sentido de *aguantar* y *medrar*, nos parecen palabras más que adecuadas para las “malas hierbas” y, en algún sentido, quizás también sirvan como metáfora del arte. Sabemos que las producciones artísticas *insisten* en la posibilidad del *gesto creativo*. Quizá ese sea su modo de *resistir*, *vingar* (*medrar*) y *existir*.

Metafóricamente (pero también literalmente, si tenemos en cuenta lo que propone el *Herbario Valenciano*) se observa que el gesto creativo en el cual insistimos se dirige a subrayar las rendijas que ya existen y a experimentar la posibilidad de generar grietas en sistemas urbanos relacionados sobre todo con situaciones poco visibles. Este asunto lo veremos a continuación.



Herbario Valenciano. Valencia. 2207-2008.



Herbario Valenciano. Valencia. 2207-2008.

Numerosos artistas se han dedicado a introducir fisuras en los sistemas urbanos. Uno de ellos realizó literalmente agujeros en el cemento en los años 70. Se trata de Gordon Matta-Clark, quien taladrando o cortando eliminó partes de edificios abandonados o en ruinas, principalmente en Nueva York, modificando la percepción que tenemos de esas edificaciones en el entramado urbano.¹⁶ Pero existen otros modos no tan literales de hacer “agujeros” en la urbe como demuestran, por ejemplo, las proposiciones de Lara



Rubens Mano. *Acera*.
São Paulo. 1999.

Almárcegui, conocida por sus proyectos cuyo objetivo es preservar las áreas de descampados en las ciudades¹⁷. O las propuestas de Rubens Mano, quien realizó intervenciones como *Calzada* en 1999, donde ofreció puntos de enchufe que generaron energía eléctrica durante veinticuatro horas al día de forma gratuita a los paseantes de una calle delante de un museo de São Paulo.¹⁸ En realidad, quien utilizó el enchufe propuesto por Mano fue un vendedor de discos de música que aprovechó la energía eléctrica disponible para que los paseantes escuchasen los discos que vendía.

Según Mano, sus propuestas “son inserciones silenciosamente extrañas al paisaje, ocupadas en descubrir, mediante un proceso de resignificación de los

¹⁶ Son conocidos sus *Building cuts*, en los cuales el artista, en los años 70 en plena Nueva York, recortó paredes y retiró vigas de sustentación en propiedades privadas, sin solicitar autorización previa. Muchas de esas intervenciones (como la que llevó a cabo en la calle Pier 52 de Manhattan) fueron causa de procesos judiciales en contra de Gordon Matta-Clark. El artista fue uno de los participantes en el movimiento *Anarchitecture* de los años 60, el cual tuvo como eje la crítica a la arquitectura y a los conceptos modernistas. La obra *Conical Intersect* está disponible en un video en: <http://www.ubu.com/film/gmc_conical.html>, acceso el 23-04-2011.

¹⁷ Almárcegui ha protegido descampados en varios países, uno de ellos ubicado en el Puerto de Rotterdam. Este proyecto tiene un sitio Web propio en: <<http://www.braakliggendterrein.nl>>, acceso el 23-04-2011. El sitio Web <http://www6.ufrgs.br/escultura/entrevistas/entrevista_lara.htm> también presenta una entrevista en la que Almárcegui habla de sus proyectos de intervención urbana.

¹⁸ En la *Serie Huecos* (1999), Rubens Mano ha trabajado con agujeros ya existentes en São Paulo (como los de la alcantarilla) instalando dentro de ellos, en algunos casos, lámparas eléctricas para transmisión luminosa.

espacios, la presencia de otros flujos, circuitos o narrativas al interior de las esferas que constituyen el ambiente urbano.”¹⁹

Las grietas que nosotros creamos se parecen a las planteadas por Mano en el sentido de que son silenciosas porque no necesitan grandes artilugios para generar las situaciones propuestas. Tampoco tales fisuras tendrán repercusiones muy visibles. Las fisuras se dan por infiltración, en un espacio mínimo.

Lo que nos interesa en este tipo de hendiduras es que, a menudo, en su interior se hallan semillas capaces de germinar a contracorriente de lo planeado o deseado por quienes pretenden determinar cómo debe ser lo cotidiano en la urbe. Las semillas las trae el viento y se instalan en cualquier rincón, por pequeño que sea, para crecer: *insisten* en desarrollarse. Mimetizando ese sistema, en nuestro trabajo utilizamos especies de semillas-dispositivos que, vinculadas a contextos y metodologías específicas, acaban por establecer una problemática de trabajo que sienta las bases para un tipo de arte participativo.

Las raíces que nos interesan no tienen vinculación alguna con la palabra *radicalismo* (uno de los sentidos etimológicos de “raíz”). Por ello, queremos recalcar que no se trata de un arte activista en el sentido de esperar que ocurran cambios mediante las acciones propuestas. En vez de tener la intención de que ocurran cambios, pensamos en la *posibilidad* de que algo pueda medrar a partir de una intervención poética. ¿Significa, entonces, que

¹⁹ Traducción propia de “são inserções silenciosamente estranhas à paisagem, ocupadas em descobrir mediante um processo de resignificação dos espaços a presença de fluxos, circuitos ou narrativas no interior de esferas que constituem o ambiente urbano.” MANO, Rubens. “Un lugar dentro do lugar”, disponible en: <<http://www.interferencia-co.net/ManoUnLugar.html>>, acceso el 23-04-2011.

creemos que nuestras acciones pueden transformar, cambiar, aunque mínimamente, un determinado contexto? No lo sabemos. Y quizá no lo sepamos jamás, dado que se podría considerar que nuestras intervenciones no tuvieron resultados. Pero a veces sí ocurrió algo, como vamos a explicar en el decurso de esta Tesis.

Como ya hemos afirmado, especialmente a partir de los años 80 tiene lugar la toma de conciencia de los artistas con relación a los límites del potencial transformador de sus acciones, que comienzan a tener carácter local, promocionando, eventualmente, algunas *microalteraciones*.

Una propuesta participativa, ejemplo actual y concreto de *microalteración*, es la acción que Francis Alÿs propuso en Perú. Convocó a 500 personas para desplazar con palas algunos centímetros de una duna de arena, en forma de alusión a una pequeña alteración posible en una situación dada.²⁰ (Joseph Beuys, en una de sus proposiciones, irónicamente había propuesto derribar 3 centímetros del muro de Berlín. Creemos que la implicación político-social de tal planteamiento habría sido considerable en caso de que hubiese ocurrido).



Francis Alÿs. *Cuando la fe mueve montañas*. Perú. 2002.

La acción de Alÿs se denominó *Cuando la fe mueve montañas* (2002) y fue a la vez una acción simbólica, pero también real, puesto que de hecho se movió la

²⁰ Un resumen de la acción decía lo siguiente: "500 voluntarios están convocados para formar una línea con el fin de mover con palas una duna de 500 metros de diámetro a 10 centímetros de su sitio original." La documentación respecto a esta acción está disponible en el Catálogo: MEDINA, Cuauhtémoc; ALYS, Francis (org). *When Faith Moves Mountains - Cuando la Fe Mueve Montañas*. Madrid: Turner, 2005.

duna unos 10 centímetros. Se puede relacionar esa acción con una metáfora de la futilidad encontrada en muchas situaciones de trabajo. Podríamos vincularla también de modo sarcástico a la aparente imposibilidad de realizar cambios en los grandes sistemas (alteraciones en sus bases).

Nuestro trabajo se basa en pequeñas acciones. Tras observar lo que proponemos, nos dimos cuenta de que, con frecuencia, intentamos “robar tiempo al trabajo”. Es decir, anhelamos abrir grietas en un tiempo destinado a una producción diaria ya definida de antemano.

¿Cómo se roba tiempo al trabajo? Son innumerables los modos de hacerlo. En lo que nos concierne, el método es **la inserción de “malas hierbas” en el campo social mediante prácticas artísticas participativas**. Denominamos a esta actividad “la inserción de malas hierbas” porque los gestos creativos que proponemos abren la posibilidad de robar tiempo a las actividades que comúnmente se espera que sean realizadas en contextos de trabajo cotidianos, quizás, además, haciendo que algo “crezca donde no se espera que crezca”. Sería lo mismo decir que hacemos agujeros en determinados contextos para que quizás allí algo consiga medrar.

Resaltamos que si a “robarle tiempo al trabajo” (a veces para producir imágenes) lo llamamos *acciones artísticas* o *arte* es porque juzgamos que tales palabras pueden indicar modos de “articulación entre maneras de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y modos de pensabilidad de sus relaciones, implicando una determinada idea de efectividad del pensamiento”, tal y como afirmaba Jacques Rancière al discutir sobre las prácticas artísticas en su obra *La división de lo sensible*²¹.

²¹ RANCIÈRE, Jacques. *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002.

Es importante señalar que, aunque utilicemos la palabra *arte* para referirnos al campo en que organizamos nuestra práctica, no existe en ninguna de las propuestas desarrolladas la preocupación por que las personas que de ellas participan identifiquen las propuestas como arte (sea cual sea la definición que pudiese darse al término). Tampoco pretendemos que nos reconozcan como artistas, ni nos valemos de una categoría para designar al “público en general” (en cualquier caso, se trata de participantes en contextos específicos). Aquí mencionamos a Alan Kaprow, cuando en 1971 afirmó que, para él, no existía ninguna preferencia por las posibles denominaciones de sus acciones:

*(...) activismo, crítica social, broma, autopromoción o arte. Antiarte, no-arte y otras designaciones culturales semejantes comparten, al final, la palabra arte o su presencia implícita, y así indican que se trata de una discusión en familia, en la mejor de las hipótesis y, en la peor, apenas de tormentas en vasos de agua.*²²

Estamos de acuerdo con Kaprow en que definir algo como arte no es necesario para que actuemos del modo en que juzgamos más adecuado o posible según nuestros planteamientos; es más, los intentos de destacar en la contemporaneidad un concepto (o conceptos) de arte nos parecen acarrear discusiones que poco problematizan las cuestiones que nos interesan abordar. Tampoco nos interesa desmenuzar *cuándo* o *cómo* ocurre el arte, tales indagaciones también nos parecen insípidas. Aparte de la radicalidad y de la ironía de las afirmaciones de Kaprow, nos importan sobremanera sus dos siguientes ideas: 1) *flujo en vez de obra de arte* y 2) *contexto en vez de categorías artísticas*. Cuando nos refiramos a *arte*, por lo tanto, estaremos teniendo en cuenta esas dos nociones. Entendemos por *flujo* en nuestra *praxis* el entramado

²² KAPROW, Allan. *A Educação do Não-Artista, Parte I*. (1971). Disponible en: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos4/kaprow.pdf>>, acceso el 10-03-2009.

de procesos que las propuestas pueden generar y por *contexto* las situaciones no tan visibles en la cotidianidad de la urbe con las cuales nuestra poética va buscar establecer interfaces.

Con el fin de aclarar las afirmaciones que venimos destacando en este apartado empezaremos a explicar en detalle nuestra práctica artística, deteniéndonos primero en nuestra producción entre los años 2001 y 2003. En este período investigamos algunas situaciones de trabajo cotidiano en Porto Alegre. A partir de cuestiones iniciales surgieron unos planteamientos que, posteriormente, llevaron a la hipótesis que condujo la presente investigación de doctorado. La hipótesis, como ya señalábamos en la introducción, se refiere a la posibilidad de que las prácticas artísticas participativas puedan interferir en sistemas cotidianos y establecer interfaces entre diferentes contextos. También verificaremos si ellas pueden quizá robar tiempo a la realización de tareas cotidianas y abrir un espacio para que algo poco habitual ocurra en los sistemas generados. Hipótesis que ya estaban latentes en esas primeras acciones participativas en Porto Alegre.

Antes de entrar en los pormenores de cada situación producida, explicaremos qué entendemos por *Sistemas de Trabajo* y cuál el método general que utilizamos para accionarlo.

I.2. Sistemas de Trabajo y método general para sembrar las “malas hierbas”

En nuestra poética el gesto creativo (la acción) se vincula a las nociones de trabajo y de sistema.

Si reflexionamos acerca del concepto de *creatividad* en el campo de la biología, veremos que se relaciona con la palabra *sistema*. Un sistema vivo presenta, básicamente, un modo de organización en que cada elemento genera e influye en un todo mayor. No se considera como sistema algo compuesto por un único elemento. Un sistema tiene varios elementos que juntos producen algo más rico que cuando se encuentran aislados.

Los sistemas biológicos son abiertos, puesto que necesitan realizar intercambios con el ambiente en que se insertan. El ambiente es considerado como un gran sistema, en el que ocurren influencias mutuas entre sus diferentes elementos. Esas influencias raramente son lineales, puesto que los sistemas biológicos son complejos y están siempre adaptándose, a menudo por vías creativas. Uno de los conceptos claves de la biología fue formulado por Humberto Maturana (biólogo) y Francisco Varela (filósofo)²³ y se relaciona con lo que estos autores denominan sistemas *autopoieticos* (del griego, *auto* “propio” y *poiesis* “creación”), o sea, se trata de la capacidad que tienen los sistemas vivos de autoproducirse, de crearse.

²³ Este concepto ha tenido desdoblamientos en la filosofía con los usos que le dieron Gilles Deleuze y Antonio Negri. También es un concepto que se ha tenido en cuenta en la estructuración de los Derechos Fundamentales de las personas. El origen de la noción de *autopoiesis* se desarrolla ampliamente en: MATURANA R., Humberto; VARELA GARCIA, Francisco J; ACUÑA LLORENS, Juan. *De máquinas e seres vivos: autopoíese: a organização do vivo*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

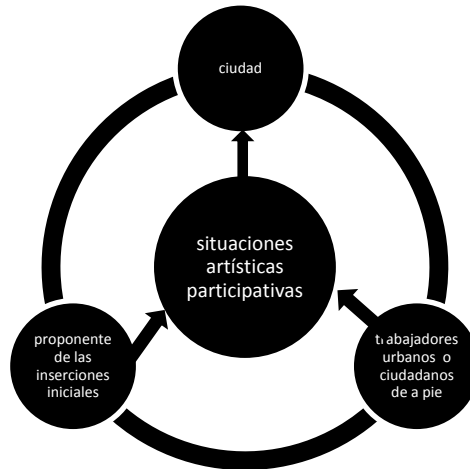
A partir de una noción de sistema según la cual cada parte influye sobre la otra de un modo creativo, a la vez autónomo e interdependiente, en nuestra práctica realizamos algunas proposiciones para actuar en el espacio urbano.

Podríamos decir que cada artista posee un *Sistema de Trabajo* propio, lo que no se referiría solamente a sus métodos de trabajo, sino también a los elementos eje que componen cada poética. En el arte brasileño, como hemos visto en la Parte I de nuestro estudio, tanto Lygia Clark como Hélio Oiticica se han dedicado a trabajar con sistemas abiertos que están contruidos y definidos parcialmente por los participantes. Lo mismo ocurre en la poética del artista Antoni Abad, asunto en el que profundizaremos más adelante. La noción de sistema difiere de la de *programa*. Al contrario de la noción de programa, un sistema abierto no se determina rígidamente ni con antelación, puesto que se constituye también durante el proceso de su inserción. Incorpora aportaciones provenientes de todos los que lo conforman. La palabra “programa”, además, puede tener una connotación de “misión”: se actúa con el objetivo de aportar algo a alguien a partir de premisas bien definidas, delimitadas en base a una “hoja de ruta” (o de conducta) concreta²⁴. Los sistemas abiertos no tienen ninguna hoja de ruta, puesto que se escriben en el proceso mismo en que van a ser producidos. Por ello, pueden generar la complejidad, la incertidumbre y el azar que forma parte de lo creativo, a veces tejiendo redes inesperadas.

A continuación, presentamos la composición del *Sistema de Trabajo* del cual nos valemos.

²⁴ Lo interesante es que los artistas, aunque a veces definan programas estrictos, difícilmente los siguen en la práctica.

I.3 Sistema de Trabajo (2001-2011)



Si nos detenemos en cada uno de los elementos que componen el *Sistema de Trabajo* notamos que se refieren a un determinado espacio (la ciudad), a tres tipos de participantes (proponente de las inserciones iniciales, trabajadores urbanos y ciudadanos de a pie) y a una situación específica (situaciones artísticas participativas).

El espacio en el que el *Sistema de Trabajo* ocurre es el contexto urbano, la **ciudad**. ¿Implica ello que nos dedicamos al arte público?

Desde los años 70 teóricos como Alexander Kluge y Oskar Negt apuntan la formación de una esfera pública vinculada a los modos de producción capitalista diferente de la esfera pública burguesa habermasiana. El arte público que surge en este contexto de producción capitalista ofrecería posiciones antagónicas respecto al entendimiento y a la acción en esta nueva escena pública.

El *arte público* no va a interesarnos como categoría para clasificar un determinado tipo de arte, sino para subrayar una producción que implica el campo social en su proceso mismo de constitución. En el ámbito de la poética que desarrollamos partimos del pensamiento de que trabajamos con arte público, puesto que nuestros planteamientos se dirigen a espacios que se destinan a un uso común, no privado (especialmente las calles). Nosotros creemos que la ubicación física de una propuesta puede indicar la tendencia de carácter público de una poética concreta. Sin embargo, creemos que ese carácter se hace *de facto* público cuando permite que dicho “público” (el ciudadano) se apropie de las propuestas que allí ocurren. Según Lucy Lippard, para que el arte sea calificado como público debe considerar la opinión del público a quien se dirige.²⁵

Es importante resaltar que no ubicamos los *Sistemas de Trabajo* en el contexto de galerías ni museos. Los *Sistemas* se localizan fuera de esos espacios, puesto que su existencia depende de un encuentro (a veces de una confrontación) en situaciones cotidianas en las cuales la palabra “arte” no se usa habitualmente. Por ello, ocurren en su gran mayoría en las calles de las ciudades. Las calles son espacios donde es posible la complejidad del encuentro directo con la alteridad; hay presencia del cuerpo, hay contacto humano “frente a frente”, tan recurrente en muchas de las poéticas de artistas brasileños, como hemos visto en Oiticica y Clark. Son también espacios de tensión, de hacerse visible, de manifestarse, de autorepresentarse.

Subrayamos que todos los *Sistemas de Trabajo* que proponemos se producen en contextos específicos, pero tales contextos no están totalmente definidos a

²⁵ LIPPARD, Lucy. *The Lure of the Local: The Sense of Place in a Multicentered Society*. New York: The New York Press, 1997.

priori. Podríamos decir que las condiciones para que la poética se produzca están parcialmente dadas de antemano (el contexto existe parcialmente), pero tanto contexto como poética van a ser generados durante el transcurso de los procesos que se van a desarrollar. Cada *Sistema de Trabajo*, por lo tanto, define un contexto y una situación específicos.

Es importante indicar que las *Situaciones de Trabajo* no se vinculan al concepto de *site specific*, sino a lo que se llama contexto y situaciones específicos, entendidos como las relaciones materiales (físicas), conceptuales y sociales que se producen en los procesos desarrollados. El concepto de *site specific* surgió en los años 60 y, originalmente, se refería a obras escultóricas planeadas para espacios y lugares determinados, en función del paisaje o aspectos urbanos que definirían una obra hasta el punto de que esta pudiera ver su concepto modificado en caso de desplazamiento del lugar y del espacio de su inserción.

En el arte, diferentes modos de actuación han originado nociones como, por ejemplo, *site-determinado*, *site-orientado*, *site-referenciado*, *site-conscious*, *site-responsive*, *site-related*, *comunidad-específica*, *audiencia-específica*, *contexto-específico*, *tiempo-específico*, *site-specific*,.... Todas ellas relacionan espacios, públicos y temporalidades con determinados posicionamientos discursivos. A veces incluso tales conceptos pasan a definir categorías artísticas.

En los años 90, Miwon Kwon revisa la noción de *site-specific* y propone el término *contexto específico*, según el cual las proposiciones artísticas estarían vinculadas a determinados lugares y espacios a través de sus elementos físicos, fenomenológicos, sociales y discursivos.²⁶ Ya no serían solamente los

²⁶ Nociones que han sido analizadas en: KWON, Miwon. *One place after another. Site-specific art and locational identity*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2004.

elementos físicos los que importarían a los artistas, sino el complejo sistema de relaciones sociales, políticas y culturales que producen un contexto dado. Podemos argumentar que el contexto específico, más que vincularse a determinada categoría artística o espacio físico, implica la consideración crítica del contexto socio-político en que la obra ocurre, pasando tal aspecto a ser determinante para la producción de sentido de un planteamiento dado.

Muchos artistas contemporáneos orientan sus prácticas a contextos específicos. Es el caso, por ejemplo, de Antoni Muntadas, quien indica claramente en su trayectoria artística la pertenencia de su obra a determinados contextos, los cuales no son solamente receptores de los trabajos propuestos. Un ejemplo de una de las obras de Muntadas que pretende reactivar nuestra forma de lectura de la información mediante determinantes históricos, económicos y de poder es *The File Room* (1994), donde analiza la censura cultural a través de la realización de una instalación temporal (inicialmente integrada en la antigua biblioteca del *Chicago Cultural Center*) y un banco de datos permanente que permite el acceso a documentos censurados según una estructura basada en cuatro temas: localización, fecha, razón y método. También es posible que cualquier participante inserte en el archivo nuevos casos. En esta obra, más que considerar un contexto dado como vinculado a una ubicación física, el artista, desde una perspectiva crítica, produce y trae a la superficie la complejidad de relaciones que definen los espacios de poder, de información, comunicación.

Para nosotros, la noción de contexto y situación específicos se refiere a la *situación* que se produce a través de las inserciones que vamos a proponer. Situación que, a su vez, es fruto de las relaciones establecidas entre los partícipes de la propuesta a partir de la inserción de un dispositivo inicial que permite deflagrar tales relaciones.

Inserción es otro de los ejes de los *Sistemas de Trabajo*. Insertar, tal y como entendemos esta noción, significa infiltrar un dispositivo en un contexto urbano cotidiano mediante una acción efímera, puntual y discreta.

Veremos que las inserciones ocurren a través de la agregación de dispositivos (“malas hierbas”) muy sencillos -y económicos- que, con frecuencia, mimetizan elementos ya existentes en los contextos enfocados. *Mimetizar* es un concepto proveniente de la biología referido al hecho de que algunos organismos pasan desapercibidos en determinados ambientes al parecerse a estructuras que existen en los mismos. La estrategia de mimetizar algo que previamente existe tiene como objetivo que el elemento insertado se integre, se incorpore, se parezca al contexto en que la inserción ocurre. Por ello, decimos que, en general, nuestras inserciones son discretas y pretenden ser incorporadas a contextos ya existentes.

El concepto de *inserción* está muy presente en el arte brasileño, especialmente a partir de los años 70, con la obra de Cildo Meireles. Uno de sus proyectos más conocidos se trata de las *Inserciones en Circuitos Ideológicos* (1970), en el cual el artista intervenía directamente en circuitos existentes en la sociedad por medio de dos inserciones:

Proyecto Coca-Cola (1970): grabación en las botellas de informaciones, opiniones o críticas y devolución a la circulación.

Proyecto Cédula (1970): grabación de informaciones y opiniones críticas en los billetes monetarios y devolución a la circulación.²⁷

²⁷ MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Arte Brasileira Contemporânea. RJ: Funarte, 1981.

Meireles realizó ambos proyectos reintroduciendo las botellas y los billetes nuevamente en el sistema de consumo. Refiriéndose a esta práctica, el artista escribe:

Es una oposición entre conciencia (inserción) y anestesia (circuito), considerándose conciencia como función de arte y anestesia como función de industria...

(...) El trabajo quiere operar en ese modelo, accionar dentro del Circuito-Arte los mismos dispositivos y la misma lógica que caracterizan las relaciones del gueto con el todo social. Hablar el lenguaje de la Inserción, contra el lenguaje del Estilo, moverse en el flujo contra el fetiche del Objeto, abrir el Murmullo Anónimo contra la voz del Autor.²⁸

Las inserciones de Meireles se entienden en el contexto brasileño de los años 70, cuando parte de la producción artística nacional se manifestaba en base a un posicionamiento crítico tanto con relación a la sociedad como con sus modos de organización y política.

Como ocurre en los proyectos *Coca-Cola* y *Cédula* de Meireles, donde no es tanto el objeto en sí lo que importa, sino la interferencia sutil que la inserción podría generar en el entramado social, también nosotros apostamos por que, a partir de la inserción de los dispositivos, algo puede medrar, interferir en un sistema dado, aunque sea momentáneamente. Ese *algo* es tan específico y está tan relacionado con cada contexto en que se interviene que no podemos hablar aquí de un modo general, necesitamos detallar cada una de las

²⁸Traducción propia de: "É uma oposição entre consciência (inserção) e anestesia (circuito), considerando-se consciência como função da arte e anestesia como função da indústria." (...) O trabalho quer operar neste modelo, acionar dentro do Circuito-Arte os mesmos dispositivos e a mesma lógica que caracterizam as relações do gueto com o todo social. Falar a linguagem da Inserção, contra a linguagem do Estilo, mover-se em fluxo contra o fetiche do Objeto, abrir o Murmúrio Anônimo contra a voz do Autor." En: BASBAUM, R. (org.). *Arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 112

situaciones y circunstancias de trabajo particulares para poder denominarlos e identificarlos.

Proponente de las inserciones iniciales

La palabra “proponente”, como hemos verificado en la Parte I de esta tesis, se utiliza muchas veces en lugar de “artista” en poéticas que se dirigen a la participación (observamos esto en la práctica de Lygia Clark y de Helio Oiticica, por ejemplo). Indica que hay un proponente inicial que va plantear los dispositivos para que ocurran las situaciones relacionales. Después, a lo largo del proceso, a veces los dispositivos son propuestos o alterados por otros participantes en los *Sistemas*.

Trabajadores urbanos y ciudadanos de a pie

Los *Sistemas de Trabajo* buscan también el encuentro entre diferentes sensibilidades, diferentes modos de producir y experimentar el mundo. El trabajador urbano o las personas de a pie que interesan en los *Sistemas de Trabajo* se encuentran al margen de los museos y las galerías. En general, son personas vinculadas a contextos laborales poco valorados en la sociedad. Ejemplo de ello es la actividad de los vendedores ambulantes, de los limpiadores, de los operarios de la construcción. Son profesiones que a menudo se encuentran en una especie de invisibilidad. Nosotros prestamos atención a cómo ellos se identifican (o no) con su trabajo, en qué medida su lugar de trabajo y su propia labor pueden (o no) definir a una persona o a un grupo. Tenemos también la intención de que las personas observen su propia cotidianidad mediante una perspectiva que no sea la habitual.

Situaciones artísticas participativas

En los *Sistemas de Trabajo* siempre hay participación, pero no siempre hay colaboración. Se ha pretendido que la orientación del *Sistema* se dirija a fomentar la participación con el fin de indagar respecto a las contribuciones conceptuales, perceptivas y materiales que individuos o grupos pueden aportar ante las problemáticas del campo social cuando estas son enfocadas por vías creativas. Se posibilita así el surgimiento de otro tipo de relación con las situaciones, a veces incluso disonante respecto al enfoque que proponemos nosotros, como constataremos al analizar cada una de las situaciones planteadas.

Hemos mencionado cada uno de los elementos que componen el *Sistema de Trabajo*. Ahora pasamos a señalar el **método general** del cual nos valemos para accionarlo. **Método General:**

Actuación mediante la inserción de dispositivos discretos principalmente en situaciones urbanas no muy visibles. Tales dispositivos son elementos materiales-conceptuales (malas hierbas) cuya importancia reside en las dinámicas que pueden engendrar.

La gran mayoría de los dispositivos se relacionan con la producción de imágenes, como observaremos en cada uno de los *Sistemas*. Cabe decir que jamás hemos sabido de verdad qué tipo de imagen generar. Quizá por ello hemos decidido comprobar qué tipo de imagen originaría alguien que no esté habituado a la producción creativa.

Jacques Rancière sugiere que una “imagen forma parte de un dispositivo de visibilidad: un juego de relaciones entre lo visible y lo presentable”.²⁹ Además, dice algo fundamental:

*Hacer una imagen es siempre al mismo tiempo decidir sobre la capacidad de los que la mirarán. Hay quien se decide por la incapacidad del espectador, bien sea reproduciendo los estereotipos existentes, bien sea reproduciendo las formas estereotipadas de la crítica a los estereotipos. Y hay quien se decide por la capacidad, por suponer a los espectadores la capacidad de percibir la complejidad del dispositivo que proponen y dejarles libres para construir por sí mismos el modo de visión y de inteligibilidad que supone el mutismo de la imagen. La emancipación pasa por una mirada del espectador que no sea la programada.*³⁰

También deberemos prestar atención en esta Tesis qué imágenes acaban por generar los *Sistemas de Trabajo* que proponemos: ¿nos parecerán estereotipadas? ¿qué tipo de escenas sugieren a quienes las observan?

Antes de empezar con el análisis de cada *Sistema de Trabajo* por separado, nos detendremos en dos situaciones que han definido nuestra práctica artística, ambas ocurridas en Porto Alegre, Brasil.

²⁹ RANCIÈRE, Jacques. Entrevista concedida al blog *Público* el 15 de mayo de 2010. Disponible en: <<http://blogs.publico.es/fueradelugar/140/el-espectador-emancipado>>, acceso el 20-07-2010.

³⁰ *Ibíden.*

I.4. Contexto que genera la práctica de las “malas hierbas”: Porto Alegre y la democracia directa. ¿Otro mundo es posible?

La práctica que analizamos en esta tesis recibe la influencia real de una experiencia vivida. Nos referimos a un proyecto político convertido en una experiencia de democracia directa que tuvo lugar en la ciudad de Porto Alegre, donde ocurren buena parte de los *Sistemas de Trabajo* que proponemos.

Cuando se trabaja con una metodología participativa, los asuntos relativos a la democracia se tornan muy presentes. Paul Ardenne, en su libro *Un Arte Contextual*³¹, subraya el hecho de que el arte participativo es un “multiplicador de la democracia”, ya que fomenta la participación en planteamientos colectivos.

Por definición, el artista participativo sella un pacto con la democracia, con la consolidación social. Él funda su obra sobre la intuición de un déficit de comunicación, sobre el sentimiento de una desigual ‘partición de lo sensible’, por hacer referencia a un título de Jacques Rancière, déficit de partición desigual que, mediante su acción, espera corregir. El artista participativo actúa porque a él le parece que el arte puede aceptar los mecanismos de la vida colectiva y, de ese modo, se hace un ‘multiplicador’ de la democracia.³²

Aunque nos desagrade el término “multiplicador de la democracia” porque nos parece una clasificación un tanto generalista, es cierto que muchas de las prácticas artísticas presentan un carácter fuertemente experimental y, a la vez, intentan fomentar contextos de participación directa para abordar las situaciones sociales en las cuales se insertan.

³¹ ARDENNE, Paul. *Un Arte Contextual: creación artística en medio urbano en situación de intervención, participación*. Murcia: Cendeac, 2002.

³²*Ibid.*, p. 184.

En la Parte I de esta Tesis hemos visto algunas prácticas participativas que se dedicaron a aproximar arte y vida en procesos de cuño participativo directo. También nos hemos detenido en la poética de Joseph Beuys. Uno de sus planteamientos, al cual ya nos hemos referido, fue el proyecto que tuvo como finalidad la plantación de 7.000 robles. El título completo que puso Beuys a ese proyecto de reforestación mundial fue *Plantación en lugar de administración de la ciudad. 7.000 robles*. Es una alusión a la responsabilidad de la administración de las ciudades (los ayuntamientos) frente a algunas cuestiones prácticas de la vida cotidiana. Ese proyecto, no obstante, se dirigió a señalar que la responsabilidad de generar y reorganizar la ciudad nos afecta a todos y no es un asunto exclusivo de los políticos. De esta forma, Beuys estimuló a los habitantes de Kassel para que asumiesen responsabilidades en su propia ciudad y, en una perspectiva más amplia, en el planeta, a partir del impacto global que pueden tener las acciones locales.

En el mismo período en que tomamos contacto con la exposición de la obra de Beuys en Porto Alegre, estábamos viviendo en la ciudad una experiencia política vinculada al discurso del artista en muchos sentidos. Nos referimos a una experiencia de democracia directa que, en su momento, tuvo un importante valor relacionado con la búsqueda de estrategias para vivir en una ciudad brasileña de casi dos millones de habitantes, en un país considerado tercermundista, con sus desigualdades y problemáticas tan específicas y, a la vez, tan compartidas con otros lugares de Latinoamérica. Ambas experiencias tienen en cuenta la vía dialógica, o sea, la participación. Los dos planteamientos reclaman que las personas pueden participar desde cualquier instancia de lo social, aportando ideas respecto al lugar donde viven. Son dos prácticas que intentan generar espacios políticos de participación directa mediante construcciones históricas, culturales y sociales colectivas.

Entre los años 1988 y 2004 en Porto Alegre³³ se desarrolló una experiencia de democracia directa³⁴ mediante lo que se llamó *Orçamento Participativo* (podría traducirse como *Presupuesto Participativo*). Se estimuló a los habitantes de la ciudad a decidir respecto a las asignaciones del dinero público recaudado mediante los tributos. Personas comunes (ciudadanos de a pie que, en general, no poseían conocimientos técnicos), en un proceso de votación directa organizado por las regiones y los barrios de la ciudad, pudieron determinar las prioridades del uso del presupuesto de la urbe.

El modelo de democracia participativa de Porto Alegre en su momento generó un espacio público que permitió un nuevo planteamiento sobre la representación popular en una ciudad tan grande. El debate y la escucha de una población con tantas diferencias en cuanto a características sociales, culturales, económicas y de género permitió contemplar alternativas para la resolución de los problemas de la colectividad. Se crearon redes para gestionar nuevas formas de organización y actuación responsable frente a las cuestiones urbanas. Tal práctica resultó ser de gran valía para la ciudad, pues los tributos han sido aplicados a lo largo de los años a las necesidades básicas establecidas por la población (saneamiento, vivienda, escuela y transporte públicos). Esa

³³ Porto Alegre ha sido gobernada por la llamada Administración Popular de 1988 hasta 2004. Esta está ligada al Partido de los Trabajadores (PT), de tendencia de izquierdas. El PT fue fundado en 1980 con un enfoque social democrático. Fue fruto de la desilusión de los modelos estalinista soviético y maoísta chino y a partir de la organización sindical que comenzó en la década de los 70 en Brasil, tras un período de represión política a los grupos de izquierda causada por el régimen militar en vigor en el país. Cuando en 1988 el PT gana las elecciones en Porto Alegre, una de sus banderas es la implementación en la ciudad del llamado *Orçamento Participativo* (que puede traducirse como *Presupuesto Participativo*).

³⁴ *Democracia directa* porque se trata de una participación popular con poder de decisión, no solamente con el poder de elección de los representantes. La población vota directamente en las propuestas que serán implementadas en las diferentes regiones de la ciudad. Cornelius Castoriadis, teniendo como base el pensamiento de Hannah Arendt respecto a la democracia directa, afirmó que "...la representación es un hecho extraño a la democracia. Una vez que haga 'representantes' permanentes, la autoridad, actividad e iniciativa políticas son retiradas del cuerpo de los ciudadanos y transferidas al cuerpo restringido de los 'representantes' (...)" CASTORIADIS, Cornelius. *A Polis Grega e a Criação da Democracia*. En: <<http://www.fflch.usp.br/dh/heros/excerpta/castoriadis/democracy.htm>>, acceso el 15-03-2010.

práctica, según la cual los habitantes deliberan y toman decisiones respecto al lugar donde viven, incrementa el interés por entender las transformaciones económicas y sociales más amplias.



Votación en el *Orçamento Participativo*. Porto Alegre. 2000.

En un país extremadamente desigual en lo concerniente a la distribución de la riqueza y al acceso a la educación como es Brasil, la excusa para no tomar en consideración ni los deseos de la población ni la posibilidad de participación popular siempre ha sido concebida con naturalidad debido a la afirmación de que la mayor parte de la población no cuenta con las competencias técnicas ni los saberes necesarios para adoptar decisiones importantes referentes a los asuntos de la colectividad.³⁵ Las decisiones corresponderían, por lo tanto, al poder público y a una élite que, supuestamente, dispondrían de los

³⁵ Cornelius Castoriadis, analiza la polis griega y su relación con la democracia directa y destaca que: “No podría haber ‘especialistas’ en asuntos políticos. La pericia política –o la ‘sabiduría’ política– pertenece a la comunidad política... El buen juez de un especialista no es otro especialista, sino el usuario... Y, naturalmente, en cuanto a todos los asuntos públicos (comunes) el usuario –y, por lo tanto, el mejor juez– solo puede ser la propia polis. ...Jamás será demasiado insistir en el contraste entre esa concepción y el punto de vista moderno. La idea hoy dominante, según la cual los peritos solo pueden ser juzgados por otros peritos, es una de las condiciones de expansión y de la creciente irresponsabilidad de los aparatos jerárquicos-burocráticos modernos. La idea dominante de que existen ‘experts’ en política, vale decir, especialistas del universal y técnicos de la totalidad, menosprecia la idea misma de la democracia: el poder de los políticos se justifica por la ‘expertise’ que solamente ellos poseerían –y el pueblo, imperito por definición, es llamado periódicamente a dar su opinión sobre esos ‘experts’”. CASTORIADIS, Cornelius. *Op cit*.

conocimientos necesarios para deliberar y administrar tales cuestiones.³⁶ La experiencia del *Orçamento Participativo* desmintió y desmitificó esa concepción que privilegiaba a algunas personas, consideradas capaces de hablar en nombre de otras. Además, en Brasil es indudable el nivel de incompetencia y corrupción de las élites en el poder, quienes normalmente deciden cómo va a ser empleado el dinero público.

Cuando el poder dificulta que el ciudadano común esté incluido en los debates críticos y decisorios, lo aparta de la Historia, imposibilitando que quien habita en la ciudad delibere respecto al lugar donde se desarrolla su existencia. El filósofo Félix Guattari describió directamente esta cuestión:

*La gestión de la economía mundial conduce hoy a cientos y miles de personas a un modo de vida totalmente imposible, no podemos aceptar que lo que esté efectivamente siendo señalado o teniendo un cierto impacto en la opinión sea la competencia. Además, ese argumento promueve cierta función encarnada del saber, como si la inteligencia necesaria en esta situación de crisis que estamos viviendo debiese encarnar algún supuesto talento o saber trascendental. Ese argumento escamotearía simplemente el hecho de que todos los procedimientos del saber, de eficiencia semiótica en el mundo actual participan de gestiones complejas, que jamás son los de la competencia de un único especialista. Las personas, por no compartir una cultura de élite, no se piensan capaces de administrar, tomar en sus manos los procesos que les caben.*³⁷

³⁶ Este hecho ha sido francamente contestado cuando en Brasil ha sido elegido Luis Ignacio da Silva (Lula), un presidente sin los estudios formales habitualmente exigidos para ejercer el cargo de la presidencia de la República. La experiencia de Lula proviene de su práctica sindical desde los años 70.

³⁷ Traducción propia de: "A gestão da economia mundial conduz atualmente a centenas e milhares de pessoas a um modo de vida totalmente impossível, não podemos aceitar que o que está efetivamente sendo assinalado ou tendo certo impacto na opinião seja a competência. Além disso, este argumento promove certa função encarnada do saber, como se a inteligência necessária nesta situação de crise que estamos vivendo devesse encarnar algum suposto talento ou saber transcendental. Esse argumento escamotearia simplesmente o fato de que todos os procedimentos do saber, de eficiência semiótica no mundo atual participam de gestões complexas, que jamais são de competência de um único especialista. As pessoas, por não compartilhar uma cultura de elite não se pensam capazes de administrar, tomar em suas mãos os processos que lhes cabem." GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. 4º ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1996, p. 203.

El *Orçamento Participativo* enseñó la necesidad de debatir con los habitantes cualquier asunto que concierna a la vida en una ciudad y demostró la importancia de escuchar lo que los “no expertos” tienen que decir (en el sentido de no poseer estudios formales relacionados con los asuntos a tratar). La escucha permitió una interlocución productiva para ambas partes implicadas (ciudadanos y Ayuntamiento). Las decisiones locales afectaron positivamente a la ciudad en su totalidad. Es una historia que ejemplifica que siempre se pueden reinventar las ciudades y las relaciones que las constituyen y que una participación crítica ciudadana, de hecho, es posible.

Según David Harvey:

*El derecho a la ciudad no es solamente un derecho condicional de acceso a lo que ya existe, sino un derecho activo de hacer la ciudad diferente, de hacerla más de acuerdo a nuestras necesidades colectivas (por así decirlo), definir una manera alternativa de simplemente ser humano. Si nuestro mundo urbano ha sido imaginado y hecho, entonces él puede ser reimaginado y rehecho.*³⁸

De acuerdo con la cita de Harvey, Cornelius Castoriadis subraya que:

*Quien crea la sociedad y la historia es la sociedad instituyente, en oposición a la sociedad instituida: la sociedad instituyente, eso es, imaginario social en el sentido radical.*³⁹

Aunque uno de los puntos a los que debemos prestar atención con relación al *Orçamento Participativo* es que lo micro se puede cambiar sin que lo macro se

³⁸Traducción propia de: “O direito à cidade não é somente um direito condicional de acesso ao que já existe, mas um direito ativo de fazer a cidade diferente, de fazê-la mais de acordó a nossas necessidades coletivas (por assim dizer), definir uma maneira alternativa de simplesmente ser humano. Se nosso mundo urbano foi imaginado e feito, então ele pode ser re-imaginado e re-feito”. HARVEY, David. “A liberdade da Cidade”. En: Revista *Urbania* 3. São Paulo: Ed. Pressa, 2008, p. 16.

³⁹ Traducción propia de: “Quem cria a sociedade e a história é a sociedade instituinte, em oposição à sociedade instituída: a sociedade instituinte, isto é, imaginário social no sentido radical.” CASTORIADIS, Cornelius. En: <<http://www.ffch.usp.br/dh/heros/excerpta/castoriadis/democracy.htm>>, acceso el 20-03-2010.

altere, se entiende que esta experiencia de democracia directa fue un paso importante para la comprensión sobre cómo funcionan las estructuras de poder más grandes y sobre cómo un ciudadano puede relacionarse con ellas.

En el caso del *Orçamento*, Porto Alegre contó con un modelo de actuación que apostó por la responsabilidad social y la autonomía de los ciudadanos. Se puso en entredicho la cuestión sobre a quién corresponde la toma de decisiones que afectan a la colectividad de la ciudad. Por ello, esta experiencia fue un intento de proponer otras formas de deliberar y de distribución del poder.

El proceso de instauración y desarrollo del *Orçamento*, como suele ocurrir, tuvo fallos y, a lo largo de los años, fue experimentando revisiones. Precisamente estos ajustes evidencian el carácter procesal que caracteriza a las prácticas experimentales. Actualmente, ese proceso tiene continuidad en la ciudad y es innegable su importancia histórica en el sentido de que perduran algunas cuestiones sobre cómo producir otros modos posibles de habitar y cómo construir relaciones en las ciudades contemporáneas.

Pensamos que la democracia directa es una práctica que confiere a los sujetos, de una manera más efectiva, la responsabilidad de la generación de espacios público-políticos mediante una vía participativa y crítica. En tales prácticas se busca la creación de mecanismos y espacios para fomentar que el ciudadano asuma su condición como participante implicado directamente en las decisiones respecto a la colectividad. La experiencia del *Orçamento* demostró que aquellos a quienes se consideraba sin competencias para decidir pueden deliberar respecto a cualquier situación en el campo de lo social que atañe a sus vidas; es decir, pueden ocupar posiciones que “no les competen”, al mismo tiempo que generan ese espacio público-político.

También en muchas poéticas participativas contemporáneas es relevante la noción de democracia directa. Algunas de las prácticas participativas anhelan la articulación de dispositivos capaces de generar nuevas realidades y subjetividades en lo cotidiano, a menudo subrayando sus dimensiones políticas. Afirman que la política y la historia no se tejen solamente mediante grandes acciones, sino también mediante las pequeñas decisiones del día a día.

Especialmente porque cualquier persona debería estar habilitada para hablar sobre las cuestiones que incumben a una colectividad y participar de ellas, este tema cobró gran importancia en nuestra práctica artística, precisamente mediante la constatación de que cualquier persona puede ser un sujeto político.

I.5. Del concepto de política

*No siempre hay política, a pesar de que siempre hay formas de poder. Del mismo modo, no siempre hay arte, a pesar de que siempre hay poesía, pintura, escultura, música, teatro o danza.*⁴⁰

El filósofo Jacques Rancière viene desarrollando un pensamiento que concierne a problemáticas relacionadas con la ocupación social de los espacios políticos. Un punto clave en sus reflexiones es la afirmación de que la política estaría siempre basada en el disenso.⁴¹ La política no sería “simplemente el conflicto de intereses o de valores entre grupos, sino, más profundamente, la posibilidad de oponer un mundo común a otro”.⁴² Rancière considera el disenso no como un conflicto de opiniones o intereses, sino como “una diferencia en lo sensible, un desacuerdo sobre los datos mismos de una situación, sobre los objetos y sujetos incluidos en la comunidad y sobre los modos de su inclusión.”⁴³

Para el autor, los sujetos políticos son los sujetos del disenso, capaces de hacer uso de la palabra en ocasiones y lugares que no estaban previamente “destinados” a ello.⁴⁴ Los sujetos políticos, por lo tanto, se caracterizarían por el uso de los espacios de decisión (de deliberación) como un lugar político fundamental que no está dado a *priori* y que necesita ser constantemente reivindicado.

Rancière escribe:

⁴⁰ RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museo d' Art Contemporani de Barcelona, 2005, p. 20.

⁴¹ También Hannah Arendt, se basa en el concepto de democracia griega y afirma que el eje de la política se ancla en la pluralidad de los individuos. ARENDT, Hannah. *O Que é Política?* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

⁴² RANCIÈRE, Jacques. *La división de lo sensible*. Op. cit., p. 54.

⁴³ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁴ RANCIÈRE, Jacques. *La Mésentente. Politique et philosophie*. Paris: Galilée, 1995.

*'Proletarios' significa, ante todo, aquel que no tiene parte, aquellos que viven sin más, y políticamente define aquellos que no son tan sólo seres vivos que producen, sino sujetos capaces de discutir y de decidir acerca de los asuntos de la comunidad.*⁴⁵

Políticos, por lo tanto, son los que discuten y se posicionan (y deliberan) respecto a “asuntos de la comunidad”. En el libro *La división de lo sensible*, Rancière analiza a quién le es asignada la condición de participante (o sujeto político), proponiendo el concepto de política a partir de la posibilidad de participación de los individuos en lo social. En palabras del autor:

*(...) La política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo.*⁴⁶

En *La división de lo sensible*, Rancière problematiza cómo se ha instituido la noción de política, según la cual solamente algunos individuos son considerados aptos para deliberar (con “competencia para ver y calidad para decir”) respecto a temas que atañen a una colectividad. También cuestiona la noción de consenso -el acuerdo- como constituyente de la práctica política.

El filósofo Jürgen Habermas (1929) había postulado que el consenso es el cimiento de la práctica democrática y política. Según Habermas, el diálogo (en la esfera pública) entre posiciones divergentes debe buscar una decisión satisfactoria para ambas partes y, así, el consenso con relación a una determinada situación.⁴⁷ Rancière, al contrario, parece no confiar mucho en el consenso y se cuestiona más bien lo que no puede o no se consigue negociar, ya que ni siquiera todas las posiciones son enunciadas, debido a que parte de la población no se hace oír (a menudo no tiene ni tiempo para manifestarse).

⁴⁵ *Universalizar las capacidades de cualquiera - Entrevista a Jacques Rancière*. En: <<http://arte-nuevo.blogspot.com/2008/06/universalizar-las-capacidades-de.html>>, acceso el 10-03-2011.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁷ HABERMAS, Jürgen. *Citizenship and national identity*. En: VAN STEENBERG, B. (org.) *The condition of citizenship*. London: Sage, 1994, pp. 21-35.

El consenso, según Rancière, tendería a transformar todo conflicto político en un problema que compete a un saber especializado o a una técnica de gobierno. Para el autor, la política es una escena compartida *común*, en la cual “lo común” no se basaría en nociones consensuales, sino en una “distribución polémica de las maneras de ser y de las ‘ocupaciones’ en un determinado espacio”.⁴⁸ Por ello, lo común implicaría acuerdos y, sobre todo, desacuerdos en aras de definir cuáles son los espacios y tiempos de participación que corresponden a las diferentes categorías en un determinado contexto. Es propio de la política considerar que nada es incuestionable y, por lo tanto, incluso el acuerdo siempre puede ponerse en duda:

*...mediante operaciones disensuales, montajes de consignas y acciones que vuelven visible lo que no se veía, se muestra cómo objetos comunes, cosas que eran vistas como del dominio privado, hacen que prestemos atención a sujetos habitualmente tratados como simples objetos al servicio de los gobernantes, etc.*⁴⁹

Si lo que caracteriza al espacio público es ser una arena que propicia discordancias y debates, conflictos a lo largo de los procesos de discusión, el camino del disenso indica la presencia de la alteridad, de la diferencia que caracteriza a las relaciones sociales. Aquí podemos referirnos a la noción de prácticas agonísticas de Chantal Mouffe (véase la Parte I). Nos parece que solamente cuando se instaura el disenso es cuando verdaderamente estamos adentrándonos en el entramado social.

Retornando al *Orçamento Participativo*, podemos decir que en esta experiencia se trabajó desde la noción de política como espacio de disenso, al ofrecer protagonismo a diferentes personas que normalmente no eran escuchadas y

⁴⁸ RANCIÈRE, Jacques. *La división de lo sensible*. Op. cit., p. 63.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 54.

cuyos puntos de vista no eran tan siquiera considerados. Durante el *Orçamento Participativo*, algunas de ellas ocuparon espacios para los cuales habían sido histórica y culturalmente consideradas “inadecuadas”. Ocuparon e incluso produjeron un espacio político (“*crecer donde no se espera que crezcan*”).

Llegado este punto, nos preguntamos cuáles son las posibilidades de apertura o ampliación de espacios de participación en lo social que pueden fomentarse por la vía de la creación. En otras palabras, nos cuestionamos si el gesto creativo puede ampliar los espacios políticos (entendidos como espacios sociales de participación) o “re-politizar” los espacios y las relaciones.

Hemos visto en la Parte I que muchas de las poéticas que se dirigen a prácticas participativas apuestan justamente por el gesto creativo como generador del espacio público y político. Cabe recordar aquí nuestra consideración de que la mera inclusión de participantes en propuestas artísticas no redunda en espacios de producción político-democráticos. Según entendemos, como hemos indicado al referirnos a Rancière, para ser calificado como espacio político es necesario que ese lugar sea plural y, por lo tanto, un espacio de disenso. Para Rancière:

(...) el arte no es político antes que todo por los mensajes que transmite ni por la manera en que representa las estructuras sociales, los conflictos políticos o las identidades sociales, étnicas o sexuales. (...) Porque la política, antes que ser el ejercicio de un poder o una lucha por el poder, es el recorte de un espacio específico de ‘ocupaciones comunes’; es el conflicto para determinar los objetos que forman o no parte de esas ocupaciones, los sujetos que participan o no de ellas, etc. Si el arte es política, lo es cuando los espacios y los tiempos que recorta y las formas de ocupación de esos tiempos y espacios que determina interfieren con el recorte de los espacios y de los tiempos, de los sujetos y de los objetos, de lo privado y de lo público,

de las competencias y de las incompetencias, que definen una comunidad política.⁵⁰

De esta forma, se entiende el arte no solo desde su posición como *articulador de mensajes políticos* ni como *representante* de asuntos sociales, sino desde la posibilidad de convertirse en *generador de espacios* (comprendidos como lugares de disenso) que pueden fragmentar de otros modos el espacio y el tiempo en las realidades sociales. Es factible barajar las relaciones en las que se anclan tales espacios sociales, cambiando tiempos y mezclando espacio público y privado. El arte podría, quizás, generar “formas de reconfiguración de la experiencia en el terreno sobre el cual pueden elaborarse formas de subjetivación políticas que, a su vez, reconfiguran la experiencia común y suscitan nuevos disensos artísticos.”⁵¹

A partir de las consideraciones referentes a “una posible fragmentación diferente con relación al tiempo y al espacio” nos proponemos pensar los *Sistemas de Trabajo* que planteamos. Seguidamente, veremos más de cerca cómo los conceptos de política y de *división de lo sensible* pueden estar relacionados con nuestra práctica artística.

Pasaremos ahora a analizar cada *Sistema de Trabajo* que hemos generado en nuestra poética. El primer contexto de trabajo que nos interesó investigar fue

⁵⁰Traducción propia de: “(...) a arte não é política antes de tudo pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. (...) Porque a política, bem antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de “ocupações comuns”; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas, etc. Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política.” RANCIÈRE, Jacques. *Política da Arte. Práticas Estéticas, Sociais e Políticas em Debate*. São Paulo: SESC, 2005, p. 2.

⁵¹*Ibid*, p. 10.

el de los vendedores ambulantes ubicados en el centro de la ciudad de Porto Alegre. Las inserciones propuestas en ese *Sistema de Trabajo I* serán presentadas a continuación.

Este *Sistema de Trabajo I* nos condujo a pensar por primera vez en la posibilidad del crecimiento de lo que aquí estamos denominando “malas hierbas”.

Capítulo II

II. Sistema de Trabajo I: ¿cómo hincar raíces en la calle?

El primer *Sistema de Trabajo* que vamos a tratar a continuación no ha generado ninguna obra o exposición, tampoco ha tenido espectadores ni fechas que cumplir. Ha producido, eso sí, un proceso de formación y su propia realidad o, quizá, su propia ficción. El *Sistema de Trabajo I* se basa en un intento de anclaje en un espacio considerado como público. Más que un anclaje, se trata de *hincar* en un ímpetu ligado a la necesidad de estar en la calle y permanecer ahí. Se fija el objetivo de “hincar raíces” en un espacio público a partir de recursos escasos, de la precariedad y la inestabilidad que puede traer consigo un día de trabajo en una calle latinoamericana cualquiera. “De la adversidad vivimos”, escribió Oiticica en uno de sus parangolés-capas.¹ Pues la adversidad puede resistirse a través de la invención de modos de “echar raíces” para sobrevivir.

En Porto Alegre había una calle que en el año 2001 estaba tomada por lo que los habitantes autóctonos consideraban “una situación no adecuada”: en ese lugar florecía el comercio informal.² En Brasil es común encontrar vendedores ambulantes comercializando sus productos, los cuales constituyen lo que se denomina trabajo informal, puesto que dichos trabajadores no pagan impuestos y, en consecuencia, no tienen derechos de trabajo legalmente reconocidos. Tales vendedores callejeros son denominados “camelôs”. Las mercancías que revenden en Brasil entran, en parte, de modo ilegal vía Paraguay, y en parte de forma legal, directamente de Asia. Se caracterizan por ser productos de bajo

¹ Frase inscrita en el trabajo de Oiticica *Parangolé 16 Capa 12* del año de 1964.

² Fijémonos en que la presencia de los *camelôs* en las calles del centro de la ciudad se trataba, en un primer momento, de una situación transitoria e irregular que, sin embargo, ha tenido lugar permanentemente por lo menos durante 10 años.

precio y de poca calidad. En las calles brasileñas, en general, la presencia de estos trabajadores es tolerada, pero no deseada.

En el centro de Porto Alegre, en la calle Marechal Floriano, el horario cotidiano de los *camelôs* empezaba a las 5 de la mañana. Todas las madrugadas llegaban allí transportando sus mercancías en unas especies de carritos envueltos en lonas de plástico. Cada *camelô* organizaba su banca de ventas en un rectángulo de 80 x 120 cm, delimitado en el suelo con una marca blanca. Arriba de las bancas de venta, debido al intenso calor del lugar (al aire libre), se tendían lonas colectivas, amarradas alrededor de los árboles, postes, edificios o placas de señalización. El entramado de esas cuerdas creaba algo similar a raíces aéreas, que revelaban una situación precaria, a un mismo tiempo organizada y caótica. El uso de estas amarras se debía a que todo lo que era “construido” por la mañana, a las 19h de la tarde debía deshacerse. Diariamente habría que desechar, por la noche, las raíces *hincadas* por la madrugada.



Camelô con mercancía en la Calle Marechal Floriano. Porto Alegre, 2001.



Calle Marechal Floriano Peixoto. Porto Alegre. 2001.

Los “camelôs” de la calle Marechal Floriano trabajaban en una situación de inestabilidad y conflicto directo con la mayoría de los dueños de las tiendas “legales” y otros ciudadanos que les acusaban de no pagar impuestos para la venta de sus productos, lo cual les posibilitaba ofrecer mercancías más baratas. Incluso la municipalidad les acusaba de haberse adueñado de la calle, ocupándola, impidiendo el libre tránsito de peatones y dejando, al final de cada día de trabajo, muchos escombros. En resumen, había tensión en este lugar y para gran parte de la población, los *camelôs* eran sinónimo de ilegalidad y su actividad hacía que la convivencia en la ciudad fuese más difícil, además del hecho de que se valían de un espacio público para su uso privado. Pero, ¿cómo percibir su presencia en la ciudad no de un modo fragmentado, sino haciéndoles parte de un contexto económico-social que les había conducido a esas actividades informales?

Por supuesto, tal realidad ha suscitado otras indagaciones: ¿quién, de hecho, tiene derecho a la ciudad? ¿Quién la produce? Los *camelôs* movían a la ciudad. ¿Pero, de qué modo?

Y ahora, volviendo al comienzo de este capítulo: para la ciudad, los *camelôs* serían hierbas que “crecen donde no es deseable”, o sea, “malas hierbas” en un espacio considerado público. Como ya hemos destacado, nos interesa observar las “malas hierbas” en cuanto a su potencial para infiltrarse, medrar y resistir en ambientes en que no se desea que crezcan. Por ello, nos hemos propuesto investigar cómo los *camelôs* producían y mantenían su “territorio” en plena calle, ubicándose en el centro, en el corazón de la ciudad, en una posición precaria y arriesgada.

Sabíamos que las intervenciones junto a los *camelôs* no serían bienvenidas porque ellos defendían su plaza, no deseaban interferencias, temerosos de ser

cuestionados respecto a su apropiación del espacio público. Pareciese como si la reivindicación del espacio público para un uso particular fuera incuestionable. Se nos antojaba que consideraban la calle como suya (derecho a estar en un espacio público) al mismo tiempo en que dejaban en la oscuridad el hecho de que la utilizaban para un uso privado (en este caso, la venta de productos).

Reflexionando acerca de nuestras posibilidades de acción en este contexto, hemos decidido trabajar en una especie de invisibilidad, invadiendo el espacio de los *camelôs* en la calle Marechal Floriano por medio de la inserción de un dispositivo discreto con el objetivo de conocer aquella realidad.

La primera inserción se llamó *Cordón Amarillo*. Cordón, en portugués, significa cuerda, pero también designa el borde de las aceras en el paseo público. Pintados de amarillo, los bordes (cordones) de las aceras indican sitios en los que no se deben aparcar coches. El título de la intervención indicaba, entonces, directamente un lugar donde no se permitía legalmente estar parado o aparcado. Pero también señalaba el elemento material (cuerdas, cordón) que elegimos para realizar la intervención. Decidimos usar los cordones porque, además de ser materiales familiares para los *camelôs*, que los usaban a diario, eran las únicas estructuras que los unían literalmente (aunque de forma provisional) a la calle, en una especie de entramado re-hecho todos los días. Los cordones eran literalmente las “raíces” que les permitían estar “fijos” a la calle.

El uso de un dispositivo similar a otro ya existente en un contexto dado es un modo de mimetizar un elemento familiar de una situación. Es una forma discreta de infiltrarse en un ambiente nuevo, como si fuera necesario entrar en contacto de un modo sutil, aprehendiendo el “lenguaje” del entorno.

II.1 *Cordón Amarillo*: echando raíces en la calle

En *Cordón Amarillo* colocamos en el espacio que cada *camelô* tenía marcado en el suelo para montar su banca algunos hilos (cordones) para que dispusiesen de ellos como quisiesen.

Esta acción se realizó durante varias madrugadas antes de la llegada de los vendedores ambulantes a la calle Marechal Floriano. Al observar su reacción cuando encontraban los hilos durante días sucesivos, vimos que los *camelôs* los integraban a sus propias cuerdas para amarrar las lonas de cobertura colectivas sobre las tiendas, generando su efímera arquitectura de ocasión. Un día, llegamos más tarde y ellos nos vieron distribuir los cordones en el suelo. Nos preguntaron por qué lo hacíamos y empezamos a hablar sobre nuestro trabajo y a escuchar lo que ellos tenían que decir respecto a su propia faena cotidiana.

A partir de este encuentro conseguimos conocer poco a poco las 16 horas diarias de trabajo que ellos ejercían. Nos dijeron, por ejemplo, que comían en la calle (se llevaban la comida de casa) y que utilizaban los baños del Mercado Central próximo. Nos contaron cómo llegaban las mercancías, cómo era su distribución, el motivo por el cual todos vendían mercancías muy similares... *Cordón Amarillo* nos permitió aproximarnos a esa cotidianeidad. Conocer ese día a día de trabajo puede considerarse como una fase metodológica para la recogida de datos que van a influir en las acciones posteriores, aunque se entiende que los datos están dictados principalmente por las relaciones que se van generando a partir del entramado que el propio *Sistema de Trabajo* produce.

En la calle Marechal Floriano, uno de los asuntos espinosos que surgió en el decurso del contacto que establecimos con los *camelôs* fue la cuestión de

cómo se realizaba la división de los espacios de trabajo y a quiénes pertenecían los distintos lugares de venta. Sabíamos que muchos de los *camelôs* alquilaban el espacio público (como si fuera posible alquilar un trozo de calle, pero era eso lo que ocurría en transacciones totalmente irregulares, en las cuales algunos ambulantes arrendaban parte de la calle para otros). Ser el dueño o alquilar un sitio en la calle era el único modo de trabajar en Marechal Floriano, puesto que a los nuevos *camelôs* no les era permitido estar allí, impedidos por los propios trabajadores ambulantes. Cuando les preguntamos al respecto, las respuestas fueron evasivas, lo que demostró que tal contexto se caracterizaba por la inestabilidad y por un conflicto latente. Lo que todos afirmaron categóricamente es que se quedarían en la calle hasta que el Ayuntamiento les ofreciera una solución. Los *camelôs* no reivindicaban un espacio público, sino un espacio para realizar sus actividades de venta, lo cual podía darse en un local privado, siempre que fuera en el centro de la ciudad.³ Afirmaban también que tenían derecho a ocupar la calle, ya que habían sido los primeros en establecerse allí, hacía ya años. En caso de que fuesen expulsados del lugar, serían necesariamente devueltos a la invisibilidad en espacios de la ciudad que se quedaban al margen de los lugares considerados “nobles” o importantes desde un punto de vista económico.

En Latinoamérica una significativa parcela de la población no cuenta con un poder económico compatible a los gastos exigidos para habitar en áreas con buenas condiciones de urbanización. Por ello, numerosos asentamientos humanos se segregan sistemáticamente en forma de suburbios. En caso de que

³ Esa “solución” llegó dos años después con el traslado de parte de los *camelôs* hacia un *Camelódromo* municipal (especie de *centro comercial* cerrado) construido específicamente para alojar a los *camelôs* en el centro de la ciudad. Este traslado ha recibido inúmeras críticas, por el hecho de no existir consenso sobre la adecuación del nuevo lugar de trabajo. Un estudio respecto a ese problema ha sido desarrollado en el proyecto *Fração Localizada: Camelódromo*, coordinado por la profesora Maria Ivone dos Santos, en el cual se ha realizado un seguimiento de los cambios ocurridos con relación al traslado de los *camelôs* a su nuevo local de trabajo. Tal estudio está disponible en: <<http://www6.ufrgs.br/escultural/pesquisa/camelodromo/flcamelo.htm>>, acceso el 10-03-2010.

los *camelôs* fuesen obligados a salir del centro de la ciudad, ellos tendrían que enfrentarse a consecuencias económicas desfavorables. Así que su insistencia en permanecer en el centro indicaba un proceso colectivo de movilización y de resistencia. La dinámica que se había instaurado en la calle Marechal Floriano era el resultado de una estrategia deliberada de ocupación mezclada con soluciones creativas ocasionadas por esa “sobrevivencia con pocos recursos” (“de la adversidad vivimos”).

Al ver que no avanzábamos en el asunto de “quiénes eran los dueños de ese lugar público”, para distender esa cuestión, decidimos aparecer una mañana en la calle Marechal Floriano portando lo que llamamos el *Libro de Presencias*.



Cordón Amarillo.
Porto Alegre, 2001

II.2 *Libro de Presencias (y monóculos): ¿de quién es la calle?*

En toda exposición artística en Brasil existe la costumbre de poner a disposición del visitante lo que llamamos *Libro de Visitas* o *Libro de Presencias*. En este tipo de libro, las personas firman con su nombre y añaden la fecha, atestiguando así que estuvieron en el local. A partir de un contacto regular con este tipo de libro surgió la idea de llevar un *Libro de Presencias* a la calle Marechal Floriano. Un *Libro de Presencias*, por lo tanto, es un cuaderno similar a los que las personas firman en Brasil cuando van a exposiciones artísticas. Llevamos uno de esos cuadernos en blanco para los *camelôs*, solicitando que firmasen el libro, para testificar su presencia en su lugar de trabajo, o sea, en la calle. No les gustó tal propuesta y ninguno de ellos aceptó firmar en el libro, quizá por sentir que iban a exponerse demasiado.



El *Libro de Presencias*, al tantear el delicado asunto de la apropiación de la calle para un uso particular, solicitaba a los *camelôs* que asumiesen la situación en la cual estaban implicados: firmar el libro significaba confirmar su presencia en la calle.

Libro de Presencias. Porto Alegre.
2002.

A partir del *Libro de Presencias*, percibimos actitudes de animosidad y desconfianza, y se redujo nuestra posibilidad de trabajo con el grupo. Los *camelôs* inmediatamente “invirtieron” nuestra propuesta, pasando a cuestionar nuestra presencia en lo que ellos consideraban como “su” calle. Así que nos

vimos atrapados en una trama que se había generado a causa del libro. Los *camelôs* comenzaron a sospechar que trabajábamos para el Ayuntamiento de Porto Alegre, junto a la fiscalización pública, y que nuestras intenciones eran mapear la situación del lugar. No trabajábamos para la fiscalización, pero un mapeo del lugar sí que estábamos haciendo, en cierto modo, aunque se tratase de un mapeo por la vía de la creatividad, lo que implicaba caminos no muy lineales, sino más bien subjetivos y desiguales.

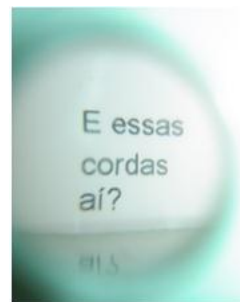
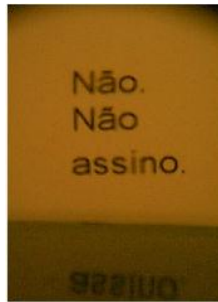
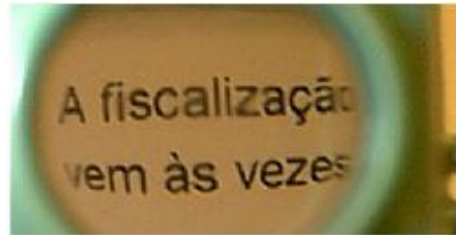
Podríamos decir que el *Libro de Presencias* fue un error táctico, puesto que perdimos la poca confianza que habíamos establecido con los *camelôs*. Pero también podemos considerar que trajo a la superficie la problemática de un lugar que se mantenía como un espacio en suspensión a esperas de una solución satisfactoria para todos los involucrados (vendedores ambulantes, dueños de tiendas en la calle, ciudadanos en general). Cualquier interferencia en aquel lugar implicaba cierto temor a perder el espacio “público”. Lo ocurrido con el *Libro de Presencias* materializaba la inestabilidad del lugar, subrayando el conflicto que le caracterizaba.

Ya que la aproximación y el diálogo con los *camelôs* a partir del *Libro de Presencias* se hicieron realmente difíciles, decidimos prestar nuestra atención al campo discursivo que se había generado durante nuestros contactos con los vendedores en la calle. Así, vinieron a nuestra memoria las palabras que habíamos escuchado durante aquel período y, a partir de esta evocación, decidimos realizar una última inserción en el local.

Una madrugada colocamos 50 frases diferentes enunciadas por los *camelôs* durante la intervención *Cordón Amarillo* y *Libro de Presencias* en 50 monóculos y los dispusimos en el suelo, en los lugares donde habían sido dejados anteriormente los hilos de *Cordón Amarillo*. Ejemplos de algunas de las frases

son: “soy la tercera generación en esta tienda”; “si quieres sacar fotos, tendrás que pagar”; “no, no firmo” o “estoy acá hace 23 años”. Tales palabras pertenecían al lugar de las intervenciones y habían sido generadas en aquel período. Dibujaban un panorama que indicaba el encuentro -o la confrontación- entre nuestras inserciones y aquella realidad. Los monóculos posibilitaban una última ocasión para que los vendedores ambulantes se escuchasen a sí mismos hablando sobre su espacio de trabajo durante el período de las intervenciones. El uso de los monóculos nos parecía dar una “profundidad” a la “imagen” –a las palabras– que habíamos dispuesto en cada uno de ellos. Nos parecía que la mirada “dentro” de los monóculos podría ofrecer la representación de una realidad concreta, anotando trazos de lo que habían sido las relaciones constituidas en el contexto de las inserciones.

El objetivo del uso de esas frases era que los vendedores ambulantes se diesen cuenta de que en los monóculos estaban sus propios comentarios referentes al trabajo cotidiano en “su” calle. Observamos, desde lejos, a los *camelôs* mirando los monóculos. No se buscó ningún retorno por parte de ellos respecto a ese encuentro, ni realizamos registros de imágenes y de sonido en esa ocasión, ya que con los monóculos habíamos decidido dar por finalizadas nuestras inserciones en la calle Marechal Floriano.



Monóculos. Porto Alegre. 2002.

II.3. Mera Vista Point: Camelôs del Largo da Concórdia

Con el objetivo de observar otras prácticas artísticas dedicadas a la problemática de los *camelôs* en el espacio urbano brasileño, vamos a analizar la intervención *Mera Vista Point* (2002), de Maurício Dias & Walter Riedweg.

Consideramos un equívoco enfocar el tema de los vendedores ambulantes de diferentes ciudades brasileñas mediante una percepción unificada, pues aunque en una primera aproximación sus ocupaciones guarden algunas similitudes, se trata de prácticas socio-espaciales singulares. Entendemos que las prácticas artísticas que abordan el tema de los vendedores ambulantes necesitan estar ligadas a contextos específicos. Por ello, el análisis de *Mera Vista Point* nos posibilita establecer una comparación para acentuar las diferencias entre las dinámicas engendradas por esta intervención y por *Cordón Amarillo* y *Libro de Presencias* (y *monóculos*).

En Brasil los *camelôs* tienen una presencia notable en prácticamente todos los contextos urbanos. En São Paulo, en el año 2002, Maurício Dias & Walter Riedweg trabajaron junto a *camelôs*, planteando un proyecto de arte público y videoinstalación. El trabajo fue titulado *Mera Vista Point*, y tuvo lugar en el Largo da Concórdia, una zona de São Paulo con una gran circulación diaria de personas. Los dos artistas, patrocinados por un evento llamado *Arte Cidade*⁴, realizaron una serie de vídeos de un minuto en los cuales 33 *camelôs* anunciaban sus mercancías y hablaban sobre sus vidas. Se presentaron los

⁴ *Arte Cidade* es un proyecto coordinado por Nelson Brissac Peixoto que tiene lugar en São Paulo e involucra a artistas nacionales e internacionales. Desde el año 1994 tiene como objetivo la realización de intervenciones urbanas en áreas conflictivas de la ciudad. Se trata de un mega-evento-espectáculo cultural que cuenta con grandes fondos económicos. La intervención de Dias & Riedweg se realizó en la zona este de la ciudad, donde proliferan las favelas y el comercio informal. Para más información con relación a *Arte Cidade*, véase el sitio en Internet: <<http://pucsp.br/artecidade/indexp.htm>>, acceso el 10-02-2011. También hay información disponible sobre el evento en: PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Marca d'Água-SENAC, 1996.

vídeos en los propios locales de venta de cada *camelô* y se imprimieron fotografías de la cara de cada vendedor en las lonas que cubrían sus tiendas. En medio del lugar había una torre de 6 metros donde se podía observar todo el Largo de la Concordia. La torre servía a la vez de bar, local de fiesta, de encuentro y de mirador; a ese lugar, los artistas le han dado el nombre de *Mera Vista Point*.



Dias & Riedweg. *Mera Vista Point*. São Paulo. 2002.

En la propuesta de Dias & Riedweg, los vídeos de los *camelôs* “se expusieron”, pero no en una sala de exhibición, sino en su propio lugar de trabajo. Para ver y adquirir los vídeos, los visitantes del *Arte Cidade* debían ir hasta el Largo da Concórdia y realizar una compra de al menos 30 reales en los productos de los *camelôs* y estos, a cambio, les daban los vídeos. Mediante esa acción, Dias & Riedweg desplazaron al público hasta el lugar de trabajo de los *camelôs* y, de este modo, proporcionaron visibilidad a lo que ellos tenían a decir respecto a sus vidas cotidianas. Se trató, así, de una propuesta en sintonía con las directivas de *Arte Cidade*⁵, cuyo objetivo era llevar al público a sitios de São Paulo en los que el arte no era algo común o incluso a lugares de la ciudad abandonados por la administración pública.

⁵ En: < http://www4.pucsp.br/artecidade/novo/dias_st.htm>, acceso el 10-02-2011.

Si comparamos los planteamientos de Dias & Riedweg con las acciones que realizamos en la calle Marechal Floriano se perciben diferencias en el tratamiento de una misma problemática.

La primera diferencia entre el proyecto de Dias & Riedweg y las acciones con los *camelôs* de Porto Alegre era que nosotros no teníamos, *a priori*, objetivos fijos. Tampoco existía un público, ni la necesidad de generar un producto o plazos preestablecidos. Ello permitió un camino experimental de trabajo y, en consecuencia, no se pudo prever de antemano cómo iba ocurrir el proceso (si se crearía algún producto, cuánto tiempo duraría el proyecto, si se documentaría o se expondrían los resultados, etc.).

Junto a los *camelôs* en sí había otras dos cuestiones clave que instigaron nuestras acciones: ¿cómo mantenían los *camelôs* su espacio en la calle? ¿Por medio de qué discursos lo defendían y justificaban? No sabíamos dónde nos llevarían las inserciones propuestas, pero había una observación y atención continuas para ir adaptando y cambiando los planteamientos durante el proceso de trabajo. Y, como suele ocurrir en los procesos creativos, creíamos esencialmente en la intuición y en la toma de decisiones.

Durante el *Sistema de Trabajo I*, a menudo fueron los *camelôs* los que tomaron la iniciativa con relación al trabajo (la iniciativa puede ser el rechazo a participar), y otras veces fuimos nosotros.

Los planteamientos sobre los *camelôs* de la calle Marechal Floriano hicieron que repensásemos la noción de “espectador”, simplemente por el hecho de no existir un público durante las acciones. No hubo ningún anuncio previo capaz de producir expectativas en cuanto a lo que iba ocurrir. Quizás el público fuesen las personas que iban a entrar en contacto con el relato sobre el

trabajo, con su documentación, pero en ese momento ya se habría ocasionado otra situación: el relato y la documentación no son, en sí, lo que ocurrió en la calle. Por ello, consideramos que las acciones no tuvieron espectadores, sino solo participantes implicados en una situación experimental (y esto, debemos añadir, no significa colaboradores, pues esta palabra indica situaciones en las que hay un objetivo común; es decir, es necesario un mínimo de consenso para que pueda tener lugar la colaboración).

Una situación colaborativa tuvo lugar en la propuesta de Dias & Riedweg junto a los *camelôs*. Esto fue posible porque los artistas tenían claramente preestablecidos los objetivos a alcanzar, y tanto artistas como *camelôs* sabían qué productos iban a ser originados y para qué los estaban creando. Se sabía también de antemano de cuánto dinero disponían los artistas para realizar el trabajo. Así, hubo consenso, y se puede decir que todo llegó a buen término (se lograron los objetivos, tanto de *Arte Cidade* como de los artistas). Quizá se podría decir que incluso los objetivos de los *camelôs* fueron alcanzados, puesto que sus ventas aumentaron durante el período en que *Mera Vista Point* aconteció. Así pues, cuando tomamos contacto con los relatos del proyecto, la impresión que tuvimos es que todos habían literalmente ganado (los artistas, el evento *Arte Cidade*, los *camelôs*). En consecuencia, el proyecto podría ser calificado como exitoso.

En las acciones que realizamos en Porto Alegre no podemos decir que se alcanzaran los objetivos, ya que no existían objetivos preestablecidos. No trabajábamos con un programa que pudiera anticipar parte de lo que iba a ocurrir. Este tipo de enfoque dejó patente la dificultad que una persona extraña a determinado contexto tiene para moverse en él cuando este se caracteriza por el conflicto, la desconfianza y la inestabilidad. Podemos decir que se trató de un proceso de trabajo que giró en torno a las dos preguntas

que señalábamos anteriormente y que orientaron nuestras acciones (¿cómo mantenían los *camelôs* su espacio en la calle? ¿Por medio de qué discursos lo defendían y justificaban?)

Dias & Riedweg en *Mera Vista Point* utilizaron la vía del diálogo para trabajar junto a los *camelôs*, explicándoles su proyecto con el objetivo de estimular la participación de los vendedores ambulantes. Tal participación ocurrió *de facto* y su intervención se realizó dentro del cronograma estipulado por *Arte Cidade*, cuya base era la aproximación a la vida de los *camelôs*.

El *Sistema de Trabajo I* que desarrollamos en la calle Marechal Floriano no contó con la colaboración de los *camelôs*, sino con su participación (a regañadientes). No se establecieron lazos que favoreciesen el diálogo entre ellos y nosotros, pero sí se problematizó, se tensó una situación. Para describir el panorama del *Sistema de Trabajo I*, podríamos decir que al final se caracterizó mucho más por la duda, por la sospecha, que por el diálogo. Y nos parece que eso revela exactamente la situación cotidiana en aquella calle, la cual se definía como un lugar inestable, no armonioso, sino conflictivo. Un lugar de poco consenso: un espacio público.

En este punto, nos referimos a la noción de consenso (“la comunidad armoniosamente tejida”⁶) planteada por Jacques Rancière. En el *Sistema de Trabajo I* comienzan a esbozarse vínculos con algunas nociones propuestas por Rancière en las cuales profundizaremos a través de los *Sistemas de Trabajo* estudiados en los siguientes capítulos. Adelantamos que para Rancière el consenso no es la base del espacio político democrático, sino que el autor lo vinculará a lo que denominará “la *policía*”. Rancière llama *policía* a aquello que determina lugares, tiempos y atribuciones de cada individuo en el campo social.

⁶ RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones, 2010, p. 46.

Para él, como contraposición a ese concepto estaría la *política* que baraja y cuestiona esos tiempos, lugares y espacios “naturalmente” atribuidos a los individuos. Para Rancière, la *política* sería el espacio del disenso, de las relaciones no armoniosas.

El disenso no es, en principio, el conflicto entre los intereses o las aspiraciones de diferentes grupos. Es, en sentido estricto, una diferencia de lo sensible, un desacuerdo sobre los datos mismos de la situación, sobre los objetos y sujetos incluidos en la comunidad y sobre los modos de su inclusión.⁷

El disenso indica desacuerdos especialmente relacionados con las determinaciones que van a hacer que alguien pueda deliberar o “tomar parte” (o no) en los asuntos de una comunidad. Si pensásemos en el caso de los *camelôs* y en cuál sería el lugar destinado a estos trabajadores, recordaríamos que insistían en ocupar un espacio de la urbe que no les estaba “oficialmente” destinado. La mayoría de habitantes seguramente preferirían que la actividad informal estuviera alejada del centro de la ciudad, quizá ubicada en barrios pobres. Para muchos, el suburbio sería el “lugar adecuado” para quienes tienen pocos recursos económicos. Al ubicarse en el centro de la ciudad, los *camelôs* se imponían como presencias indeseadas que mezclaban las nociones de espacio público/privado y de pertenencia a un lugar. Se hacían visibles y ocupaban un lugar que no “se les había ofrecido”, hincando sus raíces en la calle como las “malas hierbas” y exhibiendo su fragilidad, pero también su tenacidad, en medio de una ciudad de 2 millones de habitantes. Se evidenciaba también que los *camelôs* revolvían la noción de espacio público y la de espacio de uso privado, al adueñarse de tal espacio de la ciudad para su propia supervivencia.

⁷ RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museo d' Art Contemporani de Barcelona, 2005, p. 55.

Las inserciones que realizamos junto a los *camelôs* revelaron la dificultad de estar en un lugar dado sin poder establecer vínculos de pertenencia con él. Los vendedores ambulantes, aunque hiciese años que estaban ahí, ocupaban la calle Marechal Floriano como si estuviesen “de paso”, siempre bajo la sombra de la amenaza del desalojo. Quizá ese no era el “lugar adecuado” para ellos, pero era el “lugar posible” en el contexto de una ciudad que segregaba sus espacios en razón de cuestiones económicas.

Nuestros dispositivos se inmiscuían en la cotidianidad de los *camelôs* y permitieron exteriorizar cómo se producía y mantenía el espacio en aquella calle. Quedó constancia también de la carga de ambigüedades que impregnaba aquel contexto.

Retomando las preguntas: ¿quién, de hecho, tiene derecho a la ciudad? ¿Quién la produce? La actividad de los *camelôs* era un motor en la producción de la ciudad. ¿Pero, de qué modo?

La primera cuestión puede relacionarse con algunas de las aportaciones del filósofo francés Henri Lefebvre (1901-1991)⁸, quien ha teorizado sobre la producción del espacio y su importancia en la vida cotidiana.⁹ En su obra *El derecho a la ciudad*¹⁰, Lefebvre crítica el urbanismo modernista porque, según el autor, los problemas de la sociedad no pueden reducirse a cuestiones espaciales enfocadas mediante perspectivas mecanicistas, racionalistas. Al analizar la ordenación de los espacios urbanos modernos, el autor rescata uno de los puntos fundamentales de la teoría marxista que alega que el hombre es el sujeto de su historia. Para Lefebvre, el espacio se produce en la Historia a

⁸ Lefebvre dedicó gran parte de su producción académica a reflexionar respecto a la producción del espacio, vinculando esta noción a las relaciones sociales de producción. Es conocido por su ampliación de las teorías marxistas, las cuales relacionaba con la vida cotidiana y la vida urbana en el Occidente del siglo XX.

⁹ Noción ampliamente trabajada en su libro *La production de l'espace*. Paris: Anthropos, 1974.

¹⁰ LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Documentos, 1991.

medida que las personas se organizan política y económicamente. Así que un espacio se genera tanto a través las relaciones de poder que estructuran determinado territorio como mediante las prácticas socio-espaciales que lo constituyen.

Lo que destacamos de las consideraciones de Lefebvre es que para este autor más que el valor de propiedad, importa el uso que las personas dan a un determinado espacio. Por ello, el derecho a la ciudad sería el derecho que sus habitantes tienen de apropiarse de ella, practicarla, usarla, participar en ella.

Otro punto que Lefebvre subraya referente a la producción del espacio vinculado a las relaciones de poder es que:

*(...) el espacio dominante, el de los centros de riqueza y poder, se esfuerza en moldear los espacios dominados, los de las periferias. Reduce, mediante una acción a menudo violenta, los obstáculos y resistencias.*¹¹

En la calle Marechal Floriano, los *camelôs* representaban un tipo de “espacio de periferia” que se había ubicado en el centro de un espacio dominante. De hecho, ellos se presentaban como un espacio periférico que había logrado apropiarse y dominar el centro al practicar, vivir, producir aquella calle diariamente.

Los *camelôs* de la calle Marechal Floriano vivían y practicaban aquel espacio, de ello no había dudas. ¿Pero, tenían derecho a apropiarse de aquella calle y negarse a ubicarse en barrios distantes donde no había una población con poder de consumo? Como se percibe, no es una cuestión sencilla.

¹¹ Traducción propia de: “(...)o espaço dominante, o dos centros de riqueza e poder, esforça-se em moldar os espaços dominados, os das periferias. Ele reduz, por uma ação muitas vezes violenta, os obstáculos e resistências.” En: LEFEBVRE, Henri. *A produção do espaço*. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 49.

Permanecía irresuelta para nosotros la pregunta respecto a qué podría aportar una práctica artística a contextos urbanos complejos. Hemos visto anteriormente la respuesta del artista Francis Alÿs a esta cuestión: es incierto afirmar que una acción poética pueda tener alguna relevancia en contextos problemáticos (en que hay una crisis económica, por ejemplo).¹² Al analizar los siguientes *Sistemas de Trabajo* vamos a tener la oportunidad de observar cómo responde a esta indagación una práctica como la del artista Santiago Sierra, veremos qué ofrece en el escenario contemporáneo y cómo su poética aporta visibilidad a determinadas situaciones.

¿A partir del contacto con un contexto complejo y de su mapeo, cómo intervenir en él? Las acciones en la calle Marechal Floriano habían demostrado que el propio mapeo ya se constituía como una intervención. Pero, ¿qué aportaba nuestra práctica artística a las situaciones mapeadas?

Una práctica artística puede crear espacios, dar visibilidad a situaciones o presentar respuestas ante determinadas problemáticas, como hemos visto en el trabajo de *Mera Vista Point* (Dias & Riedweg), la práctica a largo plazo de Mônica Nador, el JAMAC, el proyecto dialógico *The Roof is on Fire* (Suzanne Lacy), o la vía experimental de Oiticica, todos ellos estudiados en la Parte I de la presente Tesis. Muchas prácticas desnudan el discurso de algunos sectores de la urbe que tiende a presentar la ciudad como una homogeneidad armoniosa mediante representaciones que frecuentemente destapan situaciones conflictivas causadas por condiciones económicas injustas.

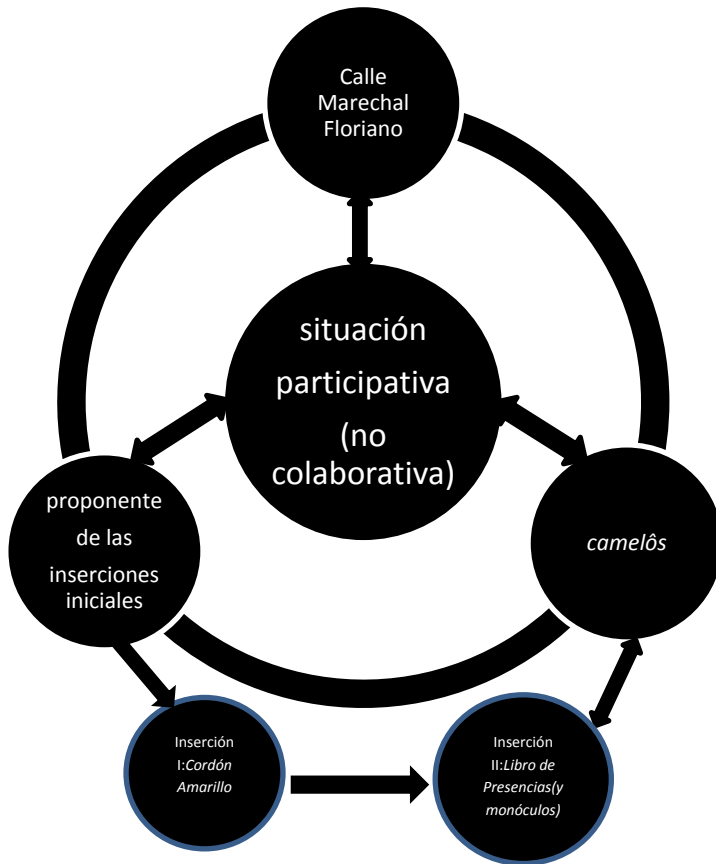
En lo que se refiere a las intervenciones que hemos planteado junto a los *camelôs* podemos constatar que las situaciones experimentales se basaban en

¹²Entrevista disponible en: <http://pt.scribd.com/doc/35300595/LA-ROCA-de-crear-III>, acceso el 20-10-2010.

una práctica artística que, más que solucionar una problemática, se dirigía a provocar tensiones. Observamos que los *camelôs* representaban una oposición de presencia-ausencia en aquella calle (les pertenecía y no les pertenecía a la vez), pero ellos no asumían esta contradicción y se generaba el conflicto por la apropiación de un espacio público para su uso privado.

Ya en estas primeras inserciones se evidenció que no podríamos llegar a unas conclusiones generales, sino exclusivamente en relación con un contexto específico. Serían las observaciones de los sistemas que íbamos generar a lo largo de los años siguientes las que indicarían si las estrategias y experiencias podrían tener conexión entre sí, viabilizando conclusiones más amplias, a partir de la identificación y comparación de sus diferentes elementos y conceptos. En el momento de su realización, este primer *Sistema* nos había enseñado que la manifestación de contenidos críticos queda patente cuando la acción artística se ancla en experiencias contextuales. Y, sobre todo, lo que indicaba aquel primer *locus* de invención e interrogación respecto a la ciudad era que las problemáticas que le conciernen tendrían que ser simultáneamente analizadas de un modo fragmentado (contextual, específico) y conectadas a las dinámicas de la urbe en su totalidad, lo que no parecía ser una tarea fácil.

II.4 Diagrama del Sistema de Trabajo I



Con el fin de concluir el *Sistema de Trabajo I* analizaremos cada uno de sus elementos y las influencias mutuas que se dan entre ellos.

Calle Marechal Floriano: espacio en el centro de la ciudad de Porto Alegre. Lugar ideal para la actividad del comercio informal debido a la gran circulación de peatones. Insertar un elemento discreto allí implica la necesidad de pasar desapercibido o ser casi invisible. Por ello, se optó por una situación específica

de esa calle: el trabajo cotidiano de los vendedores ambulantes, donde realizamos dos inserciones.

Camelôs: vendedores ambulantes en situación de inestabilidad. El grupo consigue mantener su posición en la calle, apropiándose de la misma de modo irregular para la venta de sus productos.

Proponente de las inserciones iniciales. Propusimos una primera inserción (*Cordón Amarillo*) para establecer contacto con los *camelôs*. A partir de esa primera aproximación, la relación establecida entre proponente y participante se han definido en función del momento (en el comienzo se caracterizan por ser relaciones cordiales y, después, por la desconfianza y ausencia de diálogo).

Situación participativa (no colaborativa): los *camelôs* participaron utilizando las cuerdas de *Cordón Amarillo*, renunciaron a firmar el *Libro de Presencias* y vieron sus propias palabras dispuestas en monóculos. Ninguno de estos dispositivos ha sido construido conjuntamente (por nosotros y los *camelôs*) aunque todos los participantes hayan formado parte en su definición, directa o indirectamente.

Inserción I: *Cordón Amarillo*. Las cuerdas mimetizaban elementos ya utilizados a diario por los *camelôs*. Ellos las han integrado en su vida cotidiana con rapidez, usándolas para fijar las lonas de protección. Esta inserción posibilitó una aproximación al contexto gracias a un elemento familiar y de uso diario para los *camelôs*.

Inserción II: *Libro de Presencias (y monóculos)*. En la calle Marechal Floriano solicitábamos a los vendedores ambulantes que firmasen en un cuaderno (indicando fecha y lugar). Los *camelôs* se negaron a hacerlo. Ese dispositivo

trajo a la superficie la problemática de la apropiación del espacio público para su uso privado, y reveló la fragilidad y el miedo de los *camelôs* ante la posible pérdida de su lugar de trabajo. Los *Monóculos* fueron un intento de atraer la atención de los *camelôs* hacia el modo en que ellos se relacionaban con su espacio de trabajo y cómo lo reivindicaban. Fue una inserción similar a la de las cuerdas, puesto que ambas pretendían que los *camelôs* se topasen con ellas en el suelo, donde disponían sus carritos de venta.

A partir de lo ocurrido en el *Sistema de Trabajo I*, tuvimos la conciencia de que una propuesta artística no necesita generar obras o exposiciones, cumplir plazos, tener un público invitado. Puede simplemente dirigirse a tensar situaciones, problematizar y crear entramados relacionales, asociando las situaciones a sus contextos reales, en medio de sus propias dinámicas. Ésta es una de las maneras de conocer los contextos en toda su complejidad y también las peculiaridades que los constituyen.

En el *Sistema de Trabajo I* indagamos por primera vez las posibilidades que existen de que los grupos observen su propia cotidianidad mediante una perspectiva que no es la habitual. Debido a la curiosidad en investigar tales cuestiones, desarrollamos otros *Sistemas de Trabajo*. Así surge el *Sistema de Trabajo II*.

El *Sistema de Trabajo II* se ha titulado *Acción Orgánica* y *Acción Inorgánica* y ha involucrado a profesionales que recogen la basura urbana en Porto Alegre, llamados *garis*. El proyecto tuvo lugar en 2004. De nuevo, nos interesó conocer un trabajo cotidiano que formaba parte de nuestra vida diaria, pero del cual estábamos distanciados. Propusimos a algunos *garis* acompañarles en sus recorridos por diferentes barrios de Porto Alegre durante la recogida de la basura orgánica, tal y como veremos a continuación.

Capítulo III

III. Sistema de Trabajo II

Mediante el *Sistema de Trabajo II* daremos continuidad al examen de cómo se producen y articulan los conceptos oriundos de nuestra poética. La praxis, la acción empírica que originó tal *Sistema* agrega nuevos datos y nuevas relaciones que contribuyen a verificar cómo se estructuran los elementos internos de cada *Diagrama* que venimos presentando al final de todos los *Sistemas de Trabajo*. Reiteramos que los *Diagramas* son una tentativa de proponer un orden en la inestabilidad, en la incertidumbre, en la fugacidad de los flujos discontinuos -a menudo no secuenciales, sino simultáneos- de nuestras experiencias con las acciones en las calles de la ciudad.

El *Sistema de Trabajo II* se centra en los trabajadores de la limpieza urbana de Porto Alegre, los *garis*, y se compone de dos inserciones: *Acción orgánica* y *Acción inorgánica*. Las dos inserciones se interconectan, produciéndose la segunda a partir de las imágenes generadas en la primera, como veremos a continuación.¹

En *Acción orgánica* participaron de modo colaborativo los *garis*, con el objetivo de realizar un vídeo que ilustrase su trabajo diario de recogida de la basura en la ciudad.

¹ *Acción orgánica* obtuvo financiación del Ayuntamiento de Porto Alegre mediante el apoyo a la producción artística de la iniciativa FUMPROARTE en 2003. Ya que el proyecto obtuvo dicha financiación pública, uno de los retornos que propusimos al financiador fue la presentación de un vídeo grabado en la *Acción* en el Departamento Municipal de Limpieza Urbana de Porto Alegre. Dicho vídeo se presentó en la semana del *gari* y en la Pinacoteca do Instituto de Artes – UFRGS. En los años posteriores se mostró en el V Fórum Social Mundial y formó parte de una compilación de vídeos titulada *Circuito Compartidos (Circuitos Compartidos)*, que se exhibió en diversas ciudades del país en el año 2005.

Una de las artistas pioneras en abordar la cuestión de la limpieza urbana fue la estadounidense Mierle Laderman Ukeles, en el programa *City Sites: Artists and Urban Strategies*, de 1989, en los EE.UU. Ukeles trabajó con grupos específicos, vinculando su práctica artística a problemáticas sociales, feministas y políticas. Una de las propuestas más conocidas de Ukeles se tituló *Touch Sanitation: Hand-shake Ritual*. Se trataba de una:

(...) performance llevada a cabo por toda la ciudad de Nueva York, mediante la que Ukeles objetivaba denunciar el trato falto de respeto y consideración al que se ven sometidos los trabajadores del departamento de recogida de basura de Nueva York. De este modo, durante un período de once meses, Ukeles conversó con los trabajadores, recogiendo su opinión sobre su situación, y vestida con su mismo uniforme de color naranja se dedicó a recorrer los cinco distritos de la ciudad, dando la mano a cada uno de los trabajadores del departamento. Cada vez les daba las gracias, dando lugar a una relación de respeto y agradecimiento entre ella y los trabajadores. De este simple gesto surgió todo un complejo conjunto de exposiciones, acontecimientos y análisis.²

La *performance* duró once meses e involucró a 8.500 trabajadores de la recogida de basura en Nueva York. En la *performance* la artista indagó cómo “ver la cara” de los trabajadores, sacándolos del medio de una masa uniforme al destacar su individualidad como personas, su identidad.

Ukeles reflexionó respecto a *Touch Sanitation*:

No estoy aquí para mirarte, para estudiarte, para analizarte, para juzgarte. Estoy aquí para estar con usted: en todos los turnos, todas las paradas para caminar por toda la ciudad contigo. Yo me cruzo con cada trabajador, le saludo y le digo: ‘Gracias por mantener Nueva York viva.’³

² Lucy Lippard, “Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar.” En: AA.VV. *Modos de hacer, Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 2001, pp. 59-60.

³ Traducción propia de: “I’m not here to watch you, to study you, to analyze you, to judge you. I’m here to be with you: all the shifts, all the seasons, to walk out the whole City with you.” I face each worker, shake hands, and say: “Thank you for keeping NYC alive.” Disponible en: <http://www.brooklynmuseum.org/eascf/feminist_art_base/gallery/mierle_laderman_ukeles.php?i=1111>, acceso el 20-04-2011.

La práctica artística de Ukeles está directamente relacionada con situaciones laborales no muy valoradas en el ámbito social, como el trabajo de las amas de casa, o como el de los recogedores de basura en *Touch Sanitation*. Se trata de trabajos menospreciados e invisibles, aunque esenciales en el funcionamiento de una sociedad. La artista relaciona esa falta de valoración o de reconocimiento tanto con la condición social como, en el caso de las “labores domésticas”, con cuestiones de género. Ukeles relacionó ese último punto con su propia condición de mujer, madre y artista feminista.

Similar al contexto de invisibilidad y de escasa valoración de los recogedores de basura protagonistas de las propuestas de Ukeles en los años 70 y 80, encontramos la situación de esos trabajadores en Porto Alegre, pero cuyo contexto difiere mucho en cuanto al modo en que efectúan la recogida de la basura. Actualmente, tanto en Nueva York como en otras grandes ciudades, la recogida de



Mierle Ukeles. *Touch Sanitation*. 1979.

la basura doméstica es en gran medida mecánica, con apoyo de tecnología computarizada. Sin embargo, en Porto Alegre, en el momento en el que planteamos el *Sistema de Trabajo II*, el escenario con relación a ese servicio era muy peculiar. Precisamente ante ese panorama, el *Sistema de Trabajo II* -actuando desde una perspectiva distinta a propuesta por Ukeles- nos permitió aproximarnos a la hipótesis de esta tesis con vistas a experimentarla y, en su caso, comprobarla.

III.1 Acción orgánica y Acción inorgánica

En Porto Alegre hasta el año 2012 los *garis* trabajaban normalmente corriendo detrás del camión de recogida de la basura en itinerarios diarios de cerca de 16 kilómetros. En el verano brasileño tal actividad exige mucho esfuerzo por parte de los trabajadores. Son todos hombres jóvenes, en su gran mayoría negros (cabe subrayar que quien conduce el camión suele ser blanco), con bajísima escolaridad, y sus actividades están mal remuneradas. Ejercen su labor en toda la ciudad, suben por callejones, callejuelas, *favelas*, hasta aquellos lugares donde no imaginábamos que la recogida de la basura existiese.

Notamos que cuanto más discretamente realizan los *garis* su servicio, más eficiente se les considera.

Deben recoger la basura con rapidez, sin entorpecer el tránsito, sin dejar residuos en el

camino. Similar a lo que llamó la atención a Ukeles al reflexionar respecto a la invisibilidad de los *garis* en *Touch Sanitation*, adónde se lleva la basura y quién la recoge son aspectos que se mantienen en una especie de anonimato para gran parte de la población de Porto Alegre. Podríamos decir que el trabajo de los recogedores se hace visible solamente cuando falla, por ejemplo, cuando hay una huelga y la basura se acumula en las calles.

La primera inserción que propusimos para el *Sistema de Trabajo II* se tituló *Acción orgánica*. Habíamos considerado inicialmente proponer a los *garis* que tomaran fotografías de su propio trabajo. Pero durante los recorridos que



Preparación de la cámara para empezar la grabación de *Acción orgánica*, Porto Alegre. 2005.

realizamos para observar su actividad en la ciudad percibimos el gran esfuerzo físico que implicaban sus acciones y pensamos que la cámara de vídeo quizá podría enseñar directamente lo costoso que era ejercer ese trabajo a diario en las calles. Así, ellos utilizaron una pequeña cámara de vídeo instalada en un casco para registrar sus recorridos en la ciudad en días sucesivos.

La cámara colocada en el casco de los *garis* permitió exponer una acción ordinaria de una faena muy trabajosa. Las imágenes se produjeron durante la acción del trabajo del *gari*. Por ello fueron determinadas por el cuerpo en acción, casi siempre corriendo, agachándose para recoger la basura, tirándola al camión. Cada *gari* pudo grabar su acción y la de sus compañeros, pero no su propia cara, puesto que la posición de la cámara les impedía tal encuadre.

Con el material grabado se editó un vídeo de 20 minutos.⁴ La captura de las imágenes mediante una cámara en constante movimiento determinó el modo en que se produjo el vídeo: innumerables cortes toscos, sin ningún pasaje suave entre los cuadros. El vídeo está marcado por el incesante cambio del movimiento de cuerpos que se desplazan trabajando. Es difícil reconocer los recorridos y las personas que produjeron estas imágenes. Las escenas se componen de fragmentos de conversaciones, imágenes, colores, quiebras continuas de trayectos. Quien lo visualiza a menudo se puede marear debido al rápido movimiento de la cámara. No se trata de ningún espectáculo, sino de una actividad de trabajo cotidiano mostrada por las personas que la realizan. En el vídeo los *garis* no hablan de su vida, ni tan siquiera laboral, no se alejan para poder narrarla, sino que están en medio de su propia faena grabando las imágenes. No hay ningún momento de pausa, de descanso.

⁴ El vídeo está disponible en: [www.http://circuitoscompartilhados.org/wp/?page_id=35](http://circuitoscompartilhados.org/wp/?page_id=35), acceso el 20-03-2010. Para la versión en Internet se creó un vídeo de 5 minutos.

El trabajo de la recogida de basura en los trayectos de los *garis* no sufrió ninguna modificación a causa de la producción de imágenes. La basura fue recogida en el mismo tiempo y orden que cualquier otro día de trabajo en que no hubo grabación de imágenes. No se concibieron interrupciones para observar: la observación vino solo a posteriori. Los *garis* no elegían las imágenes que iban a grabar pues fue su propio cuerpo en movimiento en los recorridos el que “recogió” las imágenes al recoger la basura. En este sentido, el *Sistema de Trabajo II* se apropió de la dinámica que conforma esta cotidianeidad laboral: la recogida – ya sea de basura o de imágenes – en movimiento.

En la Introducción de esta Tesis nos preguntábamos: ¿cómo es posible actuar en contextos en que los trabajadores no disponen de tiempo para participar de acciones artísticas? ¿Cómo insertar las “malas hierbas” en situaciones donde los partícipes no puedan interrumpir su trabajo cotidiano para participar de nuestros planteamientos? Una primera contestación a esta indagación nos la aporta *Acción orgánica*, ya que no obstaculizamos las labores de los trabajadores para realizar nuestras acciones, sino que insertamos un dispositivo (la cámara de grabación) y lo acoplamos en un circuito de trabajo rutinario. Como en los proyectos *Coca Cola* o *Cédula* de Cildo Meireles, anteriormente presentados, las acciones se integran en un circuito ya existente en un espacio real mediante una inserción desde una perspectiva artística.

Mientras los *garis* grababan sus trayectos, los seguíamos junto con el conductor del camión y sacábamos fotos de sus actividades. No nos agradaba la idea de las fotos como registros de una acción ya ocurrida, sino como elementos que podían activarse para profundizar en las relaciones que el sistema proponía. No sabíamos qué destino dar a tales imágenes. ¿Cuál era el lugar para que fueran

vistas? ¿A quién debíamos enseñárselas? A partir de estas inquietudes, se tomaron algunas decisiones con relación a las fotografías.

- Quién sería el público de las fotografías: los trabajadores de la selección de basura inorgánica.

- La “forma” de las fotos: las imágenes deberían enmarcarse, y disponerse en sobres.

- El lugar de las fotos (su destino): las fábricas de reciclaje de basura inorgánica de Porto Alegre.

- ¿Cómo llegarían a su destino? Transportadas por los *garis* de la recogida de basura inorgánica.

- El modo de acceder a las imágenes: debían ser encontradas (y no buscadas).

Para alcanzar esos objetivos, volvimos a valernos de la dinámica del circuito de la actividad de los *garis* en la ciudad. Pero esta vez las fotografías fueron insertadas en el trayecto de la recogida de la basura inorgánica. Así que las imágenes se vehicularon dentro de la lógica de su propia producción en *Acción orgánica* habían sido originadas en los trayectos de los *garis* y ahora, en *Acción inorgánica*, iban a ser vehiculadas también en los trayectos de recogida de la basura.

Cada imagen fotográfica fue enmarcada. El marco permitía dejar las fotografías en pie; al asumir una posición vertical, las imágenes podían ser dispuestas sobre un mueble para ser vistas de frente, por ejemplo.



Fotografías enmarcadas de *Acción Inorgánica*. Porto Alegre. 2003.

Conferir la posibilidad de “verticalidad” a las fotografías nos parecía que les otorgaba un aspecto de objeto precioso, objeto con alguna importancia que contrastaba con la invisibilidad y la banalidad aparente del trabajo cotidiano de recogida de la basura en la ciudad. La acentuación de este aspecto fue un intento análogo al planteado por Ukeles en *Touch Sanitation* al ofrecer valor a una situación de trabajo oscurecida y poco considerada.

Después de enmarcar las imágenes, las dispusimos en sobres. Los sobres fueron entregados a personas conocidas residentes en diferentes barrios de Porto Alegre, con la petición de que los tirasen en sus bolsas domésticas de basura inorgánica. A esa operación le dimos el nombre de *Acción inorgánica*.

En total se produjeron 50 sobres con fotos. La intención fue que las imágenes del trabajo de los *garis* llegasen a las usinas de reciclaje de la basura inorgánica.

Los camiones de recogida transportaron (sin saberlo), desde distintos barrios de Porto Alegre, sobres con las fotografías enmarcadas, tiradas dentro de bolsas, mezcladas con la basura inorgánica. Las fotografías dentro de los camiones de recogida de basura inorgánica circularon por rutas que abarcaron gran parte de la ciudad, al salir desde diferentes hogares de distintos barrios. A partir de ahí, no supimos cuál fue el trayecto de las imágenes, si llegaron a las fábricas de reciclaje, si fueron reconocidas por los que reciclan, si fueron recicladas (¿cómo se recicla una imagen?). Solo nos quedó imaginar si ese encuentro había ocurrido y cómo habría sido.

Debido al hecho de que no se rastreó el movimiento de las fotografías, su alcance se mantiene abierto e imprevisible. Como toda imagen, los elementos que las componían poseían una amplia red de significados y de posibles interpretaciones. La lectura de las fotografías por los *garis* seguramente se pautaría por la historia singular de cada uno -sus experiencias, sensibilidad, subjetividad- pero se relacionaría también con la posición de tales individuos en el campo social. Por ello, la interpretación se vincularía de algún modo a la categoría laboral a la cual ellos pertenecían y que, en parte, los definía.

La problemática sobre cuáles son las posibilidades de observación de una imagen es tratada en el libro *El espectador emancipado*⁵ de Jacques Rancière a partir de un examen de la noción de espectador en el teatro. Aunque sus análisis en ese libro se refieran al teatro, es posible establecer una analogía con el espectador en otros ámbitos artísticos. Según Rancière, es problemático

⁵ El libro *El Espectador Emancipado* reúne cinco conferencias de Jacques Rancière en universidades, museos y otros centros de arte entre los años 2004 y 2008. Anteriormente a esa publicación, Rancière había analizado en el libro *El Maestro Ignorante* la idea de la igualdad de las inteligencias a partir de la práctica educativa del pedagogo francés Joseph Jacotot (1770-1840). En el siglo XIX era común la concepción en el ámbito escolar de que había personas aptas y personas que tenían poca capacidad para articular el pensamiento de un modo inteligente. Jacotot puso en jaque a este entendimiento al proponer la "igualdad de las inteligencias y de las capacidades" entre las personas y al desarrollar una pedagogía centrada en la emancipación intelectual. Rancière, Jacques. *El maestro ignorante*. Colección Mirada atenta, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2008.

mirar “cuando significa estar delante una apariencia sin conocer las condiciones que produjeron aquella apariencia o la realidad que está por detrás de ella.”⁶

La afirmación de Rancière es paradójica, pues nos parece que es justamente el desconocimiento de todas las condiciones que han producido determinada imagen -el contexto- lo que colabora para generar una actitud de extrañamiento respecto a ella. Tal desconocimiento puede actuar como una invitación a que se participe de la construcción de la visibilidad y de inteligibilidad de lo que se mira. El encuentro con una fotografía a veces tiene la capacidad de producir un momento de interrupción que nos desplaza de una posición habitual y nos deja en una especie de suspensión, en la que se abre un espacio para que observemos la imagen y especulemos sobre lo que está en ella, pero también sobre lo que se encuentra fuera de ella y que igualmente la constituye (las relaciones que la producen).

En el *Sistema de Trabajo II* el hallazgo de las fotografías por parte de los empleados de la selección de basura inorgánica quizá haya generado una situación de extrañamiento y les haya desafiado a descubrir lo que no está revelado en las fotos: “¿de dónde provienen y qué hacen estas imágenes desechadas en bolsas de basura?” Además, podría agudizar los sentidos del observador conduciéndole a una duda: “¿es mi labor lo que está representado en esta fotografía?”

Aunque manejando un código compartido con el circuito que enfocamos - fotografías de *garis* en el trabajo remitidas a *garis* en el trabajo-, no se ofrecieron los datos que les permitirían contextualizar las imágenes,

⁶ Traducción propia de: “cuando significa estar diante uma aparência sem conhecer as condições que produziram aquela aparência ou a realidade que está atrás dela.” RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. Traducción Daniele Ávila. Revista Art Forum, marzo de 2007. Disponible en: <http://www.questaodecritica.com.br/category/traducoes/>, acceso el 20-04-2010.

informaciones que podrían remitir a algo que estaba fuera de la fotografía misma: a una acción ya realizada. Así que tales imágenes encubren (o no revelan fácilmente) las condiciones de su producción, aunque faciliten pistas respecto al hecho de que el *gari* pueda ser simultáneamente el emisor y el receptor de las fotografías. Imaginamos que los *garis*, al encontrar las fotografías dentro de las bolsas de basura, decodificaron⁷ solo parcialmente las imágenes, incluso aunque las hayan reconocido e identificado. Eso, creemos, también había ocurrido en *Monóculos*, analizado en el capítulo anterior, cuando los *camelôs* encontraron frases dentro de monóculos dispuestos en su lugar de trabajo.⁸

En este punto del análisis, retomaremos una cita incluida en el comienzo de la Parte II del presente estudio, derivada de una entrevista del año 2010 en que Jacques Rancière se refiere a lo que implica producir y dar a ver imágenes:

Hacer una imagen es siempre al mismo tiempo decidir sobre la capacidad de los que la mirarán. Hay quien se decide por la incapacidad del espectador, bien sea reproduciendo los estereotipos existentes, bien sea reproduciendo las formas estereotipadas de la crítica a los estereotipos. Y hay quien se decide por la capacidad, por suponer a los espectadores la capacidad de percibir la complejidad del dispositivo que proponen y dejarles libres para construir por sí mismos el modo de visión y de inteligibilidad que supone el mutismo de la imagen. La emancipación pasa por una mirada del espectador que no sea la programada.⁹

Observemos lo que Rancière entiende por “emancipación”. Dice que “es eso que la emancipación significa: barajar la posición entre aquellos que miran y aquellos que actúan, entre los que son individuos y los que son miembros de

⁷ Decodificar, aquí, no significa solamente reconocer lo que las imágenes enseñan, sino ubicarlas en cuanto a quién las produce, cómo las produce, para quién y dónde.

⁸ Consideramos que uno de los lugares de presentación y de exhibición de las fotografías fue dentro de las bolsas de plástico, junto a la basura inorgánica, como imagen en circulación.

⁹ RANCIÈRE, Jacques. Entrevista concedida a *Publico.es* en 15 de mayo de 2010. Disponible en: <<http://blogs.publico.es/fueraelugar/140/el-espectador-emancipado>>, acceso el 20-07-2010.

un cuerpo colectivo.”¹⁰ Por ello, se desprende que tal concepto se vincula directamente a la noción que el autor presenta de política, referida a la capacidad que uno tiene de barajar tiempos y espacios en el campo social. Es decir, de ocupar posiciones de visibilidad y de habla que no sean las que están “naturalmente” designadas a cada uno en la sociedad. La afirmación de que *la emancipación pasa por una mirada del espectador que no sea la programada*, en otros términos podría vincularse al cuestionamiento del principio de la desigualdad de las competencias que determinaba la distribución de los lugares permitidos a cada uno para mirar, hablar y darse a ver.

¿Cuál es el papel del artista en ese escenario? Rancière afirma que concibe:

*...el trabajo político del artista como la investigación de determinado aspecto de la realidad que está encuadrado, estereotipado o formateado por el censo común, en el intento de devolverlo a la realidad sensible. Ese modelo es importante para pensar en el arte no como una pedagogía o una explicación del mundo, sino como una reconfiguración del mundo sensible.*¹¹

Una de las conclusiones a las que habíamos llegado en el capítulo anterior cuando abordamos el *Sistema de Trabajo I* es que algunas prácticas artísticas se empeñan en cuestionar posiciones discursivas que representan la urbe como un espacio social libre de conflicto. La cita de Rancière indicada arriba refuerza el entendimiento de que el arte tendría la capacidad de reconfigurar la

¹⁰Traducción propia de: “É isso que emancipação significa: o embaçamento da posição entre aqueles que olham e aqueles que agem, entre os que são indivíduos e os que são membros de um corpo coletivo”. RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado. Op cit. p. 1.*

¹¹Traducción propia de: “o trabalho político do artista como a investigação de determinado aspecto da realidade que está enquadrado, estereotipado ou formatado pelo senso comum, na tentativa de devolvê-lo à realidade sensível. Esse modelo é importante para pensarmos na arte não como uma pedagogia ou explicação do mundo, e sim como uma reconfiguração do mundo sensível”. RANCIÈRE, Jacques. Entrevista concedida a *O Globo* el 12 de agosto de 2012. Disponible en: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/12/08/formas-de-vida-jacques-ranciere-fala-sobre-estetica-politica-478094.asp>, acceso el 12-08-2012.

percepción de una realidad dada, ofreciendo espacio para enfoques que huyen de concepciones que están normalizadas, programadas.

¿La reconfiguración de una realidad sensible podría ocurrir mediante la producción de una situación de ignorancia parcial, de perplejidad, que provoque que un espectador distraído¹² participe atentamente de lo que encuentra, componiendo una obra, pasando a *estar en una obra*?

Juzgamos que *estar en una obra* implica dudar de lo que uno ve. También entendemos que experimentar una situación de cuestionamiento e incertidumbre puede instar a que nos desplacemos de aquello que creemos conocer, puesto que nos hace buscar o incluso inventar referencias nuevas con vistas a comprender lo que ocurre. La persona que vivencia un encuentro con algo no habitual puede ver así renovado su imaginario cotidiano.

En el caso específico del *Sistema de Trabajo II*, las fotografías encontradas por los *garis* buscaron a la vez alejarlos y aproximarlos por medio de imágenes a una cotidianidad muy conocida (su propia labor diaria). En este caso para reconocer a qué se referían las imágenes, el dispositivo les invitó a “detener las manos”, suspender su propio trabajo: dejar de seleccionar basura para observar una imagen de la recogida de la basura. Es posible que el tiempo de observación que extrae las cosas del circuito habitual al cual estaban destinadas permita asociaciones (y disociaciones) imprevisibles. Una mirada atenta puede disminuir la velocidad de un circuito e incluso interrumpirlo -¿provocar un

¹² En su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamín habla de un espectador que observaría las obras en estado de distracción, debido a la experiencia de tiempo y atención que los tiempos modernos ofrecen. En la contemporaneidad, pensamos que este *estado de distracción* destacado por Benjamín está más intensificado si cabe, debido a la gran cantidad de información que recibimos, la cual requiere gran velocidad para su aprehensión. Véase: Walter Benjamín. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.” En: BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires: Taurus, 1989.

corto circuito?- para prestar atención de un modo no corriente a lo que en él circula.

Las fotografías enmarcadas y dispuestas en sobres quizás hayan sido “malas hierbas” al robar tiempo a la realización de un trabajo cotidiano. Se tuvo la ocasión de interrumpir el trabajo para captar la acción de la recogida de basura mediante otra perspectiva: la de la imagen enmarcada de su propio trabajo diario (muchas veces invisible y mal remunerado), desechada en una bolsa de basura. ¿Podría ser una de las aportaciones de la práctica artística contemporánea propiciar un tiempo o una situación capaz de interrumpir sutilmente la normalidad en un circuito de lo cotidiano? ¿Estaríamos así empezando a responder a una de las cuestiones de nuestra Tesis respecto a la potencialidad de una acción artística en la contemporaneidad?



Acción Orgánica. Porto Alegre. 2003.

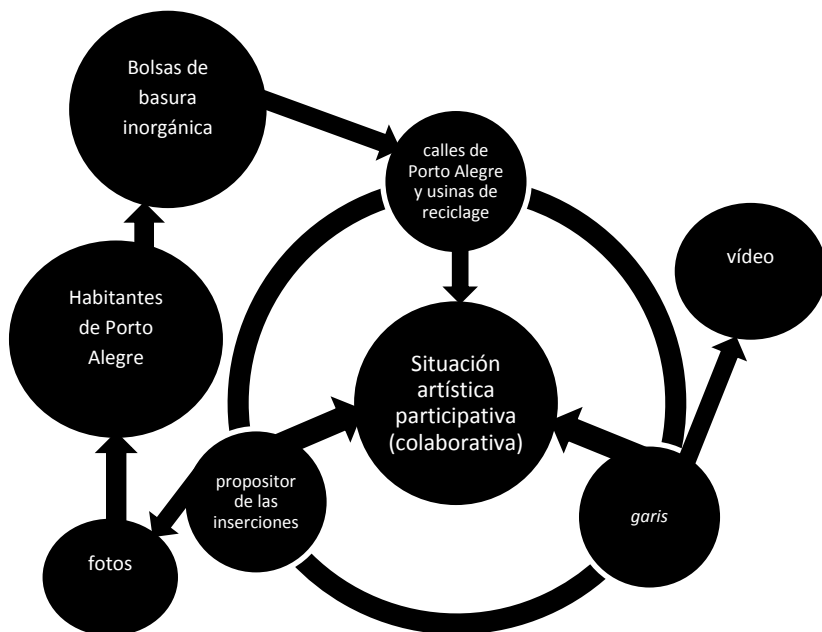


Acción Orgánica. Porto Alegre. 2003.

III.2 Diagrama del Sistema de Trabajo II

A partir de la observación del *Sistema de Trabajo II* se constata que, semejante a lo ocurrido en el *Sistema de Trabajo I*, se realizó un intento de prestar atención a una rutina de trabajo mediante una perspectiva no usual. En el *Sistema de Trabajo II* no existía un ambiente de tensión como en el *Sistema de Trabajo I*, junto a los *camelôs*, donde se cuestionaba un espacio común. Al contrario que en el *Sistema I*, enfocado en una calle específica de la ciudad, *Acción orgánica* y *Acción inorgánica* posibilitaron que la inserción propuesta atravesara la ciudad en su amplitud, cuyo territorio estaba preestablecido directamente por los recorridos de los *garis*.

Gráficamente, presentamos el siguiente Diagrama:



El análisis del *Sistema de Trabajo II* indica que se trata, en primer lugar, de una situación participativa colaborativa, aunque no se hayan planificado conjuntamente todas las etapas del trabajo. Los *garis*, así como otros habitantes de Porto Alegre, aceptaron participar en el proyecto en algunas de sus distintas fases (la colecta de imágenes, el envío de los sobres). En este sentido, la inserción *Acción inorgánica* permitió activar nuevas operaciones dentro del *Sistema* relativas a la participación, pues surgieron dos tipos de partícipes: el primero es colaborativo, ya que comprende a las personas que aceptaron depositar las fotografías en las bolsas de basura, y el segundo redunda en un partícipe involuntario que encuentra accidentalmente las fotografías en las usinas de reciclaje.

Tanto en *Acción orgánica* como en la primera etapa de *Acción inorgánica* (relativa al depósito de los sobres) fue utilizada una metodología de trabajo dialógica, ya que fue necesario establecer acuerdos con relación a lo que posteriormente se iba a desarrollar (decidir cómo iba a funcionar el *Sistema*, qué rutas se iban a recorrer, quién transportaría la cámara, el tiempo del vídeo, quiénes dispondrían las imágenes en las bolsas de basura inorgánica, desde qué puntos de la ciudad iban a ser desechados los sobre a la basura).

Aunque hablemos de una metodología general empleada en los *Sistemas de Trabajo*, sabemos que cada situación es específica y presenta peculiaridades, sobre todo en las necesidades dialógicas con el contexto en que se inserta. En el *Sistema de Trabajo II* las imágenes fueron producidas durante las actividades de trabajo diario. Ellas permitieron que fuesen activadas nuevas operaciones

dentro del propio *Sistema* al implicar un retorno a los trabajadores involucrados en la selección de la basura inorgánica.

Entendemos que el *Sistema de Trabajo II* puede haber generado una variedad de interpretaciones por parte de los propios *garis* respecto a su trabajo diario. Quizá también haya ocasionado indagaciones en un intento de comprensión del lugar que ocupaban en el *Sistema* producido. Los efectos de *Acción inorgánica* no se sometieron a una observación directa, resultando en una especie de incógnita, pues cuando nos ausentamos del *Sistema*, la proposición continuó de forma autónoma. Es como si el propio circuito se encargase de dar distintos caminos a lo que se produjo, dependiendo de “en manos de quién” las imágenes fuesen a parar. En este sentido, el alcance de la propuesta se mantiene abierto, imprevisto y no evaluamos directamente la importancia que ha tenido para los participantes. Se trata de un *Sistema* incompleto, indeterminado: no se puede prever la repercusión de las acciones. Para nosotros, esa situación, en parte desconocida e incierta, es tan fecunda como conocer los resultados del vídeo producido por los *garis*: nos permite activar nuestra imaginación, haciéndonos pensar en las diferentes posibilidades de destinos finales para las imágenes enviadas en sobres, así como reflexionar respecto al potencial de influencia que una acción artística puede tener sobre una actividad laboral y, en sumas cuentas, sobre lo cotidiano.

Tanto el *Sistema de Trabajo I* del capítulo anterior como el presente *Sistema de Trabajo II* terminaron generando una red de cuestiones que han derivado de inquietudes iniciales. En esos dos *Sistemas* han surgido preguntas vinculadas a las nociones de autonomía, visibilidad y participación. Esas indagaciones aliadas al experimento de intervenir en contextos públicos complejos han generado en nosotros el deseo de profundizar la posibilidad de activar sistemas mediante

pequeñas intervenciones en situaciones de trabajo cotidianas no visibles. Ello derivó en la hipótesis que conduce a esta tesis, puesto que nuestros propios planteamientos nos hicieron dudar de la posibilidad de influir (aunque momentáneamente) en situaciones cotidianas e indagar respecto a los métodos para conseguirlo.

Considerando estos aspectos, pasaremos al análisis del *Sistema de Trabajo III*. Verificaremos que el *Sistema General* se mantiene en otro contexto específico y que vuelve a apostar por la posibilidad de que el trabajador vea su propia cotidianidad a partir de unas experiencias que no les son habituales.

Capítulo IV

IV. Crecer donde no se espera que crezca

A partir de los *Sistemas I y II*, dirigidos a dos categorías laborales (vendedores ambulantes y *garis*), resolvimos profundizar en la cuestión de la participación, propiciando otra vez (como ocurrió en el *Sistema II*) una acción colaborativa. En esos *Sistemas* prestamos mucha atención a cómo el trabajo que cada uno ejerce puede determinar el modo en que una persona se relaciona con su entorno.

A partir de la lectura del libro *La División de lo Sensible*, de Jacques Rancière, comenzamos a reflexionar de un modo más amplio sobre los contextos de trabajo en los que estábamos enfocando nuestras acciones.

Las aserciones de Rancière para fundamentar lo que se entiende por *división de lo sensible* tienen sus orígenes en el pensamiento platónico. En el libro *La República*¹, Platón relaciona la posición de los individuos en la sociedad con atributos “naturales” (cualidades físicas y morales), con la educación y los modos de vida específicos que posibilitarían a unos estar más preparados que otros para ejercer determinadas funciones públicas. Según Platón, los filósofos, los cuales disponían de tiempo para estudiar, enseñar y pensar (actividades consideradas superiores a las manuales) estarían en mejores condiciones para fundar y gobernar una ciudad, puesto que recibían una educación adecuada que les permitía “(...) ver mil veces mejor que los otros (...) pues habrían visto las verdaderas realidades en lo que poseen de bello, justo y bueno”.² De ahí se depende que solamente algunas personas estarían autorizadas a deliberar sobre las decisiones relativas a la vida en la comunidad.

¹ Platón. *A República*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília. São Paulo: Ática, 1989. En *La República* Platón presenta el proyecto de una ciudad y sociedad modelos que serían gobernadas por filósofos.

² *Ibid.*, pp. 46-53.

Para Platón, la sociedad ateniense ideal estaría dividida en tres clases: la de los gobernantes (en la cual figurarían los filósofos), la de los auxiliares o guerreros y la del restante de la población (artesanos). En la ciudad modelo del discurso platónico, lo correcto y adecuado es que cada uno cumpla el rol determinado por la función social a la que pertenece, sea el de gobernar, defender o producir bienes materiales. La adecuación a ese modelo de sociedad, basada en divisiones sociales bien definidas, supuestamente generaría una jerarquía armoniosa en la ciudad³. Armonía que podría desestabilizarse en caso de que alguien aspirase a posiciones sociales que no le correspondiesen, ya que le faltaría la preparación y la instrucción⁴ necesarias para ejercer otras actividades que no fuesen las del trabajo para el cual uno está “habilitado”. En este tipo de sociedad, al trabajador manual no se le concedería el tiempo para desarrollar las competencias indispensables para entender asuntos más allá de sus actividades rutinarias. Esto redundaría en dificultades para participar en actividades políticas relacionadas con la gobernanza, por ejemplo. El sujeto político en una función social activa (deliberativa) sería oriundo de las capas de la población vinculadas al trabajo inmaterial, al pensamiento. Quienes harían política serían, por lo tanto, las personas que poseían ese tiempo, libres del trabajo manual que encarcela y agota.

A partir de las nociones destacadas previamente referentes al pensamiento platónico, Rancière nos presenta lo que él llamará la “división de lo sensible”. Indica que tal división tiene como delimitador los sensorios comunes compartidos por individuos que ocupan *espacios* y *tiempos* similares en la sociedad:

³ “Por eso (el legislador) introduce la armonía entre los ciudadanos por medio de la persuasión o de la fuerza, obligándoles a compartir entre sí los beneficios que cada uno esté en condiciones de ofrecer a la comunidad.” *Op cit*, p. 54.

⁴ No tener instrucción, implica, en el discurso platónico, estar alejado de la verdad.

Esa distribución y redistribución de los espacios y de los tiempos, de los lugares y de las identidades, de la palabra y del ruido, de lo visible y de lo invisible forman lo que llamo de una partición de lo sensible. La actividad política reconfigura la partición de lo sensible. (...) La división de lo sensible se refiere a la experiencia común, a los modos de convivir humanos, a un común compartido y a los recortes que en él definen lugares y partes respectivas.

En ese común compartido, se definen lugares exclusivos, según funciones determinadas, a los cuales los cuerpos son marcados y que indican los modos por los cuales pueden tomar parte en ese común.⁵

Compartir un determinado tipo de experiencia ofrecida por el arte sólo le es posible a quienes pueden elevar la mirada de la producción del trabajo repetitivo que visa la mantención de las estructuras productivas básicas de una sociedad, “robando” el tiempo que normalmente se debería destinar a esas actividades.

Según Rancière, es justamente el “hacedor de mimesis” (léase el artista perteneciente a un régimen representacional) quien disloca la división de lo sensible, ya que tiene su práctica vinculada tanto a un trabajo manual como intelectual. El “hacedor de mimesis” subvierte la separación entre actividad del pensamiento y actividad manual. Y lo más importante: propicia una partición sensible democrática al lograr que un trabajo privado sea exhibido y debatido en una escena pública. Ello permitiría salir del espacio doméstico de trabajo y obtener el tiempo y la posición para conseguir participaciones políticas en el espacio público. Este productor de mimesis, por tanto, tendría los pies inmersos en dos mundos: el mundo del trabajo manual y el mundo del trabajo intelectual. Realizar las dos cosas a la vez perturbaría el orden de la sociedad

⁵ RANCIÈRE, Jacques. *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002, p.15.

modelo platónica, en la que no se espera que ambas tareas sean ejercidas por un mismo individuo. Por ello, según Rancière vemos cómo “el hacedor de mimesis” en el *III Libro de la República* es expulsado de la ciudad platónica ideal: más que por reproducir imágenes falsas, por trastornar la división de lo sensible determinada por la partición de la sociedad propuesta por Platón, según la cual un trabajador manual nunca debería involucrarse en actividades del pensamiento.

La habilidad en mezclar trabajo manual e intelectual llevará al artista a ser considerado como un ser excepcional, capaz de crear obras geniales a partir de un trabajo manual. O sea, el artista tendría los requisitos para producir un trabajo con características “extraordinarias, excepcionales” desde un trabajo “ordinario”. Ello supone otro orden de lo sensible diferente al del trabajo manual rutinario y, además, insertaría ese trabajo en una escena pública, lo que le posibilitaría ocupar un lugar social vinculado a una participación política activa. Tales situaciones pondrían en jaque a los límites que determinaban la división de lo sensible.

En el decurso de su Historia, el arte sigue un proceso cada vez más intelectualizado que se aleja a menudo de la manualidad. Su contexto de exhibición en galerías y museos lo separa totalmente del trabajador común.⁶ El arte que circula en esos espacios de exposición en gran parte se caracteriza por ser una producción de la élite, disfrutada por la élite.⁷

⁶ El arte aquí se refiere a producciones insertadas en el sistema de las artes, sean galerías, museos, universidades u otros circuitos de la esfera pública.

⁷ Un ejemplo es lo que ocurre en el contexto brasileño. El Ministerio de la Cultura brasileño ha divulgado datos que señalan que el 90% de las ciudades brasileñas no tienen cines, teatros o museos. También ha indicado que el 93% de los brasileños jamás ha ido a una exposición artística en un museo o galería. Datos publicados en: <[http://jornalnacional.globo.com/Telejornais/JN/0,MUL.1055437-10406,00-GOVERNO+ PRO POE +MUDANCAS+NA+LEI+ROUANET.html](http://jornalnacional.globo.com/Telejornais/JN/0,MUL.1055437-10406,00-GOVERNO+PRO POE +MUDANCAS+NA+LEI+ROUANET.html)>, acceso el 23/03/2009.

El *Sistema de Trabajo III* busca la aproximación a algunos de los asuntos debatidos por Rancière con relación al concepto de división de lo sensible. Por primera vez, proponemos un sistema que no tiene lugar en la calle, sino en un espacio interior donde se están realizando reformas para convertirlo en un espacio cultural. El grupo al que nos dirigimos en esta ocasión fue el de los operarios que ejecutaban las obras. El *Sistema de Trabajo III* les propuso “retirar la mirada” de su propio trabajo cotidiano (no les propuso elevar su mirada), y observar en detalle su faena desde una perspectiva diferente de la diaria. Abrir los ojos ante su propio trabajo mediante imágenes. Pero no solo mediante el encuentro con esas imágenes, sino involucrándose en su producción, creando su propia representación.

IV.1. Sistema de Trabajo III. History: ¿está usted en ese retrato?

Pasar de los grandes acontecimientos y personajes a la vida de los anónimos, identificar los síntomas de una época, sociedad o civilización en los detalles ínfimos de la vida ordinaria, explicar la superficie por las camadas subterráneas y reconstituir mundos a partir de sus vestigios, es un programa literario [y podríamos acrecentar artístico], antes de ser científico.⁸

Jacques Rancière



Imagen realizada por un operario trabajando en la reforma del *Studio Clio*. Porto Alegre. 2005.

El *Sistema de Trabajo III* se basa en una inserción denominada *History* que ocurrió en un local destinado al disfrute y la producción del arte llamado *Studio*

⁸ *Op. cit.*, p. 49.

*Clio*⁹. Este *Studio*, ubicado en Porto Alegre, tiene el nombre de la diosa de la Historia: Clio, nombre que suscitó en nosotros algunas asociaciones entre Arte e Historia. Basándonos en estos términos, establecemos una propuesta para registrar la reforma del local donde se ubicaría el *Studio Clio* a partir del año 2005.

Reforma constituida por una historia banal, sin H mayúscula, sin ningún gran acontecimiento, formada por gestos que se multiplicaron en una cotidianeidad muchas veces repetitiva y bajo un plan bien determinado: la historia de una obra en construcción.

History abarcó distintas fases: la primera fue una visita que hicimos al *Studio Clio* en plena reforma y el encuentro con los operarios que trabajaban allí. El lugar nos interesó inmediatamente debido a sus sombras, luces, polvo, ambiente de caos inicial característico de los procesos de obras. Hija de la memoria, Clio encendió en nosotros el deseo de guardar las imágenes fugaces del proceso de construcción, en el que una cosa se sustituye rápidamente por otra. Se extrae un escombros y ello da lugar a lo que permanecerá.

Con ocasión de la visita al *Studio*, inmediatamente percibimos que eran los trabajadores los que verdaderamente hacían la intervención más significativa en el local, puesto que pasaban gran parte del día allí y tenían acceso a sus lugares más inalcanzables. A partir de tal constatación, les propusimos la utilización de una cámara fotográfica para que registrasen la reforma. Los trabajadores inmediatamente aceptaron. Se acordó que determinados días de la semana dejaríamos temprano una cámara fotográfica, la cual recogeríamos al final de la

⁹ El proyecto proviene de una invitación de Francisco Marshall, uno de los propietarios del *Studio Clio*, para que realizásemos una intervención en el local durante el período en que el *Studio* estaba en reformas (2004-2005). Para informaciones respecto a *Studio Clio*, véase el sitio en Internet: <<http://www.studioclio.com.br/>>, acceso el 23-09-2010.

jornada. Y es eso lo que hicimos: llevarles la cámara y recogerla al final del día para descargar su contenido en el ordenador.

Habíamos decidido organizar un archivo con las fotografías de cada trabajador: el archivo de Darcy, de Paulo, de Nelinho, etc. No lo aceptaron. Nos dijeron que todos sacarían las fotos cuando tuviesen ganas y les fuera posible. Cuando les preguntamos cómo haríamos para identificar a quiénes pertenecían las fotos, contestaron que las debíamos atribuir al grupo y no a cada uno de ellos individualmente.

El ritmo de trabajo fue entonces establecido por los operarios. Curiosos respecto a qué imágenes íbamos a encontrar, nos topamos con fotografías que revelaban ángulos, escaleras, aperturas, luces, excavaciones; es decir, del lugar y su actividad. A partir de la segunda semana de realización de la propuesta, las imágenes pasaron a enfocar a los trabajadores martilleando, excavando, cementando, serrando, tomando café, comiendo, bromeando. Ellos empezaron a “habitar” las fotografías con más coraje que durante la primera semana, mostrando la historia de la reforma de una obra en construcción.

A partir del segundo mes percibimos que ellos estaban sacando pocas fotografías, casi no utilizaban la memoria disponible de la cámara. Que sobrara memoria en la cámara digital implicaba imágenes no recogidas, no producidas. Pensamos que ellos ya estaban cansados, que el proyecto ya no les interesaba. Les preguntamos y nos dijeron que querían seguir sacando las fotos hasta el final de la reforma. Aun así, durante algunas semanas no les llevamos la cámara. Cuando reaparecimos con el aparato, llevamos algunas de las fotografías reveladas y dispuestas en portarretratos. Solamente entonces se dieron cuenta del resultado de lo que estaban fotografiando y se divertieron con las imágenes. Les ofrecimos los portarretratos para que se los llevaran a sus respectivas

casas como recuerdo de la obra: una memoria producida bajo los auspicios de la diosa Clio.

History duró gran parte del período de la obra, durante el año 2005. En la propuesta se intentó establecer una conexión entre estar “en obras” (que era la situación en la que el *Clio* y los trabajadores se encontraban) y la situación de generar otra obra en ese medio (creada por nosotros). El medio (la “mala hierba”) de que nos valimos se trató del tiempo que le robamos al trabajo de la reforma del *Studio Clio* para que pudiesen observar y registrar la obra que se llevaban a cabo en el lugar.¹⁰ Igual que ocurrió en el *Sistema de Trabajo II*, los obreros sacaron algún tiempo (o quizás “ganaron algún tiempo”) a las actividades a que estaban originalmente destinados: en lugar de trabajar en la reforma se tomaron el tiempo de sacar fotos y grabar vídeos, rompiendo así con lo que les estaba impuesto como trabajadores de la construcción. Sacar fotos de su propio trabajo es una ocupación que no forma parte de la cotidianidad de un obrero de la construcción; mejor dicho, “no forma parte de sus competencias”. Como tampoco normalmente “forma parte de sus competencias” tomar decisiones respecto a la obra en la que trabajan. Esas situaciones no les son habituales.

Los operarios se exhibieron a través de su trabajo cotidiano y generaron un relato que expone la constitución de una comunidad¹¹ (en concreto, la del trabajador de la construcción). Lo que los registros fotográficos enseñan son imágenes de la actividad de la reforma ligadas a acciones corrientes del grupo, como comer, charlar. En el 80% de las fotos los obreros aparecen trabajando.

¹⁰ Quizás por tal motivo hayan aceptado inmediatamente participar en la propuesta, ¿para robarle tiempo al trabajo?

¹¹ Comunidad aquí se relaciona con un grupo que comparte el mismo sensible, o sea, que divide contextos de producción.

Las fotografías indican un imaginario individual, pero también compartido, común al grupo al que los trabajadores pertenecen. Las imágenes reflejan la función social de los operarios; por ello, se podría afirmar, quizás, que también las subjetividades son construidas histórica y culturalmente.

En el momento en que planteamos a los obreros este proyecto queríamos que fotografiasen la obra. No sabíamos que iban a fotografiarse a sí mismos como parte de la misma. Al final, fue eso lo que encontramos: retratos en los que ellos parecen estar ligados a su trabajo y representados en él. Parecen pertenecer al trabajo, ser la imagen de él. Como si parte de su identidad estuviese generada por la función que ejercen en el campo social. Son autores de una enunciación colectiva de subjetividad. La subjetividad que otrora quizás les haría *desidentificarse* de su trabajo, no sentirse tan directamente vinculado a él. ¿Pensábamos que la producción de imágenes realizadas por ellos mismos podría revelar subjetividades?



Imagen de un operario trabajando en la reforma del *Studio Clio*. Porto Alegre. 2005.

No se ha archivado nada de lo que ocurrió durante ese tiempo, a excepción de las fotografías y los vídeos. La pausa generada para establecer un diálogo con un lugar mediante la captación de imágenes sirvió para producir *lo común* y representar la vida colectiva compuesta por historias sencillas y retratos sin pretensiones, como contraste del espectáculo de la vida basado siempre en grandes acontecimientos. Aun así, se podría decir que surgió la oportunidad para hacer “Historia”, ya que ésta, para existir, necesita que sus hechos de algún modo sean transformados en “memoria” (ya sea mediante narrativas orales, registros escritos, imágenes, etc.). Historia de la cotidianidad del trabajo, ladrillo sobre ladrillo, en la creación de una obra.

El punto de vista de los trabajadores que evidencian las fotografías realizadas en el *Studio Clio* nos permitió, igual que en el *Sistema de Trabajo de Acción Orgánica*, acceder a la relación que tenían con su propia labor diaria. ¿Qué eligieron enseñar? Partiendo del principio de que lo que eligieron enseñar fue lo más importante o relevante para ellos, las fotos permiten cierto distanciamiento y, a la vez, una aproximación que permite observar su quehacer cotidiano.

Según Susan Sontag, “(...) al enseñarnos un nuevo código visual, las fotos cambian y amplían nuestras ideas respecto a lo que vale la pena mirar y respecto a lo que tenemos derecho de observar. Constituyen una gramática y, más importante aún, una ética del ver (...)”¹²

Preguntémonos: ¿de qué valió esta producción de imágenes por parte de los obreros del *Studio Clio*? ¿Cuáles fueron las aportaciones artísticas de esta propuesta de trabajo participativo?

¹² Traducción propia de: “Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas idéias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver...” En: SONTANG, SUSAN. *Sobre Fotografia*. Lisboa: Dom Quixote, 1986, p. 13.

Quizá estaba en lo correcto Aurora Fernández-Polanco en su texto *Otro mundo es posible. ¿Qué puede hacer el arte?*¹³ cuando contestaba a tal pregunta diciendo que “el arte *puede* porque gana tiempo, incluso en la distracción.”¹⁴ Polanco-Fernández se refiere al concepto de Walter Benjamín relativo a la abundancia de espectadores distraídos en comparación con los espectadores atentos, debido, en parte, a la gran cantidad de informaciones en el flujo veloz y continuo de los tiempos modernos. Pero lo que ocurre en el *Sistema de Trabajo III* es que los trabajadores en *History* no son espectadores, sino protagonistas, ya que son quienes toman las fotografías y graban los vídeos¹⁵. Pero, ¿no sería precisamente esa participación activa la que los convertiría en espectadores de su propio trabajo cotidiano en la reforma del *Studio*? ¿Serían espectadores de su propia obra (sea considerada artística o no)? ¿Quizás son espectadores activos, menos distraídos? En este punto de nuestro estudio podemos indicar que sería ése uno de los objetivos de una parte considerable de las propuestas del arte público participativo: lograr que los espectadores abandonen una contemplación distraída e implicarlos en lo que es producido. Entendimos que fue también de lo que trataban, en parte, los *Sistemas de Trabajo* anteriores.

Nos viene a la mente la proposición *On Translation* de Antoni Muntadas, en la que el artista escribe: “Atención: la percepción requiere participación”.¹⁶ Pues invirtiendo la frase de Muntadas podemos decir que la participación también requiere percepción, involucrarse, salir de un estado de distracción para adoptar una actitud de compromiso con una determinada situación.

¹³ Polanco-Fernández, Aurora. En: <<http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/Aurorafernandez-4-completo.pdf>>, acceso el 10-06-2010.

¹⁴ *Ibíden*.

¹⁵ Los vídeos no tienen edición. Solamente fueron grabados y no tienen cortes ni otro tipo de alteración.

¹⁶ La frase ya ha sido traducida a más de 12 idiomas y expuesta en diferentes ciudades.

Eso ocurrió con los operarios del *Studio Clio* cuando empezaron a decidir qué fotos tomarían y desde qué ángulos con el fin de enseñar su día a día en el trabajo. Fue en la cotidianidad, la repetición y los límites impuestos por su trabajo donde pudieron encontrar un tiempo para alejarse, observar y registrar lo que estaban produciendo. Es posible que las imágenes hayan ayudado a crear vínculos con un lugar del cual ellos fueron responsables como individuos y como colectivo.



Antony Muntadas. *On Translation*.
Barcelona. 2002.

La finalización de la reforma del *Clio* señala el otro lado de la situación: desde el término de la reforma, tendremos la ausencia de los operarios en el local.

Al final del proyecto, los trabajadores recibieron las fotos impresas¹⁷ y un DVD con los vídeos que habían grabado y el propietario del local les invitó a la inauguración del *Clio*. El alcance de estas acciones es difícil de evaluar. El día de la inauguración los operarios estaban allí, mezclados con los artistas y el público. Algunos nos solicitaron que sacásemos fotos de la ocasión para tenerlas como recuerdo. Uno incluso subió al pequeño palco donde se realizan los espectáculos en el *Clio*, posicionándose a un lado como una estrella un tanto desplazada. Es la única imagen en la que aparece sin su ropa habitual de trabajo. Viste con “ropa de fiesta”. Se preparó para la foto situándose entre el palco con el piano y las flores. ¿Qué importancia tuvo su subida al palco para pedirnos que sacásemos una foto en un lugar que no le correspondía como operario de la construcción (el palco)? ¿Sería él, en aquel instante, una “mala hierba” creciendo en un lugar en el que no se esperaba que creciese?

¹⁷ Decidimos imprimir las fotos porque casi ninguno de ellos disponía de computadoras.

Durante aquel día de la inauguración, los trabajadores, por propia iniciativa, intercambiaron posiciones con nosotros, convirtiéndonos en sus fotógrafos y de sus familias en el *Studio*. Por primera vez, fuimos desplazados de nuestra función habitual en un sistema: ellos nos pedían que sacásemos las fotografías, en los lugares elegidos por ellos, junto a las personas que les eran significativas en aquel contexto de obra concluida. Ellos dirigieron, de hecho, esas fotos. Se apropiaron del modo en que debían ser producidas.

Actualmente, la agenda del *Studio Clio* está repleta de actividades culturales, pero quienes la disfrutan son la élite intelectual y financiera de la ciudad de Porto Alegre. En Brasil normalmente son las personas de las clases más adineradas las que frecuentan los espacios de museos y galerías. Por ello, los operarios construyeron la obra, pero, una vez terminada, se ausentaron del *Studio Clio*. Tampoco disponen de los recursos económicos que les permitirían “formar parte” de ese círculo. (Una situación, por otra parte, muy “normal” en un país valorado como el octavo en el mundo en cuanto a las desigualdades sociales).

Estamos casi seguros de que los operarios, una vez concluida la reforma, solamente regresaron al *Studio* en caso de que el lugar necesitase alguna reparación. Es decir, no compartirán ni disfrutarán de las actividades del *Studio Clio* una vez concluido solo en su condición de obreros de la construcción: retornarán exclusivamente al *Studio* en caso de problemas en la obra. Ésa es una situación de inmovilidad. La promesa de formar parte de una colectividad diferente de la que están habituados (la promesa de formar parte de un sensible que no esté determinado por una condición de trabajo) apenas se cumplió en el día de la apertura de la exposición. Nunca más.

Cuando se concluyó la reforma en el *Studio Clio*, estábamos allí nosotros y los obreros. Brindamos por Clio, diosa de la Historia. Quizá fuese también la diosa de la barbarie, vestida con una fina capa de lo que llamamos civilización.

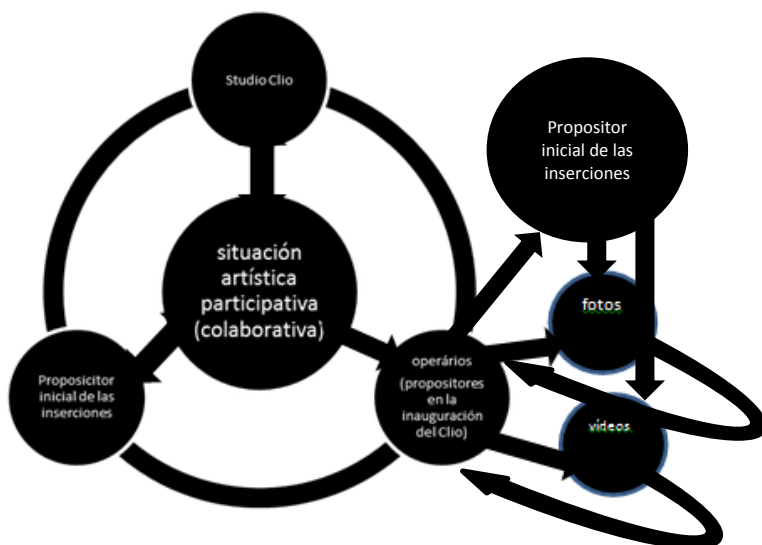


Fotografías producidas por
trabajadores del *Studio Clio*.
Porto Alegre. 2005.



Fotografías producidas
por trabajadores del *Studio Clio*.
Porto Alegre. 2005

IV.2. Diagrama del Sistema de Trabajo III



En el Diagrama del *Sistema de Trabajo III* aparece por primera vez otro proponente diferente a nosotros: los operarios en la inauguración del *Studio Clio* intercambian posiciones con nosotros al solicitar que tomemos fotos de escenas elegidas por ellos.

A partir de lo que hemos visto hasta el momento respecto a las prácticas participativas, se advierte que, en general, cualquier individuo posee capacidades creativas. Esas capacidades son articuladas en contextos contemporáneos, especialmente mediante el uso de medios accesibles como cámaras fotográficas, vídeos, teléfonos móviles y otros aparatos tecnológicos susceptibles de ser utilizados en la actualidad sin unos conocimientos específicos avanzados. La aseveración que vinculaba la habilidad técnica a los artistas, y que por mucho tiempo ha servido para diferenciarlos de los “no artistas”, se ha aparcado a un lado. La creencia de que cualquier individuo

puede presentar respuestas creativas frente a problemas o situaciones inusitadas sirve de base para la invitación a cualquier persona a que participe directamente de la construcción de poéticas que pueden ser compartidas. El artista, quizá, se aproximaría a contextos y concepciones del mundo de forma distinta (sensibles diferentes) pero sin una voluntad e iniciativa de realizar cruces, sus proposiciones quedarían distanciados, sin haber logrado establecer vínculos.

Nuestra práctica reiteradamente se pregunta si la actividad de la creación tiene el potencial para articular situaciones productoras de nuevas realidades y subjetividades en espacios de trabajo cotidiano. Lo que podemos afirmar a través de los *Sistemas de Trabajo* analizados es que es posible problematizar aspectos de la realidad cotidiana y que el enfoque de situaciones singulares (en contextos específicos, como en *History*) puede suscitar preguntas que atraviesen el campo social como un todo. En el caso de *History* fueron cuestionados los roles y lugares determinados por las situaciones de trabajo y qué tipo de interfaz nuestra práctica podría generar en ese contexto.

En la poética surgen muchas preguntas y nos preocupamos por no ofrecer respuestas precipitadas a lo que indagamos. Nuestra práctica viene investigando (pero no afirmando) si la función que una persona ejerce en el ámbito laboral determina, en gran medida, el espacio que ocupa en el campo social, pero también el espacio que se arriesga a ocupar. Por ello, insistimos en que es necesario estimular las “malas hierbas” para que echen raíces allí donde no se espera que crezcan. Vimos en *History* que uno de los trabajadores de la construcción, en el día de la inauguración del *Studio*, subió en el palco para ser fotografiado en aquel lugar. Ese fue un gesto muy pequeño, imperceptible, pero lo que importa es que él se aventuró a ocupar un espacio que no le había sido “asignado en el *Studio*”, el espacio del palco. El obrero se

arriesgó a escapar de la posición que se esperaba de él, aunque solamente fuese para el instante de la toma fotográfica.

Tras haber vivido las experiencias de los tres *Sistemas de Trabajo* analizados hasta el momento, percibimos que la búsqueda de la participación en nuestra poética pretende que la condición de espectador pasivo mude por la de participante activo, pero que, en realidad, en los *Sistemas de Trabajo* a menudo nosotros mismos pasamos a ser espectadores de lo que ocurre. El deseo de que el otro participe proviene de la curiosidad por percibir cómo él/ella se ve en su propio trabajo, lo que puede o quiere expresar con relación a su propia cotidianidad. Los *Sistemas* se componen tanto de lo que nosotros damos a ver como de lo que los otros partícipes nos dan a ver, a partir de una relación singular y, a la vez, colectiva y vinculada a una inserción creativa (a una “mala hierba”).

Una indagación siempre presente en los *Sistemas* se refiere a las articulaciones que pueden surgir durante las aproximaciones a contextos distintos. Sin embargo, comprobamos que al interactuar con determinados colectivos lo que definió en gran parte las respuestas y direccionamientos de las *Situaciones de Trabajo* se vinculaba directamente con la función que cada persona ejerce y con el tiempo que se puede “extraer” para realizar una actividad que difiere de la “asignada”. Sabemos que el artista dispone de tiempo para la creación y para prestar toda la atención a su obra. Pero, ¿qué ocurre con los que son llamados a participar, pero no disponen del tiempo para hacerlo porque *no pueden* interrumpir sus propias labores? De ello trata el próximo *Sistema de Trabajo*.

Capítulo V

V. Sistema de Trabajo IV. Limpio: usted no puede quitar la suciedad aquí

El *Sistema de Trabajo IV* se compone de una acción que titulamos *Limpio*. Ésta no fue una propuesta de denuncia ni de revelación (en el sentido de hacer visible una situación), no hubo una función de redención en la acción, ni la promesa de un futuro emancipador, sino un intento de problematizar una división habitual en el trabajo. El sistema propuesto en *Limpio* nos llevó a preguntarnos qué ocurre cuando aproximamos dos contextos de trabajo muy diferentes en lo que respecta al tiempo y al espacio del que sus partícipes disponen para realizar ciertas actividades creativas.

En el año 2009 estábamos en el taller de cerámica en la UFRGS, barriendo el suelo, ya que lo habíamos encontrado sucio la mañana anterior al comienzo de las clases. Apenas habíamos empezado la tarea, una empleada de la limpieza que pasaba por delante de la sala nos vio barriendo y dijo muy preocupada: “profesora, ¿no puedes limpiar!” Nos sorprendimos con aquella advertencia y le preguntamos por qué. Nos contestó que si su jefe viese aquella situación, ella tendría serios problemas, porque él había avisado reiteradas veces que ninguna otra persona que no fueran los empleados debía realizar tales tareas. La empleada también nos informó de que aquel día no habían limpiado la sala de la clase porque uno de sus compañeros había faltado al trabajo. Al escucharla y percibir que su preocupación era real, dejamos inmediatamente de barrer y, aquella mañana, impartimos la clase en una aula sucia.

Desde la perspectiva del episodio ocurrido en el aula, empezamos a reflexionar respecto a la acción de la limpieza. El acto de limpiar a lo largo de la historia ha

sido frecuentemente usado en diferentes ámbitos como metáfora de que a algo se le debe quitar de la impureza. En Brasil, desde el año 1754 ocurre la ceremonia de limpieza de las escaleras de la iglesia del Bom Fim, en Salvador de Bahía. En esta manifestación, una vez al año, bahianas vestidas de blanco lavan las escaleras en un ritual de purificación y para dar gracias por las bendiciones del *Senhor do Bom Fim*. En tal ceremonia, la limpieza es un gesto simbólico que representa la renovación, la purificación. Además de tener connotaciones de ritual la acción de limpiar más de una vez, en Brasil, ha tenido connotaciones políticas. Ejemplo reciente de ello ha sido la convocación hecha en el año 2013 por cerca de 20 organizaciones no gubernamentales para que la población brasileña participase de una protesta contra la corrupción. Con escobas verdes y amarillas y mucho jabón se planeó un lavaje simbólico del Congreso Nacional, en Brasilia. La acción ha sido prohibida y, por ello, los manifestantes “plantaron” las escobas en el césped delante el Congreso como un indicativo de la necesidad de limpiar aquella “casa sucia” por el uso indebido del dinero público.

En el ámbito del arte, la acción de limpiar igualmente ha sido utilizada como metáfora para indicar que algo no va bien, está corrompido y necesita ser renovado o como símbolo de denuncia. Ya la década de 70 Joseph Beuys había realizado una performance titulada *Sweeping Up (Barriendo, 1972)*. Juntamente con dos estudiantes Bueys utilizó una escoba roja para barrer la plaza Karl Marx, en Berlín. La limpieza ocurrió en este lugar emblemático de la ciudad luego después al desfile del primer de mayo aludiendo a la necesidad de limpiar, barrer a la basura nociones que el artista consideraba obsoletas referente al capitalismo y al marxismo.



Joseph Beuys. *Sweeping Up*. 1972.



Imagen de las escobas delante el Congreso Nacional Brasileño. 2013

La acción de limpiar como instrumento de denuncia tiene un ejemplo contundente en un planteamiento de la artista mexicana Teresa Margolles realizado en la 53 Bienal de Venecia en el año 2009. En su obra Margolles viene abordando el tema de la violencia en México. En los años 90 la artista estudió en el Servicio Médico Forense de México, donde aprendió a realizar autopsias y entró en contacto directo con las situaciones terribles de las víctimas (y verdugos) de la violencia en el país. La artista de modo recurrente utiliza en sus planteamientos, entre otros residuos, la sangre y el agua de la limpieza de los muertos, resquicios de piel, sábanas usadas para encubrir los cadáveres. Bajo el título *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* Margolles en la 53 Bienal de Venecia presento una obra en que familiares de una víctima de asesinato en México limpiaban una vez al día el piso del pabellón mexicano en el evento. La limpieza era hecha con una mezcla de agua y sangre de la persona asesinada. Por ello, al limpiar, la acción ensuciaba el ambiente, evidenciando la imposibilidad de “purificar” una situación fruto de la violencia y de la brutalidad. En el período en que la sala no estaba siendo lavada con sangre y agua, el espectador encontraba el lugar vacío, con un balde en uno de los cantos. Nada parecía indicar la acción que allí había ocurrido. Para comprender a qué se refería *¿De qué otra cosa podemos hablar?* el público necesitaba acceder a la explicación que constaba bajo el título de la obra.

Ya desde un punto de vista de denuncia ligada a la cuestión de género, Mierle Laderman Ukeles¹, (a quien nos referimos en epígrafes anteriores de esta Tesis), en el año 1973, realizó una performance titulada *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance: Inside* y *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance: Outside*.



Mierle Ukeles. *Hartford Wash*. 1973.

En la performance, Ukeles limpió el suelo del Museo Hartford de Arte durante el horario de visitas públicas. A partir de la acción de Ukeles, se podría relacionar la tarea de los limpiadores del museo con la actividad artística. Ukeles en la performance estaba certificando la división de roles en el trabajo, donde el género femenino ha sido invisible a lo largo de la historia y especialmente en el contexto del museo donde las mujeres tan solo habían sido contratadas para limpiar, justo al horario del cierre de los mismos (y no

¹ Los trabajos de Ukeles representan temas vinculados con el arte feminista de los años 70, que se preocupa, entre otros temas, por cuestiones relativas a la vida de la mujer, las amas de casa y la realización de las tareas cotidianas de la vida en el espacio doméstico y público. Algunas de sus acciones hacen visible trabajos sociales que están en la oscuridad o no tienen reconocimiento público. El pensamiento que guía la producción de la artista se esclarece en su *Manifiesto for Maintenance Art 1969*. El Manifiesto en su totalidad está disponible en: <http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/Ukeles_MANIFESTO.pdf>, acceso el 20-04-2010.

para estar presentes como artistas). Cómo en su acción *Touch Sanitation*, asunto tratado en el Capítulo IV de esta Tesis, junto a los limpiadores de las calles de Nueva York, en *Hartford Wash* la artista daba visibilidad a una situación de trabajo poco valorada socialmente.

Sin embargo, Ukeles en su performance señala la cuestión de género, pero, se observamos el contexto brasileño percibimos que son los menos privilegiados económicamente los encargados de la limpieza: sean ellos mujeres u hombres. En Brasil el asunto racial vinculado a este tipo de trabajo también es significativo: hay grande número de afros descendientes trabajando como limpiadores (hemos verificado en *Acción Orgánica* tratado anteriormente que grande parte de los *garis* son de la raza negra, con bajo índice de escolaridad). Por ello, entendemos que la labor de la limpieza relacionase también a cuestiones de clase y de raza.

En el argumento de nuestra investigación el planteamiento de Ukeles asume importancia porque esta artista ha igualado su acción a la de las empleadas de la limpieza, pero su trabajo no era el mismo, ya que, por ejemplo, ellas no sacaban fotografías de su propia actividad diaria de limpieza, ni las organizaban con el fin de narrarlas a posteriori, siendo, en cambio, ese el trabajo realizado por Ukeles (por la artista, por la socióloga, por la feminista,...). Es decir, Ukeles limpiaba, pero también registraba (documentaba por medio de fotografías y escritos) y hacia pública su acción. A las personas que limpian pero no registran sus acciones o teorizan respecto a ellas, comúnmente no las denominamos artistas, sino empleados domésticos o de limpieza. Esa diferenciación adquiere relevancia cuando pensamos sobre la división del trabajo y sobre la posibilidad de aproximar fronteras existentes entre distintos contextos, “diferentes sensibles”.

Teniendo como referencia las acciones de estos artistas (y la advertencia de la empleada de la limpieza de que no debíamos limpiar nuestro lugar de trabajo puesto que ésa no era una tarea que nos competía), hemos pasado a prestar atención a la actividad cotidiana de los limpiadores del Instituto de Artes de la UFRGS. Ellos se llamaban Adão, Jurema y Tereza, y trabajaban en el Instituto mediante lo que se conoce en Brasil, como “un contrato de trabajo *tercerizado*” (subcontratado). Por ello, no eran funcionarios de la universidad, sino empleados de una empresa privada que presta servicios a la universidad. Los subcontratados, en Brasil, por lo general, no tienen estabilidad en el empleo y, debido a excedentes de mano de obra en el mercado, normalmente aceptan sueldos bajos. Tales factores los llevan a temer por la pérdida de su empleo.

Considerando la advertencia de la empleada de la limpieza de que no podríamos limpiar, pues tal actividad no nos competía, ideamos realizar el *Sistema de Trabajo IV*. En tal *Sistema*, propusimos a Adão, Jurema y Tereza que realizasen sus tareas diarias en el Instituto de Artes utilizando bayetas producidas por nosotros para la limpieza. Ellos nos dijeron que lo harían siempre que las bayetas fuesen apropiadas para fregar. Así iniciamos la acción llamada *Limpio*.

La limpieza de los talleres del Instituto de Artes se efectúa cuando las actividades académicas y artísticas se paralizan. Es en los intervalos del arte en los que la limpieza tiene lugar, cuando las salas están vacías, sin estudiantes, sin futuros artistas. Durante el período de una semana, en *Limpio*, Adão, Jurema y Tereza ejercieron sus actividades habituales empleando bayetas suministradas por nosotros. Les acompañamos en sus actividades y sacamos fotos de su faena diaria. Las bayetas poseían una peculiaridad: tenían bordadas las siguientes frases en portugués: *Não faço parte da arte. Não faço arte. (No formo*

parte del arte. No hago arte.). Las bayetas, según nuestra intención, iban a cumplir el papel de dispositivos al infiltrarse en aquel cotidiano laboral.

Las frases bordadas en las bayetas acentúan lo que los limpiadores no son y el lugar que ellos no ocupan: no forman parte del arte ni producen arte. ¿Qué implica decir que los funcionarios de la limpieza no hacen arte?

Lo que está claro es que las frases bordadas señalaban quién formaba parte de un determinado contexto y quién lo compartía.

En *Limpio* no podríamos haber propuesto como Ukeles que nosotros limpiásemos, en este caso el Instituto de Artes, porque sabíamos que si lo hiciéramos, estaríamos dificultando la vida de los empleados de la limpieza. A no ser, claro, que planteáramos realizar tal labor como *arte*. Pero ello no nos interesaba, ya que no tensaría la situación. La realización de la limpieza del Instituto por nosotros (como artistas) sería entendida inmediatamente como arte; aceptada y normalizada (naturalizada) enseguida por todos, ya que estábamos en un contexto dedicado justamente a la enseñanza de una Historia del Arte en la que cualquier acto puede ser arte, desde el momento en que un artista así lo denomine.

A nosotros, limpiar como actividad artística en el contexto del Instituto de Artes estaba permitido; limpiar sin denominar la acción como arte no estaba permitido, puesto que se estaría ocupando un lugar que “no nos competía”.

En el *Sistema de Trabajo IV*, la palabra “arte” bordada en los trapos de limpieza fregó el suelo del Instituto de Artes durante el período de una semana: *No formo parte del arte. No hago arte.*

En la acción nos preguntábamos si habría algún momento en que los limpiadores se atreverían a salir de su posición habitual de trabajo, durante la realización misma de sus tareas, desenraizándose de su condición de limpiadores. No presenciamos eso: durante la acción los empleados no dejaron de limpiar, quizás porque su horario de trabajo determinaba que al final de una mañana o de una tarde los talleres, biblioteca, escaleras, etc., debían estar limpios y, por lo tanto, no tenían tiempo que perder. Por ello, probablemente, no les sobró tiempo para realizar sus actividades de otro modo o hacer cualquier otra cosa durante este período. La inserción de las bayetas sirvió para subrayar una situación naturalizada: en el Instituto de Artes, quien limpia, limpia; quien fotografía, fotografía. Tales funciones podrían haber sido invertidas (“los cuerpos desplazados en su quehacer cotidiano”), pero eso no ocurrió. No se construyó, en la acción, “otro cuerpo” diferente del habitual. Aparentemente, ninguna “mala hierba” floreció en ese *Sistema*.

Al término de una semana de trabajo, los empleados nos devolvieron las bayetas sucias. Las tendimos en un aula de la Universidad. El dispositivo de las bayetas estableció un campo simbólico y también real, propiciando la acción y, después, funcionando como indicador de una acción ya ocurrida. Tendidos, los trapos nos parecieron estar en una especie de espera silenciosa. No se creó ninguna imagen en la ocasión. Quizá porque nada debía ser guardado para después de aquel instante. O, quizá, porque no sabíamos exactamente qué hacer con aquellas bayetas que nos habían devuelto Adão, Jurema y Tereza. Las tendimos en un varal improvisado en la sala, buscando su mejor posición. ¿Mejor posición para qué? ¿Para presentar la suciedad? Más que para observarlas, probablemente las desdoblamos para descubrir en lo sucio la historia de los lugares por los cuales habían transitado durante esa semana.

Cada una mostraba algo que tal vez no supiésemos leer, ignorantes de los códigos de la humildad y de la entrega a la actividad de limpieza.



Limpio. Porto Alegre. 2009.



Limpio. Porto Alegre. 2009.

V.I Trocações, Santiago Sierra y Limpio

En el año 2006, la artista Lilian Minsky propuso en Porto Alegre una acción titulada *Trocações*.² En esa acción, la artista planteó a un vendedor ambulante de antenas para televisión un cambio de posición de trabajo: Minsky se quedaría vendiendo antenas mientras que el Sr. Paulo Roberto (el vendedor) visitaría una exposición en un “espacio de arte”. Por ello, se establecería un trueque momentáneo de posiciones laborales.

En la entrevista, Minsky explica en relación a *Trocações*:

Siempre pensé en hacer una acción involucrando esos personajes tan presentes en el centro da ciudad, y tuve entonces la idea de hacer “trueque de acciones”. De ese modo, estaría formando parte de aquella confusión sonora y la persona que cambiase conmigo también tendría una experiencia diferente, creando una ruptura en sus acciones cotidianas, un devenir, en un ambiente bastante frecuentado por mí – una exposición de arte. En el día quedado para la acción, se eligió una persona en el momento, el Sr. Paulo Roberto, vendedor de antenas para TV. Le hablé preguntándole si aceptaba hacer el trueque – yo me quedaría vendiendo antenas para él y él visitaría la exposición. Y ocurrió el trueque de acciones. Yo me quedé vendiendo las antenas y el Sr. Paulo Roberto visitó la exposición en el Santander, guiado por Fernanda Gassen, una amiga fotógrafa.

En la acción se utilizaron dos cámaras de vídeo, una en la calle, conmigo, y otra registrando en Santander el Sr. Paulo, recorriendo la exposición. En la edición se mezclaron dos situaciones, dos universos tan geográficamente próximos y tan distantes.³

² *Trocações* se refiere a una palabra portuguesa cuyo equivalente sería “Trueques”. La acción se realizó como parte del proyecto de *Perdidos no Espaço do Centro de Porto Alegre*, ocurrido en mayo del 2006, en Porto Alegre, Brasil.

³ Traducción propia de: “Sempre pensei em fazer uma ação envolvendo estes personagens tão presentes no centro da cidade, e tive então a ideia de fazer uma ‘troca de ações’. Deste modo, estaria formando parte daquela confusão sonora e a pessoa que trocasse comigo também teria uma experiência diferente, criando



Lilian Minsky. Venta de antenas en el centro de la ciudad y visita del Sr. Paulo al Santander Cultural. Porto Alegre. 2006.

En Brasil, datos estadísticos del 2009 indican que un 93% de la población jamás ha asistido a una exposición artística⁴ y ésa es la situación del Sr. Paulo Roberto. Aunque trabaje todos los días cerca del principal museo de arte de Rio Grande do Sul, en Porto Alegre, el Sr. Paulo Roberto jamás había entrado allí, sea para ver una exposición o simplemente para conocer el edificio. Tampoco lo había hecho en el Santander Cultural, que es donde ocurre parte de *Trocações*. “El Sr. Paulo Roberto trabajaba a menos de cien metros del edificio visitado y jamás había entrado allí, tampoco sabía que podía hacerlo.”⁵ De ese espacio, el vendedor de antenas, por lo tanto, estaba excluido.

uma ruptura em suas ações cotidianas, um devenir, em um ambiente bastante frequentado por mim –uma experiência de arte. No dia marcado para a ação, escolhi uma pessoa no momento, o Sr. Paulo Roberto, vendedor de antenas para TV. Lhe perguntei se aceitava fazer a troca – eu ficaria vendendo antenas e ele visitaria a exposição. E ocorreu a troca de ações. Eu fiquei vendendo antenas e o Sr. Paulo Roberto visitou a exposição no Santander, guiado por Fernanda Gassen, uma amiga fotógrafa. Na ação usamos duas câmeras de vídeo, uma na rua comigo, e outra registrando no Santander o Sr. Paulo, visitando a exposição. Na edição se mesclaram duas situações, dois universos geograficamente tão próximos e tão distantes.” Informaciones obtenidas en el sitio del *Perdidos no Espaço*: < <http://www6.ufrgs.br/escultura/workshop/>>, acceso el 23-10-2009.

⁴ El Ministerio de Cultura brasileño realizó un análisis referente al acceso a la cultura en Brasil y ha constatado que el 90% de las ciudades no tienen cine, teatro o museos. Solamente el 14% de los brasileños van al cine y el 93% jamás ha ido a una exposición de arte. Datos provenientes de <<http://jornalnacional.globo.com/Telejornais/JN/0,MUL1055437-10406,00-GOVERNO+PROPOE+MUDA NCAS+NA+LEI+ROUANET.html>>, acceso el 23-03-2009.

⁵ Ibíden.

Jacques Rancière, en su libro *Sobre políticas estéticas*, llama la atención para la presencia de la figura del excluido en el arte actual:

Éste (el excluido) tiende a ocupar el lugar antiguamente reservado al pueblo como destinatario del arte. El pueblo era una figura doble: a la vez una entidad política, perteneciente a la configuración de disenso de la comunidad, y una categoría social: la masa de aquellos que ignoraban el arte y a los que este debía hacerse sensible. El excluido hoy día reduce esta dualidad a la simple figura social de aquel que está fuera y al que el arte debe contribuir a meter dentro.⁶

Trocações trata de introducir en un espacio de exhibición de arte a alguien que jamás estuvo allí. Se trata de incluir al vendedor de antenas (“el excluido”) en una experiencia de un grupo (la de las personas que visitan el museo) en el intento de presentarle una realidad determinada a la cual el vendedor de antenas no está habituado (la visita a una exposición de arte contemporáneo). Con ocasión de su visita a la exposición, se invitó al vendedor a asumir la posición de público. Una visita guiada con relación a las obras la hizo un funcionario del Santander Cultural.

Mientras el vendedor de antenas observaba la exposición, Minsky permaneció en la calle, en las cercanías del Santander Cultural, vendiendo antenas.

Cuando la acción acabó, cada uno de los involucrados retornó a su posición de trabajo habitual, con una diferencia: artista y vendedor de antenas habían interrumpido su rutina de trabajo. El Sr. Paulo Roberto visitó una exposición de arte y, tal vez, esa aproximación haga que regrese al museo en otras ocasiones. Y Minsky vivenció la experiencia de vender antenas.

⁶ *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Ed. Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, p. 60.

Posiblemente el trueque de posiciones haga posibilitado la ampliación de horizontes, de conocimientos para ambas partes implicadas en la situación, aunque probablemente, Minsky jamás vuelva a vender antenas (la acción parece no esperar eso de ella. Parece esperar, eso sí, que el Sr. Paulo Roberto vuelva al museo o a otras exposiciones).⁷

Más que proporcionar la experiencia de “disfrutar arte”, *Trocações* tiene relevancia porque propuso que el Sr. Paulo Roberto ocupara otro espacio que quizá no pensaba poder ocupar. El ha entrado en las dependencias de un Centro Cultural muy ostensivo en su arquitectura y decoración -una edificación de lujo en Brasil. No hay familiaridad alguna del vendedor de antenas con ese espacio de exhibición. Las clases populares casi nunca ingresan allí por iniciativa propia. Pero es significativo considerar que el acceso del Sr. Paulo Roberto en aquel Centro Cultural aconteció como espectador, no como productor de arte.

Trocações revela claramente las posiciones ocupadas por un artista y un vendedor ambulante en el contexto brasileño. Posiciones ésas que raramente establecen contacto (no comparten un sensible común). Lo que la acción de Minsky subraya es que, a menudo, cuando se intenta disminuir la distancia entre esas posiciones, se acaba, justamente, evidenciando la dificultad de alcanzar espacios compartidos. El propio nombre de la acción ya indica esa dificultad: “trueque de posiciones” (*Trocações*) y no “compartir posiciones”. Es decir, aunque ocurra el trueque de posiciones, el espacio y la función de cada uno permanece bien definido y separado. En la acción, al vendedor de antenas no le está abierta la posibilidad de producir arte, sino solo de fruir un

⁷ Acá para nosotros reside una de las tensiones de ese planteamiento. ¿El arte no estaría en cualquier lugar? ¿Por qué, para “ver arte”, el Sr. Paulo Roberto necesita salir de la calle y entrar en un museo? Se percibe que aquí se trabaja con la noción de un dentro y un fuera del museo. El museo ofreció la experiencia de la contemplación de lo que se considera una cultura de élite. Pero Minsky, cuando está en la calle, ¿está vendiendo arte, vendiendo antenas, o las dos cosas a la vez?

determinado tipo de arte (y siempre que se desplace de su lugar habitual de trabajo, la calle).⁸

Al terminar la visita al Centro Cultural, el Sr. Paulo Roberto vuelve a la venta de antenas (vuelve a su trabajo) y termina su participación en *Trocações*. Para Minsky, es justamente en ese momento que empieza otra fase del labor de la artista: la edición del material videográfico y fotográfico, el relato, la divulgación e inserción del proyecto en el sistema de las artes por medio de narrativas y del registro de imágenes. En *Trocações* la producción de imágenes no la realizó el vendedor de antenas. Como lo que ocurrió en *Limpio*, el vendedor no llegó a especular sobre realizar algún tipo de planteamiento con Minsky, cumpliendo solamente lo que estaba previsto por la artista en la acción. ¿Hacer “algo no previsto” no le ocurrió porque el Sr. Paulo Roberto no tuvo el tiempo necesario para plantearlo? Sin embargo, Minsky ofreció ese tiempo al vendedor de antenas al realizar su trabajo en la calle.

Enfatizamos otra vez que al analizar la situación de los empleados en *Limpio* notamos que ellos no disponían de tiempo durante su jornada laboral para hacer otra cosa que no estuviera estipulada en su contrato de trabajo.

La problemática suscitada por *Trocações* y por *Limpio* en lo que se refiere al tiempo y a la posición ocupada por personas en diferentes condiciones laborales nos remite a los planteamientos del artista contemporáneo Santiago Sierra. Este artista frecuentemente en sus obras investiga la explotación en el campo del trabajo. Muchos de sus planteamientos enfocan la estructura de violencia y de humillación oriundas de contextos laborales y desvelan que en el

⁸ Lo que está claro es que ni el vendedor ambulante ni la artista ponen en duda que en *Trocações* hay un acuerdo implícito de que la exposición en el centro cultural se trata de arte.

sistema capitalista todo es posible de ser comercializado. Sierra contrata personas (en general desempleados o sujetos que están en situaciones económicas desfavorables) para participar de performances en las cuales hace visible la presencia del trabajador como engranaje, señalando su condición de “humanidad deshumanizada” por aceptar realizar cualquier tipo de acción (repetitivas, sin significación, humillantes), desde que remuneradas (frecuentemente les paga un salario mínimo).

Al examinar los planteamientos de Sierra, cogitamos que en *Limpio* también los empleados podrían haber sido remunerados para que limpiasen el Instituto de Artes fuera de su jornada laboral, en medio a las clases de arte. Pero entendíamos que remunerarlos los induciría a participar de la propuesta haciendo precisamente lo que habíamos contratado. Juzgábamos que participar sin tener un contrato de trabajo con nosotros les concedería más libertad para que quizá, osasen hacer otra cosa que no “las que les estaban destinadas” en su horario laboral.

Analizando la poética de Santiago Sierra percibiese que a menudo el artista reproduce situaciones de exploración hasta el límite del agotamiento o de la pérdida de la dignidad de los trabajadores. Recientemente, en el 2013, el artista contrató en España a 30 desempleados para participar de una performance que constó en estar:

Nueve días escribiendo ocho horas al día en un libro en blanco la frase ‘El trabajo es la dictadura’, a razón de 480 frases por cuaderno y cuatro cuadernos por jornada, un total de 1.920 veces la misma sentencia a modo de mantra y con un objetivo principal: denunciar el desastre social al que hemos llegado y la situación actual de precariedad laboral. (...) ‘El trabajo es la dictadura, el trabajo es la dictadura...’, escriben una y otra vez los elegidos entre las listas del Servicio Público de Empleo, los treinta afortunados para ser explotados.⁹

⁹ Disponible en la versión digital del periódico español *El País*, del día 22 de enero de 2013: <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/01/22/madrid/1358889356_714177.html>, acceso el 22-01-2013.

“El trabajo es la dictadura”, mil veces al día. Esta proposición manifiesta que los artistas pueden especular, pero también conferir visibilidad a la miseria ajena, pues poseen el espacio y el tiempo para hacerlo.

En la Introducción de esta tesis preguntábamos ¿Cómo actuar en contextos en que los trabajadores no tienen tiempo para participar de acciones artísticas? ¿Cómo insertar “malas hierbas” en situaciones donde los partícipes no puedan interrumpir su trabajo cotidiano para participar de nuestros planteamientos?

Al observar la situación de las personas contratadas por Sierra en sus performances relacionadas al campo del trabajo y establecer una comparación con los trabajadores de *Limpio* y de *Trocações* percibimos que diferentemente de estos últimos, los contratados de Sierra poseen mucho tiempo libre. Es decir, las personas que Sierra contracta para participar de sus performances, igual que el artista, poseen tiempo para participar de proposiciones artísticas. Lo terrible es considerar que en el contexto de crisis en que se inscriben, los contratados a lo mejor tengan “todo el tiempo del mundo” en su condición de desempleados. La verdadera dictadura para tales personas es no conseguir hacer con que el tiempo que disponen tenga valor de cambio en el mercado. Tal panorama es formado por escenarios de inmovilidad: en circunstancias económicas adversas, los sujetos que no pueden vender su tiempo, parecen tener poca posibilidad de reacción frente a una realidad que no ofrece perspectivas de una vida mejor. Por ello se puede indagar si ¿Serían sujetos políticos los que participan de las performances de Sierra?

Al examinar la experiencia del *Orçamento Participativo* luego en el inicio de nuestra Tesis, abordamos el concepto de política a partir de una premisa fundamental: sujeto político es el que puede hablar (deliberar, participar) en cuestiones referentes a una colectividad. Además también habíamos analizado

lo que Jacques Rancière entiende por sujetos políticos: son los sujetos del disenso, capaces de hacer uso de la palabra en ocasiones y en lugares en que no estaban “destinados” a hacerlo.¹⁰ Para este autor, los sujetos políticos son los que pueden ocupar posiciones y tiempos “indebidos” en el social. Las propuestas de Sierra referentes al campo del trabajo parecen confirmar de un modo contundente la aserción de Rancière de que ni todos pueden participar en los asuntos de la comunidad ya que parte de la población no se hace oír, puesto que de cierto modo se encuentra paralizada al no tener garantizadas sus necesidades básicas. Sierra demuestra conciencia en relación a su posición privilegiada en este escenario, pues, su obra evidencia claramente que él sí - como artista- puede hablar.

Así como Teresa Margolles, la poética de Sierra reitera que el arte (y por supuesto, los artistas) pueden hablar y hacer visible lo invisible que subyace a cualquier situación. Lo paradójico es que este “hacer visible” evidencia seguidamente nuestra impotencia frente a la realidad. Las acciones artísticas parecen haber sido despotencializadas, naturalizadas y por ello pueden criticar radicalmente cualquier escenario del campo social y simultáneamente obtener su inserción en el mercado del arte sin ningún conflicto¹¹. Ellas parecen haber perdido su eficacia como prácticas críticas.

Santiago Sierra en su discurso afirma que:

No puedo cambiar nada. No hay posibilidad de cambiar nada con el trabajo artístico. Hacemos nuestro trabajo porque estamos haciendo arte y porque creemos que el arte debe ser alguna cosa, alguna cosa que siga la realidad. Pero yo no creo en la posibilidad de cambio.¹²

¹⁰RANCIÈRE, Jacques, *La Mésentente, Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995.

¹¹ Tanto la producción de Teresa Margolles como de Santiago Sierra es presencia constante en importantes galerías, ferias y bienales de arte.

¹² Traducción propia de: “I can't change anything. There is no possibility that we can change anything with our artistic work. We do our work because we are making art, and because we believe art should be

En su constatación, Sierra refuerza la afirmación de Francis Alys presentada en el comienzo de esta Tesis en que el artista dudaba de la potencia del arte en influir en sociedades marcadas por situaciones de crisis económica, política, religiosa.

Jacques Rancière escribió que lo realmente político no es el “conocimiento de las razones que producen tal o tal vida, sino la confrontación directa entre una vida y lo que ella puede”.¹³ Para Rancière, el arte justamente sería una posibilidad para cuestionar los espacios y tiempos que estarían destinados a cada uno en lo social. Las poéticas que venimos estudiando indican que ni los trabajadores contratados de Sierra ni los empleados de la limpieza en *Limpio* ni el Sr. Roberto de *Trocações* han osado salir de la condición que de ellos se les “estaba destinada” en el campo social. Por ello, no se verificó “confrontación entre una vida y lo que ella puede”. Los trabajadores se demostrarán inertes, adaptados a las funciones que les estaban destinadas en los sistemas de los cuales hacen parte.

Lo que un *Sistema* como *Limpio* objetivó fue inquirir respecto a las posibilidades de desviar, aproximar estructuras del campo laboral que estaban naturalizadas en el contexto del Instituto de Artes (es decir, cuestionar los espacios y tiempos allí establecidos). Imaginábamos que tal *Sistema* favorecería el surgimiento de acciones o actitudes imprevistas en una situación de trabajo rutinario: los sujetos actuarían de un modo diferente a lo habitual en la realización de sus tareas. Pero los trabajadores de la limpieza del Instituto de Artes no descuidaron el tiempo necesario para realizar sus tareas, ya que

something, something that follows reality. But I don't believe in the possibility of change.” SIERRA, Santiago. *Santiago Sierra: Works 2002–1990*, Birmingham, England: Ikon Gallery, 2002, p. 15.

¹³ RANCIÈRE, Jacques. *Política da Arte. Práticas Estéticas, Sociais e Políticas em Debate*. São Paulo: SESC, 2005, p. 16.

tenían un contrato que dictaba lo que debería hacerse cada día. Aparentemente, lo hacían con resignación, con pasiva aceptación, inmovilizados en el lugar y función que les habían sido designados.

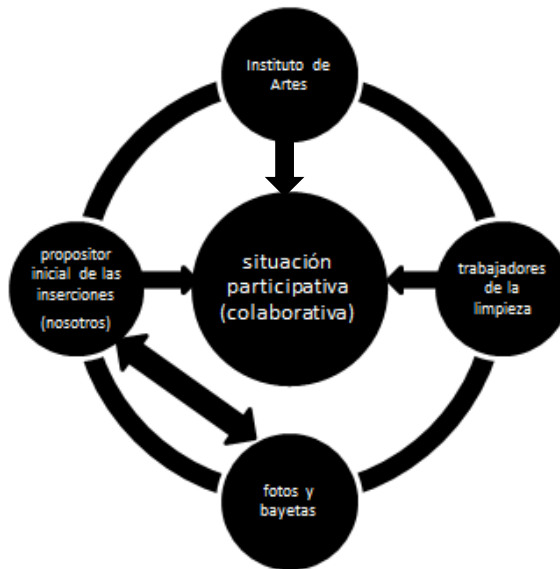
Limpio subraya la rígida jerarquía social de identificación y de incorporación en una determinada situación. Lo que se constata es que el predominio de una situación económica desfavorable acaba dictando de una manera frecuentemente drástica situaciones de control, de apatía y de inmovilidad.

“Lo que una vida puede” estaría también fuertemente determinado por la posición en el campo social. Percibíamos que en *Limpio* las fronteras existentes en el contexto de trabajo sí habían sido subrayadas por el dispositivo de las bayetas, así como evidenciaban una falta de iniciativa en crear un acto que no estaba inscrito ni previsto en una situación determinada social y culturalmente (prescritos por una economía de mercado). Escenario que nos obliga a indagar si los espacios de contacto son posibles entre los márgenes de separación existentes entre diferentes contextos y qué tipo de situación puede generarse cuando esos márgenes se encuentran.

Hacer algo dentro de los “límites que competen a cada uno” es lo que pasó en *Limpio*. Pero hubo una ocasión, un momento en que el *Sistema de Trabajo IV* nos desplazó de nuestra mirada habitual, en un instante de perplejidad. No sucedió nada extraordinario, sino una escena muy cotidiana y que, quizás, ahora mismo esté ocurriendo en el Instituto de Artes. Se trató del momento en que vimos a uno de los empleados limpiando el urinario en uno de los baños del Instituto. Un urinario (formalmente muy similar al famoso urinario de Duchamp) estaba siendo fregado silenciosamente en una academia de arte en la búsqueda por eliminar los olores. Esa escena para nosotros tuvo el impacto del acercamiento a una obviedad. La constatación a lo que nos pareció

la irremediable distancia entre dos mundos muy diferentes, demarcados por un elemento -el mingitorio- que al convertirse en un signo demarca dos sensibles muy diferentes, quizá irreconciliables. Nos quedamos allí, mirando la realización de la tarea de la limpieza para que el urinario pudiese volver a ser utilizado en la academia de arte como mingitorio y no como un signo. Casi al final de la limpieza, sacamos una foto y concluimos *Limpio*.

V.2 Diagrama del Sistema de Trabajo IV: puntos de contacto con Diagramas de los capítulos anteriores



El Diagrama del *Sistema de Trabajo IV* evidencia que *Limpio* contempla una situación colaborativa. Las flechas de ese *Sistema* señalan que los trabajadores de la limpieza aceptaran participar del *Sistema*, pero no produjeron alteraciones significativas en él. Atribuimos esta falta de iniciativa en parte debido al hecho de que no disponían de tiempo para plantear algo, pero también a una situación de inmovilidad que caracteriza su situación laboral en el Instituto de Artes.

Tras analizar tanto el *Sistema de Trabajo IV* como los *Sistemas* propuestos hasta el momento, se percibe que no siempre deflagran fuerzas de invención y de creación en situaciones rutinarias y, cuando lo hacen, lo consiguen solamente en momentos o situaciones muy puntuales, incluso, efímeras. Un ejemplo fue la

actitud del operario del *Studio Clio* al subir al palco y solicitar una fotografía como un participante importante, y fundamental en las obras realizadas.

Comparando los *Diagramas* generados en los cuatro *Sistemas de Trabajo* observamos que el *Sistema General* se mantiene, constituyendo la base de los IV *Sistemas* propuestos. Cada uno de ellos está compuesto por varias partes interconectadas que indican las relaciones establecidas entre sus componentes, bien como la red de participación, cuyo comportamiento y dinámica depende de cada parte individualmente. La organización de cada uno determina interacciones y características propias oriundas de los diferentes contextos de trabajo cotidiano que enfocan. Se queda evidenciado que es el artista el primero a deflagrar las dinámicas de los *Sistemas*. En algunas instancias (como en *Acción Inorgánica* y *Monóculos* el *Sistema* puede continuar sin la presencia del artista, aunque esto implique en no rastrear su movimiento, siendo su repercusión imprevisible.

Los *Sistemas* tienen en común el hecho de que apuestan en la posibilidad de que el trabajador vea su propio cotidiano a partir de experiencias que no les son habituales. Todos generan imágenes. En dos de los *Sistemas* las imágenes son producidas por los propios trabajadores (*History*, *Acción Orgánica*). En *History* los trabajadores paran sus actividades cotidianas para producir las imágenes. En los otros *Sistemas*, las imágenes son producidas en medio a las actividades del trabajo diario. En *Limpio* las imágenes fueron producidas por nosotros. Las imágenes producidas son muy importantes pues permiten que sean activadas nuevas operaciones dentro de los *Sistemas* y, en algunas ocasiones, retornan a los trabajadores involucrados en ellos.

Las experiencias de los *Sistemas* planteados nos obligan a seguir indagando cómo generar fisuras y rajaduras en la división de lo sensible. Y qué capacidad tiene un acto artístico de inventar, re-inventar, replantear relaciones y situaciones que están naturalizadas en el campo social.

Las intervenciones que venimos analizando, aunque a menudo en su discurso puntúan que no creen que una práctica artística concreta pueda interferir directamente en realidades específicas nos llevan a deducir que en realidad ellas esperan que algo no habitual ocurra en las dinámicas que crean. Por ello implican a diferentes personas en lo que plantean, llamando a la participación. Ellas aventuran que sus dinámicas puedan generar oportunidades y riesgos: apostan en la posibilidad de que se “abran agujeros” en los espacios producidos para que algo distinto de lo previsto pueda medrar. Entendemos que las proposiciones trabajan con la eventualidad siempre presente, siempre latente de que algo ocurra, mismo en contrario a todas las posibilidades o pronósticos, en contra a todas las previsiones o pesimismo.

A partir de los *Sistemas de Trabajo* analizados, tanto en éste como en los capítulos precedentes, hemos investigado cómo generamos procesos de participación mediante nuestra práctica artística y de qué metodologías nos valemos para llamar a la participación de personas que no disponen de tiempo para hacerlo. Cuestionamos qué posibilidades tienen tales partícipes de implicarse en los sistemas que se producen. Indagamos, también, respecto al potencial que esos sistemas tienen para hacer medrar lo que en esta Tesis hemos denominado “malas hierbas”. A lo largo de los capítulos venimos apuntando algunas conclusiones respecto a tales indagaciones.

En la *Parte III* observaremos y analizaremos qué ocurre con nuestros planteamientos artísticos cuando los confrontamos con otra realidad, en un

contexto distinto del latinoamericano. Veremos el período de estudios en España y cómo nuestra práctica artística se inserta y cómo podemos verificar nuestra hipótesis de trabajo en ese nuevo contexto. Tal Parte se ancla en el trabajo de investigación que presentamos en 2008 para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados de la Universidad Politécnica de Valencia, título de Especialista en Arte Público.

Parte III

I. Panorama español: algunas “malas hierbas” en Europa

En el año 2006 viajamos a España para realizar los estudios de doctorado en la Universidad Politécnica de Valencia. Entre el 2006 y el 2008 desarrollamos un trabajo fruto principalmente de la estancia en esa ciudad y de las residencias artísticas de las que participamos en pequeños pueblos de Castilla la Mancha, Galicia y Cataluña. La Parte III de la presente Tesis describe ese período de transición en un nuevo territorio donde fue necesario repensar y adaptar nuestra metodología de trabajo.

Uno de los objetivos específicos explicitado en la Introducción de esta Tesis se refiere a: “obtener una comprensión del conjunto de la práctica artística que hemos desarrollado en los contextos brasileño y español”. La Parte III nos permitirá verificar cómo un entorno con el cual no estábamos familiarizados influyó en la poética de las “malas hierbas”. Vamos a identificar cómo recién llegados a España nos valemos de una metodología que implica la observación y recogida de datos referentes a la vida en el país para, en un segundo momento, comprobar la posibilidad de intervención directa en la realidad cotidiana.

Nuestra preocupación se centró en cómo trabajar mediante enfoques participativos en un territorio que nos parecía plural y cuyas dinámicas desconocíamos. ¿Qué metodología íbamos emplear? ¿Seguiríamos con los *Sistemas de Trabajo* que veníamos utilizando en Brasil hasta aquel momento? ¿Tendría validez la noción de “malas hierbas” en aquella realidad tan diferente de nuestro contexto de origen?

Considerando estas indagaciones, optamos en primer lugar por realizar algunas residencias artísticas en el interior del país con el objetivo de penetrar en sus particularidades regionales y observar aquella diversidad tan distinta del contexto latinoamericano. Esas estancias funcionaron como puerta de entrada a España para que, a partir de una perspectiva foránea, estudiásemos algunos aspectos del país, observando cómo vivían sus habitantes y cómo inventaban su sociedad con identidades y culturas específicas.

En cada residencia artística permanecemos períodos de entre uno a tres meses. Convivimos con la población de cada lugar y con artistas de diferentes nacionalidades. Durante esos períodos producimos vídeos que muestran una España muy diversa, rica y pobre a la vez; vídeos que ilustran una sociedad caracterizada por un cambio frenético, en una continua búsqueda de desarrollo y crecimiento.

Las grabaciones de vídeos realizadas hablan de subjetividades, de distintos modos de habitar y de las maneras en que algunas personas resisten ante una cotidianeidad a menudo difícil. Pero tales registros no pretenden ni examinar ni representar cómo vive la gente: no nos posicionamos en el papel planteado por Hal Foster en su artículo “El artista como etnógrafo”¹. En dicho texto, Foster compara la figura del artista con la del etnógrafo en el sentido de que ambos consideran la cultura como un texto que debe ser interpretado. El autor relaciona la actividad artística presente sobre todo en algunas prácticas de los 80 con una actividad etnográfica que investiga la figura del *otro*, curiosa en cuanto a alteridades de grupos sociales y culturales.

¹ FOSTER, Hal. “El artista como etnógrafo” incluido en: FOSTER, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 200, pp. 175-207. En *El retorno de lo real*, Foster realiza su reflexión a partir de diversos campos como el psicoanálisis, la lingüística y la antropología.

Muchos de los artistas que se introducen en la observación de contextos que no les son conocidos lo hacen en el intento de romper con concepciones naturalizadas referentes al *otro*. Buscan datos, pretenden obtener las informaciones directamente de las fuentes que se dedican a investigar, valiéndose, en ocasiones, de las herramientas y metodologías de las ciencias sociales. A menudo, los artistas utilizan la metodología de la observación participativa, de la producción de diarios de campo o de entrevistas y se proponen (“el retorno de lo real”) dar visibilidad y voz a comunidades marginales y vulnerables (los enfermos del SIDA, los negros, los inmigrantes, los sin hogar, etc.).

“El retorno de lo real” se refiere al gran interés de los artistas por lo cotidiano, por las tensiones y fronteras en el espacio público, como contrapunto de la realidad de los contextos museológicos y de las galerías. En su artículo, Hal Foster advierte que frecuentemente el artista no pertenece a los contextos enfocados y, por ello, a menudo su visión se encuentra distanciada de las problemáticas con las cuales trabaja. Pero también sugiere que el artista debe considerar la necesidad de un distanciamiento crítico para poder enfrentarse a las cuestiones en las cuales se adentra (especialmente, en el caso de pertenencia a los contextos investigados).

En nuestra práctica no nos preocupamos por identificar a nadie, por buscar datos para evaluarlos, ni tampoco por reflejar a alguien exótico, distante. Muy al contrario, nos interesamos en observar situaciones de trabajo rutinarias. En las comunidades donde hemos vivido siempre fue evidente nuestra posición como extranjera, como alguien que en muchas ocasiones está de paso en esos contextos pero que logra identificarse con ellos: hemos encontrado algunas similitudes con el contexto latinoamericano.

Grabamos instantes del quehacer cotidiano de personas que durante gran parte de su tiempo realizaban trabajos considerados en la España contemporánea como anticuados o no viables desde un punto de vista económico. Tales faenas eran caracterizadas como obsoletas en una sociedad en rápido crecimiento y constante búsqueda de modernización. Nos pareció que las personas que seguían ejecutando esas actividades estaban *insistiendo* en ellas, precisamente como “malas hierbas” resistiendo ante un día a día que les presionaba para que abandonasen ese trabajo. Tales situaciones laborales se relacionaban con las “malas hierbas” (en el sentido de crecer y de resistir), puesto que parecían arcaicas e iban a contracorriente de la dinámica de una sociedad que en 2006 vivía momentos de gran desarrollo económico (al menos, aparentemente, porque más tarde se ha verificado que dicho crecimiento acelerado estaba anclado sobre bases falsas y su fragilidad pudo comprobarse con el estallido de la crisis económica en Europa, y en España con la “burbuja económica o inmobiliaria”).

Las grabaciones tratan sobre las maneras en las que algunas personas resistían a una situación a menudo difícil. Consideramos que estas personas, en sus actividades cotidianas, tenían un potencial de *microdiscurso*, como un murmullo que insiste en medrar aunque sea en medios difíciles e improbables (tal como ocurre con las “malas hierbas”).

Hemos convivido con personas que se aferraban a trabajos considerados de “poco futuro”. Las personas que filmamos mantenían su actividad, aun enfrentándose a la gran presión de un medio cada vez más hostil, un entorno homogeneizado en lo que se refiere a sus modos de vivir y de producir. El hecho de detenernos ante esas actividades no demasiado valoradas está ligado al estudio de otras condiciones laborales también mal consideradas (*camelôs*,

basureros) que ya habíamos abordado en nuestra práctica artística en Brasil, y que hemos explicado en los capítulos precedentes en esta Tesis.

Para las grabaciones nos valimos de la misma metodología de trabajo que habíamos utilizado en propuestas anteriores: se realizaron siempre en medio de la actividad diaria de las personas, que no interrumpieron su trabajo para hablar de su país, de su cotidianidad, de sus preocupaciones, de su pasado. Por ello, las narraciones se mezclaron con las actividades laborales del día a día.

La cámara de vídeo abrió puertas para que observásemos de cerca historias y voces, y prestásemos atención a cómo se mostraban las personas o se escondían, sin ningún guion que les orientase, a excepción de su propia vida. Las pequeñas historias cotidianas que filmamos demuestran actitudes y vivencias que quizás oponen resistencia frente a algunas visiones y concepciones homogeneizadoras que procuran determinar qué es relevante y cuál es el grado de importancia en que las cosas deben ser vistas y consideradas.

El registro mediante las grabaciones fue una herramienta de observación, pero también de lectura, de los hechos, revelando subjetividades y apoyándonos en la búsqueda de conceptos que nos acercasen a circunstancias que constituyen una sociedad específica, en el intento de relacionarlos y comprenderlos.

I.I Residencias Artísticas: prácticas en contextos desconocidos de La Mancha y La Tarraza

Escribir la historia y escribir historias son hechos que reflejan un mismo régimen de verdad. Esto no tiene nada que ver con ninguna tesis de realidad o irrealidad de las cosas. Por el contrario, es obvio que un modelo de fabricación de historias está ligado a una idea de la historia como destino común, con una idea de aquellos que 'hacen la historia', y que esta interpenetración entre razón de los hechos y razón de las historias es un elemento característico de una época en la que cualquiera es considerado como cooperante en la tarea de 'hacer' la historia. La cuestión no es, por tanto, decir que 'la Historia' solamente la componen las historias que contamos, sino simplemente que la 'razón de las historias' y las capacidades de actuar como agentes históricos son cosas que van unidas. La política y el arte, como los saberes, construyen 'ficciones', es decir, reordenamientos materiales de signos e imágenes, de las relaciones entre lo que se ve y lo que se dice, entre lo que se hace y lo que se puede hacer.²

Jacques Rancière

En Castilla la Mancha trabajamos en un bello pueblecito denominado Casas del Cerro, en Alcalá del Júcar. Acompañamos especialmente la actividad de un pastor, la cosecha del azafrán por parte de una familia y la actividad manual de un grupo de bordadoras. Todas esas actividades se estaban viendo abocadas a terminar, ya sea porque a las nuevas generaciones no les gustaba seguir trabajando en ellas o porque no eran viables económicamente.

La cosecha del azafrán, por ejemplo, la realizaban los miembros mayores de una familia. Dichas personas cultivaban una pequeña área en un proceso

² RANCIÈRE, Jacques. *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002, pp. 24-25.

contrario al de la agricultura intensiva, puesto que su producción es totalmente manual y la plantación ocupaba una parcela de tierra reducida. Esa estructura no contaba con mano de obra joven en la familia, ya que ésta no quería involucrarse en el duro trabajo del campo. También registramos durante una semana la actividad diaria de un pastor de cabras, cuyos hijos no deseaban continuar con la profesión del padre al considerar que la labor no era muy viable (tanto por la economía como por el desgaste físico). La tercera actividad laboral que grabamos fue la de un grupo de bordadoras que se dedicaban a hacer trabajos manuales para vestimentas de uso tradicional de la comunidad. Tales ropas eran utilizadas en escasas ocasiones por las nuevas generaciones. La preocupación compartida en el discurso de estas personas con las que convivimos en Casas del Cerro respecto a su trabajo era que nadie iba a darle continuidad. La sensación era que se trataban de prácticas que estaban en la dirección opuesta de lo que la sociedad contemporánea exigía.

Del mismo modo, en Cataluña³ hemos participado en otra residencia artística, grabando la actividad de una pequeña fábrica de tela en La Tarraza, Barcelona, donde la producción en su totalidad la realizaba una única persona: su dueño, quien trabajaba durante una jornada de 8 horas diarias, manteniendo un ritmo de trabajo aislado y poco rentable. No se contaba con ningún otro operario. Eventualmente, llamaba a un técnico para arreglar alguna avería en una máquina de telar.

En el vídeo, el dueño de la fábrica nos cuenta que, debido a la presión ejercida por productos similares de bajos costes provenientes de China, su pequeña

³ En Cataluña hemos participado en el año 2007 en la residencia artística de la *Fundación de Arte Contemporáneo Jordy Amat*, en Les Olives, Cataluña. Ubicada en la Costa Brava, la Fundación fue creada por el artista Rodríguez-Amat como un centro para la promoción del arte y cultura. Participar de la residencia ha sido importante para que conociéramos la realidad de la región y estableciéramos contacto con residentes de Cataluña, los cuales participarían posteriormente en los vídeos que desarrollamos en La Tarraza.

fábrica no contaba con apenas parcela en el mercado. Nos relató también que en tiempos anteriores catorce personas trabajaban en la fábrica. Lo impactante es que incluso sin recibir apenas beneficios el dueño de la fábrica “seguía allí trabajando porque lo había hecho durante toda su vida”. El vídeo enseña su trabajo en las máquinas, presenta el sonido mecánico de los soportes en que se movían los hilos, los patrones de tela producidos, la oscuridad de la fábrica, la faena rutinaria de una producción soportada por un único hombre. Meses después de la grabación supimos que el dueño finalmente había decidido cerrar su empresa.

Como indicado anteriormente, los vídeos producidos durante el período de las residencias se detienen a observar la vida común, cotidiana, en el trabajo. La rutina de las personas se ancla en profundas raíces que permiten conocer un poco los conflictos y ambigüedades presentes cuando la España “de ayer” se topa con la sociedad contemporánea. Tales actividades existen y resisten estableciendo un tiempo, un ritmo diferenciado, tanto en lo que respecta a su modo de producción como a las relaciones de las personas con lo que se produce, o sea, con su propio trabajo.

Conjuntamente a las grabaciones de esos contextos laborales, grabábamos también escenas de la España considerada en desarrollo, como por ejemplo, las innumerables obras en construcción tanto en Valencia como en otras partes del país (también en Galicia, lugar donde realizamos otra de las residencias artísticas).

Durante el período de las residencias viajamos por el país, y grabamos animales, rutas, personas, escuchamos sus historias, las miramos, recogimos lo que decían; prestamos atención a cómo se mostraban, se escondían, a cómo nosotros nos enseñábamos, nos escondíamos. Al terminar el período de las

residencias (tras un año en España) habíamos recogido un material que nos permitió producir seis vídeos de corta duración (5 minutos cada uno).

Aunque considerábamos tal período como una oportunidad de observación y de aprehensión de los nuevos escenarios que se nos presentaban, lidiábamos con el problema de que no habíamos realizado ninguna inserción en los contextos que habíamos grabado. En gran parte de las inserciones propuestas en los *Sistemas de Trabajo* en Brasil habíamos empleado dispositivos que mimetizaban elementos que ya existían en las situaciones enfocadas. Pero en España en aquel momento todavía no nos sentíamos en condiciones de interferir directamente en las dinámicas que estábamos investigando.

Para enfrentarnos a tal dificultad, propusimos una solución que consideramos temporal, una medida de carácter experimental para afrontar la cuestión de cómo insertar las “malas hierbas” en los panoramas investigados. La solución hallada constó en insertar las “malas hierbas” en los vídeos producidos. Por ello, las inserciones ocurrieron dentro de los vídeos y no en las realidades y contextos concretos.



Fotos fijas de los vídeos pequeños insertados en el vídeo principal. Valencia. 2007.

Como hemos indicado, con el material recogido se editaron seis vídeos. Tales vídeos contienen en su interior pantallas de vídeos en tamaño menor. Esos vídeos pequeños son inserciones sonoras y de imágenes referentes a las

narraciones de las personas en la cosecha del azafrán, en la actividad del pastoreo, de las bordadoras y la fábrica de tela. Estas pantallas se ubican en la parte inferior de cada uno de los seis vídeos principales, poseyendo un papel de “infiltrados” al insertarse en el vídeo principal. Ilustran esas actividades laborales escasamente valoradas en la España del período 2007-2008.

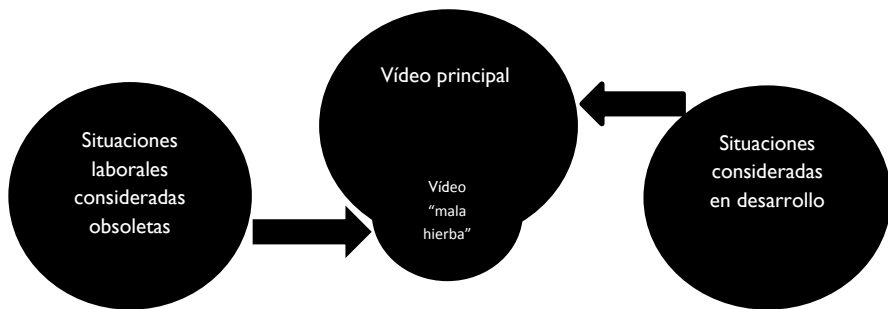
La pantalla pequeña insertada en la pantalla grande de cada vídeo presenta imágenes que tienen una velocidad más lenta, funcionando como un pequeño ruido, un contraste con lo que se presenta en el vídeo principal. Son como las “malas hierbas” virtuales de los vídeos principales. Las pantallas pequeñas crean un espacio adicional en una pantalla más grande. Ambos vídeos comparten un espacio discursivo, pero presentan trayectorias diferentes, dicen cosas distintas. Son como voces contrapuestas que narran situaciones divergentes en la cotidianidad multifacética que constituye un país.

Los vídeos principales hablan de una España (especialmente, Valencia) acelerada, con ciudades en crecimiento, modernizándose, ampliando su nivel de poder adquisitivo y consumiendo, ya que la crisis financiera todavía no era muy palpable en las ciudades españolas, al contrario de lo que ocurriría más tarde.

Pensamos representar las pantallas pequeñas como inserciones con función de “malas hierbas” que abrían nuevas rutas, desvíos, en las narrativas presentes en los vídeos principales. Dichas pantallas menores pueden tener el papel de narrativas subalternas, por su tamaño pequeño y por situarse en el margen inferior de los vídeos principales. Remiten a la narración de humildes relatos cotidianos, aparentemente sin ninguna importancia, en una posición subyacente a una narrativa que puede ser, al principio, considerada como principal. La inserción de “malas hierbas” dentro de un vídeo considerado como principal

fue un modo de subrayar esas situaciones laborales invisibles que normalmente pasan desapercibidas en la contemporaneidad.

El Diagrama de Trabajo de esas prácticas nos permite observar las operaciones realizadas en aquel momento:



La propuesta de insertar en los vídeos “malas hierbas” referidas a situaciones laborales consideradas obsoletas nos pareció aportar una solución transitoria en el intento de denunciar los contrastes entre los contextos observados. Entendimos que la inserción tenía un carácter de laboratorio para nosotros.

Al observar el resultado de las inserciones constatamos que la pantalla pequeña -el vídeo “mala hierba”- parecía formar un sistema aparte del vídeo principal. Ambos podrían funcionar de modo independiente, en caso de que fuesen separados: no había una unidad orgánica entre la inserción y el vídeo principal. Ambos relatos no presentaban un vínculo tan estrecho como ocurriera anteriormente con las unidades de los sistemas planteados en Brasil. Esta es la razón por la que el Diagrama de los vídeos indica un proceso más lineal con una estructura pasible de ser desmembrada.

La realización de las inserciones de “malas hierbas” en el plano virtual se reveló al mismo tiempo insatisfactoria y fructífera, pues al término de la producción de los vídeos teníamos claro que deseábamos volver a realizar las inserciones en el plano real. Se evidenció que el centro de interés, las cuestiones y las bases fundamentales de las inserciones que nos interesaban se asentaban sobre la realidad cotidiana (ya sea en la calle o en otras dinámicas presenciales). Además, en este primer planteamiento en España no habíamos trabajado con la noción de participación, sino que habíamos realizado grabaciones de entrevistas y de las labores cotidianas de habitantes de los lugares donde estuvimos.

Considerábamos volver a emplear la metodología de los *Sistemas de Trabajo* que veníamos utilizando en Brasil: una inserción directa de “malas hierbas” en situaciones cotidianas, gran parte de las veces mediante dispositivos que mimetizaban elementos claves de las dinámicas de los contextos investigados. Pero era necesario adentrarnos, convivir cercanamente con una realidad para buscar estrategias de actuación contextuales. Eso fue justo lo que propusimos en la próxima situación que pasaremos a analizar. Nos adentramos y aproximamos a la realidad desde una situación de invisibilidad e inestabilidad que “crecía” en la ciudad de Valencia en el año 2007. Una situación de verdadera “mala hierba” que nos hizo de nuevo indagar respecto al concepto de ciudadanía, aspecto abordado en apartados anteriores de esta Tesis.



Fábrica. España. 2007.



Bordadoras. Casas del Cerro. 2007.



Cosecha del azafrán y pastoreo.
Castilla la Mancha. 2007.

II. Valencia: las “malas hierbas” bajo el puente

Tras nuestra llegada a Valencia, nos encontramos con un panorama que en muchos puntos se asemejaba a la realidad de pobreza y discriminación de Brasil. En concreto, se trataba de la presencia de más de un centenar de habitantes sin techo, oriundos de África y otros lugares, bajo un puente llamado el “Puente de Ademuz”. Lo pudimos descubrir al pasear en el autobús turístico de Valencia. Una de sus rutas pasaba justo por esa zona. Desde el interior del autobús turístico, nos sorprendió la imagen de dos ciudades muy diferentes: una por encima y otra por debajo del puente. Arriba, un enorme centro comercial (el *Corte Inglés*) y un gran movimiento de coches, muchos de ellos de lujo. Debajo, una aglomeración de personas sin techo. En el presente apartado de la Tesis vamos a abordar esta situación, con vistas a demostrar la complejidad que lo constituía y la estrategia de trabajo que pretendimos emplear en ese lugar.

En nuestra búsqueda de informaciones relativas al panorama destacado arriba, averiguamos que en Valencia, especialmente a partir del año 2003, centenares de inmigrantes ilegales estaban viviendo en la ciudad. Muchos residían bajo el Puente de Ademuz, en los jardines del río Turia¹. Los inmigrantes eran en su mayoría hombres relativamente jóvenes, casi todos oriundos de África. Una gran parte no hablaba español ni tenía documentos de identificación. Por lo tanto, estaban en España de un modo considerado

¹ Un río que fue desviado debido a las inundaciones que causaba, pero en su antiguo cauce aún quedan muchos puentes, ubicados en un gran jardín construido en el curso seco del río. En ese jardín, donde ningún puente es igual a otro –unos puentes son blancos, otros de piedra, de acero, con flores, con estatuas de santos, sin nada–, hay un puente muy particular, no por su arquitectura, sino por haber sido un puente habitado hasta el año 2007.

por muchos como ilegal.² Así que no les era posible alquilar un inmueble, conseguir un empleo regular o estudiar en una escuela. Dicho de otra forma: no eran ciudadanos.

Según la Secretaría de Justicia y Derechos Humanos de Brasil, ser ciudadano es “tener derecho a la vida, a la libertad, a la propiedad, a la igualdad ante la ley: a tener derechos civiles. Es también participar del destino de la sociedad, votar, ser votado, tener derechos políticos.”³

El geógrafo Jordi Borja reconfirma esa noción al subrayar que:

La ciudadanía plena no se adquiere por el hecho de habitar una ciudad. Ni tampoco es suficiente tener un documento que acredite tal condición. (...) El proceso hacia la ciudadanía requerirá un doble proceso de legalización del habitante (papeles, empleo) y el territorio/vivienda (sea el ocupado, sea otro alternativo). Pero un proceso puede dinamizar el otro o viceversa.⁴

Coincidimos con Borja, y podemos decir que los inmigrantes *sin papeles* (al igual que muchos brasileños *con papeles*) no disfrutaban de una condición de ciudadanía.

² El artículo 13 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos afirma que: “todo hombre tiene el derecho de ir y venir para donde quiera y de morar, en su tierra, donde bien desear”. Con base a ese artículo se ha engendrado un movimiento mundial que tiene como eje la enunciación asertiva de que *Nadie es ilegal*. Tal afirmación (que compartimos) es el motor de una campaña que trabaja a favor de un mundo sin fronteras. El manifiesto de esta campaña en el Reino Unido está disponible en el siguiente sitio web: <<http://www.noii.org.uk/ninguna-es-ilegal/>>, acceso el 10-10-2010.

³ Traducción propia de: “Ser cidadão é ter direito à vida, à liberdade, à propriedade, à igualdade perante a lei: ter direitos civis. É também participar no destino da sociedade, votar, ser votado, ter direitos políticos.” Disponible en: <<http://www.codic.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=8>>, acceso el 20-01-2012.

⁴BORJA, J. “Ciutat real, ciutat ideal. Significat i funció a l'espai urbà modern”, en *Urbanitats*, núm.7, Barcelona, 1998, p. 7.

Así, en 2006, una parte de África llamaba a las puertas de Europa en búsqueda de mejores condiciones económicas. O quizá estaba entrando en Europa sin considerar las puertas y muros establecidos que determinan la “legalidad” del ingreso en un territorio dado. Los inmigrantes entraban como podían, cruzando el océano en embarcaciones improvisadas (pateras). Sus pasajeros, en general, traían solamente lo puesto, en sentido literal. Esa situación visibiliza el hecho de que aunque las fronteras se encuentren claramente demarcadas y vigiladas, de todas formas se cruzan y atraviesan, ignorando y saltándose los límites impuestos. Son precisamente estos cruces ilegales los que ponen en jaque a la noción naturalizada de frontera como categoría inamovible, que no puede ser cuestionada o modificada. Ellos son los que nos recuerdan que las fronteras son imposiciones arbitrarias.

Valencia compartía con otras ciudades europeas básicamente la misma situación en lo que respecta a la inmigración ilegal. El asunto de la inmigración en la actualidad ha ganado protagonismo, convirtiéndose en un debate usual en las investigaciones universitarias, la prensa y el arte, en un intento de analizar y comprender lo que ocurre en la contemporaneidad. Nos hemos preguntado cómo se relacionaba Valencia con los inmigrantes de Ademuz. ¿Era capaz de divisarlos bajo el puente, o no?

El contexto brasileño nos había demostrado que, cuando observamos una situación, a menudo nos acostumbramos a ella y es como si dejásemos de verla, puesto que ya no nos sentimos afligidos o molestos por su presencia. La miseria en las calles de muchas de las grandes ciudades brasileñas, por desgracia, ya forma parte de su paisaje cotidiano. Podríamos decir,

tristemente, que un ciudadano que vive bajo un puente en Brasil ya no causa espanto ni inquietud.

Sabíamos que la visibilidad de un grupo social se liga directamente a su posibilidad de inclusión, participación y reivindicación de su condición de ciudadanía. Esto lo habíamos constatado con nuestro trabajo con los *camelôs* en el centro de la ciudad de Porto Alegre.

En los apartados anteriores de esta Tesis relacionamos la ciudadanía con la posibilidad de actuar como sujetos políticos. Numerosas prácticas artísticas, como seguidamente estamos a constatar en nuestro estudio, se dedican a abrir espacios para que las personas se organicen en la búsqueda del ejercicio de su condición de ciudadanos y, así, poder hacer política. Nos inquietaba que en Valencia, como en Brasil, algunas personas estuviesen escondidas en una especie de submundo de la ciudad por no existir otra opción para ellas en el espacio urbano. Allí estaban sin tener “calidad para hablar” ni para ocupar otro espacio en la ciudad. Retomamos la noción de política de Rancière, tratada en capítulos anteriores, que afirma que “la política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo.”⁵

⁵ RANCIÈRE, Jacques. *La División de lo Sensible. Op. cit.*, p. 17.



Fotos del Puente de Ademuz con la ciudad de arriba y de abajo del puente. Valencia. 2007.

Los sin techo en Valencia vivían bajo un puente, elegido como “hogar” porque a menudo tales lugares ofrecen protección y permiten cierta privacidad. Probablemente, los inmigrantes del puente de Ademuz optaron por ese sitio debido a la proximidad de fuentes, la cercanía de la estación de autobuses y el centro de la ciudad y, sobre todo, para lograr tener algún tipo de privacidad, protección y seguridad como grupo que habita en la calle.

Después del paseo en el autobús turístico, volvimos en otras ocasiones al puente de Ademuz con el fin de observar y recoger datos en relación con aquel contexto. Cuando íbamos, nos ubicábamos algo alejados del puente para poder tomar fotos del lugar, puesto que no conocíamos a ninguno de sus habitantes. Nos interesaban las fotografías donde apareciesen las dos ciudades (la de “arriba” y la de “abajo”), divididas por el puente. Tomábamos las fotografías distanciados del lugar puesto que no sabíamos cómo adentrarnos en él: nos encontrábamos ante una especie de “gueto” al aire libre diferente de las otras situaciones con las que habíamos trabajado en la calle, un gueto de difícil acceso.

En el transcurso de los días, los inmigrantes, atentos a todo lo que ocurría a su alrededor, percibieron nuestra actividad cerca del puente y empezaron a hacernos señales para que nos retirásemos de allí. Como no lo hicimos, en una ocasión, uno de ellos, llamado Ramadán, salió de debajo del puente, subió a la calle y vino a hablarnos de un modo nada amistoso. Después, entablamos una conversación con Ramadán, que intentaba asegurarse de que no trabajábamos para el Ayuntamiento o para la policía. En aquel momento, recordamos la intervención junto a los *camelôs* en Porto Alegre, en que la misma situación de desconfianza se había desarrollado.

No obstante, debido a nuestra petición, Ramadán hizo de intermediario junto a algunos de sus compañeros que vivían bajo ese puente para que tuviésemos acceso al lugar. Así que bajamos allí, curiosos respecto a la realidad con la que nos toparíamos, mediante una especie de “pasaporte” franqueado por Ramadán. Sentíamos que, bajo el puente, nosotros éramos los “ilegales”, los que no pertenecíamos al lugar.

Lo que vimos bajo el puente de Ademuz nos sorprendió por su diversidad: una sub-ciudad repleta de carpas, utensilios domésticos, algunas bicicletas y aproximadamente un centenar de adultos que vivían en aquel momento allí, sentados, durmiendo, charlando. Se hablaban varios idiomas, dependiendo del país de origen de cada uno (después nos enteramos de que estas personas provenían de Senegal, Gambia, Nigeria, Argelia, Camerún, Rumania e, incluso, una joven de Alemania). De esta forma, bajo el puente habitaban personas con diferentes raíces étnicas, culturales y religiosas, en un galimatías de gran complejidad. Quizá ellos no constituían una comunidad, pero sí tenían en común el hecho de ser considerados como

indeseados (“malas hierbas”) en la ciudad y su condición de no ciudadanos. Lo que los distinguía eran sus orígenes y las diferencias culturales, lingüísticas y religiosas.

Deseábamos saber precisamente cuáles eran sus orígenes, qué les había traído a Valencia, cómo habían llegado, cómo era su vida en la ciudad. Con el objetivo de conocer mejor su relación con la urbe, establecimos contacto con la ONG Baobab⁶ que daba auxilio a los inmigrantes de Valencia. A partir de las informaciones que recogimos fue posible realizar una especie de mapeo de la condición de algunos de los “ilegales”, sobre todo de aquellos que vivían bajo el Puente de Ademuz.

A partir de estas averiguaciones, verificamos que los inmigrantes trabajaban en la cosecha de las naranjas en el campo, en una jornada de catorce horas y por veinte euros al día. De ello se desprende que los inmigrantes servían como una reserva laboral, cuyo único lugar en la sociedad era el de mano de obra ilegal, sujeta a la sobreexplotación, sin derechos de ningún tipo.

El sociólogo Lao Montes esclarece con agudeza esta situación paradójica con relación a los inmigrantes utilizados como mano de obra ilegal en las sociedades contemporáneas:

La globalización capitalista neoliberal presidida por el entramado institucional que Quijano denomina como Bloque Imperial Global (compuesto por los Estados centrales de Europa y Estados Unidos, corporaciones transnacionales, e instituciones como el Fondo Monetario Internacional, el Banco Mundial, y la Organización Mundial de Comercio)

⁶ La ONG valenciana *Baobab* realiza un importante trabajo en lo que se refiere a la alfabetización de los inmigrantes en el idioma español y al apoyo a la integración de los mismos en el nuevo contexto.

promueven la ruptura de fronteras en la medida que estas puedan limitar su capacidad de rentabilidad y dominación. Paradójicamente, imponen barreras a la libre movilidad del trabajo y la universalización de la ciudadanía, mientras declaran el mal llamado libre comercio y la libre movilidad de inversiones, mercancías y dinero. Cierran sus fronteras nacionales sobre todo contra la libre entrada de inmigrantes de color mientras dan bienvenida a la sobreexplotación de trabajadores migrantes en sectores como agricultura y servicios, en las que busca una fuerza de trabajo barata pero sin derechos.⁷

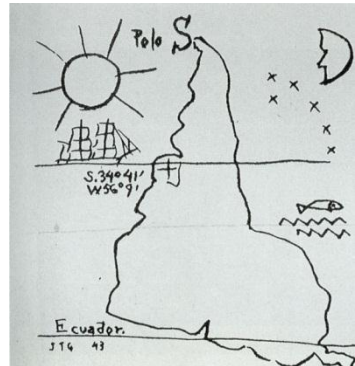
Frente al panorama de la sobreexplotación de la mano de obra barata en Valencia, similar al descrito en la cita de Lao Montes en lo que se refiere a la discriminación y ausencia de derechos, han surgido algunas iniciativas de auxilio a los inmigrantes desde la población autóctona. Por ejemplo, la ONG Baobab se había organizado para ofrecer orientación y asistencia a los inmigrantes, así como clases de alfabetización en español bajo el puente. A veces, también se exhibían películas y documentales relacionados con el tema de la inmigración en esos jardines del Turia, con vistas a generar debates en torno a la problemática. Muchos de los sin techo de Ademuz acudían a esas sesiones y no les eran indiferentes. Ante esta constatación, pensamos en retomar la metodología de trabajo participativo que habíamos utilizado especialmente en *History*, años atrás, en Brasil. Por ello, propusimos a algunos de los inmigrantes participar en la producción de vídeos relativos a sus vidas cotidianas.

Sabíamos de la dificultad para establecer una confianza y vencer las reticencias que permitiesen el trabajo participativo (y en este caso, también

⁷ LAO-MONTES, Agustín. "Ningún ser humano es ilegal". *Novísimos movimientos sociales de migrantes en los Estados Unidos*. Bogotá: Universitas Humanística n° 66 julio-diciembre, 2008, pp. 273-300.

colaborativo), puesto que los inmigrantes se encontraban en una situación de vulnerabilidad social extrema y desconfiaban en especial de fotografías o grabaciones. Considerando esos aspectos, nos valimos de las experiencias de trabajo de Brasil en *History y Acción Orgánica (Sistemas de Trabajo)* tratados en la Parte II de esta Tesis) y propusimos a algunos inmigrantes de Ademuz (entre ellos, Ramadán) que realizasen ellos mismos las grabaciones de imágenes y sonidos de lo que quisieran mostrar respecto a sus vidas en Valencia. Tal cual habíamos procedido en *History y Acción Orgánica*, les dejamos una cámara filmadora para que la utilizaran.

A lo largo de varias semanas, algunos de los inmigrantes residentes bajo el Puente de Ademuz produjeron grabaciones que mostraban parte de su cotidianidad en el puente y en otros lugares de la ciudad.



Ramadán se autodenominaba “el moro” en las grabaciones. Le preguntamos el significado de la palabra *moro* y nos dijo sin pestañear: “son los que provienen de

Torres García. *El Norte es el Sur.* 1935.

Mauritania”. En las grabaciones, sin mostrar su cara, él enseña algunas percepciones que se tienen en España sobre Argelia, su verdadero país de origen. Él es subsahariano (aquel que está al sur, lo que en muchos casos significa estar *por debajo*). Acá abrimos un paréntesis porque al intentar ubicar algún punto en el mapa nos viene a la mente la obra *El Norte es el Sur*, del artista uruguayo Joaquín Torres García. El Norte y el Sur son vistos más como convenciones fuertemente ideológicas que como simples

coordenadas geográficas. En el mapa de Torres García estas orientaciones son invertidas para llamar la atención hacia el hecho de que también la geografía se estructura desde un punto de vista dominante, colonialista. Cabe destacar que invertir un mapa puede resultar políticamente incómodo, puesto que cambia la perspectiva, el lugar desde donde se mira el mundo, desde donde uno se ubica.⁸ En Valencia, para los inmigrantes *estar por debajo* se convierte en una localización metafórica y a la vez real, pues vivían bajo el puente en la ciudad en una especie de oscuridad generada por su propia condición de inmigrantes ilegales.

Ramadán habla de la discriminación desde el punto de vista de un moro, como él mismo se denomina; un musulmán, en su caso, venido de Argelia. Su relato es llamativo porque tiene fuertes connotaciones políticas. Él es consciente del papel de los árabes en Europa, especialmente en España. También es consciente de los aspectos positivos de la influencia árabe que muy a menudo caen en el olvido con el paso del tiempo.

Ramadán posee al mismo tiempo la fuerza y la decadencia de la marginalidad, puesto que en Valencia actúa vinculado al tráfico de drogas. Es una persona que representa, sin temor, en cada una de sus palabras y gestos, la historia que le determina. Su narrativa mezcla presente y pasado: relata la colonización de Argelia por parte de Francia y reflexiona acerca de su vida en España. En las grabaciones, Ramadán se expresa: “y ahora

⁸ Respecto a la cartografía como construcción ideológica en el arte latinoamericano, véase: MELENDI, María Angélica. “Da adversidade vivemos ou uma cartografia em construção.” Disponible en: <www.ig.art.br-territorialidades-archivos-doc_texto_71.doc>, acceso el 20-03-2011.

estamos en Valencia, con esos cabrones...”. Se refiere a las personas que no desean su presencia en la ciudad.

Al hablar de la droga con la que comerciaba en España, Ramadán afirma que “gran parte de la droga que vendo aquí viene de tu país, Brasil”. Habla del barrio “Las Cañas”, de la casa en el “Pont de Fusta” (donde personas con dinero encuentran un sitio tranquilo para consumir droga), de los restaurantes de la ciudad a los que él mismo puede llegar y comer sin pagar, puesto que sus dueños le “deben favores”. Para encontrarlo, dice, basta llegar al Puente de Ademuz y “preguntar por Ramadán, todos me conocen”. Ramadán es invisible solo a nivel oficial y, para él, de algún modo, es conveniente que así sea, pues puede ejercer su actividad de tráfico en la pura ilegalidad.

En las relaciones que teje Ramadán percibimos que él también se ve personificado por su historia (una historia que lo configura). Lo que Ramadán narra preexiste al discurso del presente, pero también se genera mientras cuenta, mientras se relata. Su narración nos enseña la idea que él tiene del colectivo al cual pertenece. Es al pluralizar sus palabras cuando su discurso más nos interesa, puesto que se trata de una historia viva, aunque forme parte de un discurso que está escondido, considerado no conveniente por el discurso público y oficial de la ciudad. Pretendíamos conocer al colectivo que comparte “hogar” con él: tanto el colectivo como “el hogar” constituyen y determinan en gran medida lo que Ramadán es y su posición en la sociedad. Su narración individual se convierte en el discurso de un entramado colectivo más amplio en el momento en que indica que proviene de un país llamado Argelia, colonizado por Francia, que

trabaja ilegalmente en una ciudad llamada Valencia, vendiendo droga procedente de Brasil, en un país llamado España, en Europa, donde lo identifican como “el moro”.

En un fragmento de las grabaciones, Ramadán se pronuncia: “nosotros, los moros, hicimos Francia. También hicimos Valencia”. Al pasear por Valencia y observar las huellas que los “moros” dejaron en la ciudad, podemos confirmar que esta afirmación contiene algo de verdad. Los árabes habitaron la ciudad desde el siglo VIII hasta su expulsión en el siglo XV. En Valencia se presentan, así, muchos de sus vestigios en la comida, en la arquitectura, en el nombre de los barrios. Ciertamente, esta urbe ha sido constituida por “muchacha gente diferente” y, de ahí, precisamente, nace su belleza.

Nos parece que el lugar ocupado por Ramadán en Valencia es exactamente el que la ciudad espera: el lugar del subsahariano, de alguien que está *por debajo*, oculto, pero que puede llegar a servir. Él es casi un residuo, el que sobra. Pero un residuo que regresa, que se queda, igual que una “mala hierba” extranjera que, habiendo llegado desde África en patera, resiste y medra en Valencia, mientras encuentra modos de sobrevivir.

Ramadán narra su vida a veces en primera persona del singular (yo) y a veces en primera persona del plural (nosotros los habitantes), confundiendo esas voces en un entramado formado por los nudos de los recuerdos y de los planes futuros que constituyen su discurso. Ofrece referencias históricas y habla del pasado en el tiempo presente: “ocho siglos: hace ocho siglos que estamos (los moros) en España... Ellos (los españoles) me conocen muy bien y yo los conozco muy bien. Conocemos la mentalidad”. Nos parece

que la vitalidad de su discurso proviene del hecho de que no lo utiliza solo para ilustrar su propio presente, sino también para actualizar un pasado que no le pertenece exclusivamente a él: un pasado compartido, donde él mezcla realidad e invención.

Las imágenes que Ramón grabó con la cámara de vídeo son especialmente en la zona de “Las Cañas”, porque era allí donde negociaba con la droga que recibía en Valencia. Las imágenes muestran a las personas vendiendo y consumiendo tóxicos en “Las Cañas” y en una casa en el “Pont de Fusta”. Enseñan también la romería interminable de coches que van a “Las Cañas”, tanto por el día como por la noche, realizando las transacciones por la ventana del coche, sin bajar a la calle.

La mayoría de los inmigrantes que vivían en el Puente de Ademuz no consumía alcohol ni otro tipo de drogas, ya que eran musulmanes. Tampoco se mezclaron con el tráfico de drogas. Trabajaban en la cosecha de la naranja. Por ello, se quedaban en Valencia solamente durante determinados períodos del año, migrando a Andalucía y a otras partes de España cuando había oferta de trabajo en esas regiones.

Algunos de ellos grabaron imágenes de su vida bajo el puente o en otros lugares de la ciudad. Debido a que, en general, la mayor parte del contenido de las grabaciones nos pareció muy personal, no nos hemos visto en condiciones de editarlo ni de exponerlo. Primero decidimos que no haríamos nada con las grabaciones. Después, pensamos editar parte del material conjuntamente con sus productores. Esta metodología de trabajo participativo estaba presente de modo latente desde el trabajo con los basureros de *Acción Orgánica*. En aquel momento, en Brasil, no llegamos a

realizar la edición de los vídeos de modo participativo. Ahora, en Valencia, surgía la oportunidad para que probáramos este tipo de edición conjunta con los realizadores de las grabaciones. Así que planteamos este objetivo a algunos de los inmigrantes y acordamos con ellos editar los materiales bajo el puente. Sin embargo, una situación inesperada hizo que cambiara el rumbo del trabajo.

Durante nuestra implicación en el contexto del Puente de Ademuz, percibimos que la ciudad de Valencia no estaba ciega: veía la situación de los inmigrantes, la reconocía, para lo bueno y para lo malo. Aunque los inmigrantes tuviesen varios apoyos en la ciudad (ONG, personas de la universidad y otros ciudadanos), el poder público, respaldado por una parte de la población, adoptó una medida drástica para liberarse de esta incómoda situación.⁹ En tan solo una noche, los inmigrantes fueron desalojados del puente y dispersados con mangueras de agua.

Apoyándose en las leyes y en las políticas de inmigración vigentes en Europa, la ciudad expulsó a los inmigrantes que, sin documentos, salieron de debajo del puente, impotentes y sin ningún poder de reacción. No

⁹ Las noticias relacionadas con el tema de la inmigración son abundantes en los periódicos españoles, tanto locales como nacionales, lo cual revela un cierto conocimiento sobre la situación de los inmigrantes. Como ejemplo de reportajes en los días del desalojo, el periódico *La Vanguardia*, en su edición del día 4/03/2007, publicó una noticia titulada “El Puente de Ademuz, en Valencia, refugio nocturno de 150 inmigrantes”. El diario *El País*, en su edición de 17/07/2007, publicó el artículo de Jaime Prats “Barberá desaloja a los inmigrantes del río y valla el puente para que no vuelvan.” El mismo articulista, también en *El País*, en la edición del 18/07/2007, escribió un artículo titulado “El desalojo de inmigrantes de un puente en Valencia sólo traslada el problema.” *Las Provincias* publicó el día 20/07/2007 un reportaje de P. Hugueta y P. Moreno titulado “La Policía Local desaloja a los inmigrantes del cauce y valla la zona del puente de Ademuz. Las obras de ampliación del estanque impedirán un nuevo campamento en ese tramo del viejo cauce”. El diario online *20 minutos* publicó el 10/03/2007 “El control a inmigrantes acaba con la expulsión de 18 de los que viven en el puente de Ademuz”, comentando la “limpieza” que el Ayuntamiento de Valencia realizó con relación al desalojo de los inmigrantes en vísperas de las fiestas de las Fallas. En el momento de la “limpieza de los inmigrantes”, el gobierno de Valencia pertenecía al Partido Popular y la alcaldesa era Rita Barberá (<<http://www.20minutos.es/noticia/211592/0/inmigrantes/extranjeria/ong/20minutos.es>>).

hemos podido ver ninguna imagen de ese momento, ya sea en la televisión o en los periódicos. Algunos de ellos han divulgado informaciones respecto a lo ocurrido, pero nos parece que no se ha profundizado en el asunto. Resulta curioso que la expulsión de los inmigrantes haya sido realizada por medio de mangueras de agua, casi como una referencia metafórica (pero también literal) a una acción de limpieza étnica. La utilización del agua ha sido un intento de lavar cualquier tipo de rastro de la ocupación que allí había.

Si nos permitimos describir bajo determinado punto de vista el suceso del desalojo de los inmigrantes del Puente de Ademuz, diríamos que el Ayuntamiento de Valencia¹⁰, por medio de la ley, hizo uso de mecanismos de control y de represión en el espacio público para expulsar a los casi 100 inmigrantes que vivían allí. Se recurrió a instrumentos jurídicos para rechazar y eliminar lo que no se consideraba legítimo en la constitución de una urbe. Esas personas visibilizaban claramente una situación de discriminación social que perturbaba la imagen de ciudad “progresista” y sin desigualdades que el Ayuntamiento procuraba ofrecer, sobre todo durante

¹⁰ Manuel Delgado también relata un caso ocurrido en Barcelona entre enero de 1999 y agosto de 2001: “Lo protagonizaron unos ciento treinta senegaleses, gambianos, nigerianos y cameruneses, que ocuparon uno de los rincones de la plaza de Cataluña, en pleno centro de la ciudad. En lo que se dio en llamar la *black corner*, estos inmigrantes – todos ellos varones – mantenían un punto de reunión permanente, que se convertía en dormitorio, de noche. Descansaban en los bancos de piedra, siempre sentados, porque la Guardia Urbana les prohibía acostarse en nombre de las normativas municipales. Por las mañanas se aseaban en las fuentes públicas de la propia plaza. Todos esos inmigrantes al raso fueron expulsados del centro de la ciudad y acabaron concentrándose en la plaza André Malraux, en el barrio de Fort Pienc, donde constituyeron un campamento de casi dos centenares de personas. El 16 de agosto de 2001 la policía se abalanzaba por sorpresa sobre los acampados y capturaba - en una alucinante cacería que duró varias horas - a ciento sesenta de ellos, deteniéndolos, trasladándolos al infame centro de detención de La Verneda y deportando finalmente a un buen número de ellos.” DELGADO, Manuel. “Apropiaciones Inapropiadas. Usos insolentes del espacio público en Barcelona”. En: AA.VV. *Post-it City. Ciudades ocasionales*. Barcelona: CCCB, 2008, p. 193.

el período de las fiestas de las *Fallas*¹¹ (no fue casualidad que el desalojo ocurriera justo antes).

Cuando un Ayuntamiento obliga a un conjunto de personas a trasladarse les está imponiendo que cambien su condición territorial por un habitar en tránsito, impidiendo, de algún modo, que echen raíces, aunque sea en un lugar provisional. Encontrarse en una situación de tránsito continuo, aunque pudiera evitar que quien está en la ilegalidad sea un blanco fácil, puede convertirse también en una especie de aprisionamiento e inmovilidad social¹².

La actitud adoptada por el Ayuntamiento nos remite a un planteamiento del artista italiano Mario Merz,¹³ quien en 1968 realizó un trabajo denominado

¹¹ Las fiestas de las *Fallas* son celebraciones tradicionales que se realizan en la provincia de Valencia entre el 15 y el 19 de marzo. Pueden ser consideradas las fiestas más importantes de esa región de España en términos turísticos. Incluyen espectáculos pirotécnicos, desfiles, realización de monumentos falleros, elección de fallera mayor, entre otras actividades que involucran a buena parte de los habitantes. Especialmente por sus tintes políticos (instrumentalización y vinculación de las actividades a intereses políticos), las *Fallas* reciben, a menudo, críticas por parte de la población local.

¹² "... sólo siendo espacialmente visibles pueden los excluidos sobrevivir a su exclusión." En: BORJA, Jordi; CASTELLS, Manuel. *La articulación de antiguas y nuevas formas urbanas en las ciudades europeas*. Disponible en: <<http://quaderns.coac.net/center/castella/Numeros/227/sumari/borja.htm>>, acceso el 07-10-2007.

¹³ Mario Merz (1925-2003) es uno de los artistas del *Arte Povera* italiano. En su poética, Merz abordó, entre otros temas, las relaciones entre el espacio y el habitar humano. "Con 20 años, casi al final de la Segunda Guerra, Mario Merz fue detenido por su militancia en un grupo antifascista. En la cárcel comenzó a dibujar sobre todo tipo de material disponible. En 1950 realizó sus primeras pinturas al óleo. Y en 1954 hizo su primera muestra individual en Italia. El tema de esas obras estaba relacionado con la ecología: esto sucedía un par de décadas antes de que esta problemática alcanzara un status político. En 1967 realizó una muestra grupal, en la que todos los participantes produjeron obras a partir de materiales de desecho, innobles o poco valorizados. El grupo estaba integrado —además de por Merz y su mujer Marisa— por Giovanni Anselmo, el griego Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorio, Giuseppe Penone, Alighiero & Boetti, Luciano Fabro y Giulio Paolini. El crítico Germano Celant, entonces muy joven, bautizó el arte producido por el grupo como 'Arte povera'. Ese bautismo como 'arte pobre' terminaría convirtiéndose en una de las marcas más difundidas del arte contemporáneo y en un eslogan que lo definiría pese a los cambios y a las diversas trayectorias de los artistas involucrados en la muestra seminal." Véase: MOLINA, Daniel. *Vuelta al mundo en 80 iglús*, Buenos Aires, Diario Clarín, 19-10-2002. Versión disponible en: <<http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2002/10/19/u-00611.htm>>, acceso el 20-06-2009.

el *Igloo di Giap*¹⁴, apropiándose de las palabras del general vietnamita Vo Giap¹⁵, importante estratega en Vietnam. El general había sentenciado que “si el enemigo se concentra, pierde terreno, y si se dispersa, pierde su fuerza”¹⁶. Mario Merz se apropió de esta frase de Vo Giap y la escribió en letras de neón sobre un iglú, edificación al mismo tiempo nómada y de abrigo. Cuando en 1968 se adscribió al *Arte Povera*, Mario Merz presentó su primer iglú con la palabra luminosa Giap trazada en tubos de neón. A partir de la primera versión, Mario Merz recurrió en distintas etapas a la misma estructura, construida con tierra, barro, piedra, vidrio o ramas. La frase del general Giap utilizada por Merz es paradójica, ya que denuncia que siempre que tenemos que realizar una elección perdemos algo. En el Puente de Ademuz había carpas que servían de abrigo bajo el puente. Tenían formas de iglús, de casas frágiles que permitían alguna privacidad a sus habitantes. Las carpas son casas móviles, fácilmente transportables, de poca durabilidad, allá donde se monten no ofrecen apenas posibilidades para echar raíces. Son casas destinadas a quienes se encuentran en tránsito, de paso: cuarenta años después del trabajo de Mario Merz, en el centro mismo de la ciudad de Valencia, teníamos verdaderos *Igloos de Giap*, que fueron hechos migajas mediante chorros de agua. El “enemigo” estaba siendo dispersado y, por ello, perdía su fuerza.

¹⁴ *Igloo de giap* (Mario Merz), consúltese el sitio web: <<http://www.youtube.com/watch?v=CG9FkdpMrUA>>, acceso el 11-12-2007. El significado del iglú dentro de la trayectoria artística de Merz fue esencial, porque le permitió expresar de modo sintético su pensamiento plástico, permitiendo que el espectador comprenda lo importante que es el espacio exterior, en unas ocasiones, y lo significativo que resulta, en otras, el espacio interior.

¹⁵ Vo Giap fundó y comandó el Ejército del Pueblo del Vietnam, derrotando al ejército francés en 1954 y terminando así con el período colonial europeo. A partir de ese momento se crearon Vietnam del Norte y Vietnam del Sur.

¹⁶ Giorgio Guglielmino, *El vocabulario de Mario Merz*, consúltese el sitio web: <<http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/merz/texts.html>>, acceso el 11-12-2007.



Mario Merz. *Igloo de Giap*. 1968.



Fotos fijas de los vídeos filmados bajo el Puente de Ademuz. 2006-2007.

Había consenso sobre la realidad de que vivir bajo el Puente de Ademuz no es un lugar adecuado para nadie. Pero, ¿cuál es, entonces, el lugar para quien no posee papeles? Los *sin papeles* que vivían allí lo hacían porque la única alternativa que la ciudad les ofrecía no les servía de mucho: residir en algunos albergues, con horarios y reglas estrictas de entrada y de salida, les imposibilitaba compaginar tales controles con sus horarios de trabajo en los campos contiguos a la ciudad, así como su deseo de ir y venir libremente.

Pero sabemos, además, que el desalojo y la intención de dispersar a los inmigrantes del Puente era, en realidad, más grave: se trataba de enviar a sus habitantes al más puro anonimato, ciertamente, borrarlos del mapa. El grupo fue si cabe cada vez más invisible a medida que se diluyeron en el complejo entramado de la ciudad, donde continuaron ocultos en sus vidas clandestinas.

La dispersión redujo a cero la práctica (o táctica) de resistencia más o menos organizada que había tenido lugar bajo el Puente. Poner a los inmigrantes en marcha (en tránsito), de alguna manera, los inmovilizó. Esta maniobra de desplazar hacia fuera del centro de las ciudades “lo que molesta” es recurrente en la historia del poder. Normalmente, quien está aislado tiene poco poder de resistencia, ya que las reivindicaciones y las negociaciones casi siempre parten de personas que se encuentran organizadas en colectivos. La capacidad de articulación estratégica también se reduce cuando alguien está aislado. Lo que surge son tácticas de mera supervivencia que inventan modos de vivir en circunstancias adversas.



Puente de Ademuz vallado. Valencia. 2007.

Según Vittoria Borsò, tomando como referencia los trabajos de Michel Foucault y de Michel de Certeau:

El espacio es resultado de prácticas a través de las cuales un sujeto o un grupo regula el comportamiento que lo relaciona con los demás. El espacio no es un contenedor de fondo en el que suceden hechos, sino que emerge en los actos de los sujetos y en su relación existencial con el mundo. El espacio se ejerce y, por lo tanto, no está dado. ... Así el espacio se configura por medio del lenguaje, a medida que se trata de prácticas de comunicación y de sus medios: capacité-communication-pouvoir constituyen un conglomerado, un bloque de técnicas de comunicación: saber y poder. El lugar del habla es, pues, el lugar del discurso, es decir, el centro de la producción del poder, y, a la vez, el ámbito cotidiano en el que pueden emerger subversiones transversales. Las prácticas cotidianas de la cultura son el concepto clave de Michel de Certeau, que sustituye la idea de espacio preexistente (topografía) por las prácticas de producción del espacio (topologías).¹⁷

“Capacidad-comunicación-poder” se vinculan a la noción de espacio producido, no naturalmente dado. Tal espacio se genera a partir de las relaciones y los contactos tejidos por individuos o grupos, y se liga tanto a las nociones de topografía como a las topologías destacadas por Borsó.

El arraigo de grupos en un territorio fortalece justamente la creación de vínculos más estables y la formación de redes entre personas; hay un sentido de pertenencia, se crean formas de convivencia (a veces, conflictivas), de comunicación, se pueden crear estrategias conjuntas para enfrentar determinadas problemáticas. La lengua y la cultura son generadas por grupos cuando estos se encuentran arraigados en territorios específicos. La expulsión de lo que Valencia consideró las “malas hierbas” de debajo del puente ha tenido como consecuencia que los inmigrantes

¹⁷ BORSO, Vittoria. *Europa y la inquietud del espacio*. Madrid: Circulo de Bellas Artes, 2006, pp. 142-143.

errasen por la ciudad. Seguramente esas “malas hierbas” renacerían en otra parte, pero quizás nunca más como agrupamiento de más de un centenar de personas que vivían juntas.

La postura adoptada por el Ayuntamiento de Valencia rechazó cualquier posibilidad de diálogo con los sin techo, lo que, no obstante, habría permitido el acercamiento a una realidad que formaba parte de una ciudad que se valía de la mano de obra barata proporcionada por los *sin papeles*, inmigrantes sin derechos.

Bajo el Puente de Ademuz, al día siguiente del desalojo, se colocaron verjas y un coche de policía patrullaba continuamente por allí. Un cartel colocado por el Ayuntamiento decía: “*Prohibido acampar*”. Algunos obreros comenzaron una obra (una fuente) justo debajo del Puente, lo cual nos atrajo una vez más, y tomamos otras imágenes del lugar, ahora sin nadie, vallado, en obras, con policías pasando por el lugar.

En relación a los “gobiernos policiales”, Jacques Rancière establece un interesante binomio entre política y policía. Según Rancière:

Generalmente se denomina política al conjunto de los procesos mediante los cuales se efectúan la agregación y el consentimiento de las colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares y funciones y los sistemas de legitimación de esta distribución. Propongo dar otro nombre a esta distribución y al sistema de legitimadores. Propongo llamarlo policía. No hay duda de que esta designación plantea algunos problemas. La palabra policía evoca corrientemente lo que se llama la baja policía, los cachiporrazos de las fuerzas del orden y las inquisiciones de las policías secretas, pero esta identificación restrictiva puede ser tenida por contingente... La baja policía no es más que una forma particular de un orden más general que dispone lo sensible en el que los cuerpos se distribuyen en comunidad... La policía es, en su esencia, la ley, generalmente implícita, que define la

*parte o la ausencia de parte de las partes... es primeramente un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea; es un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido.*¹⁸

Brian Holmes refuerza las aseveraciones de Rancière al escribir que:

*El gobierno responde a un ideal de orden cuando administra, gestiona e intenta responder por completo a los intereses de una población; pero su realidad es la policía. La policía mantiene a cada cual en su lugar, impone los cálculos del valor y las reglas de repartición.*¹⁹

La policía, para Rancière, es lo contrario a la política:

*La política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible lo que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos.*²⁰

En Valencia, así como en otros lugares de Europa, estábamos viviendo directamente la lógica del “gobierno-policía” que determinaba “con exactitud” el lugar que convenía a cada cual ocupar. En ese panorama, cualquier desvío en relación con esa lógica sería reprimido. Las situaciones consideradas como “malas hierbas”, sistemáticamente arrancadas de sus lugares de infiltración. Éstas, por supuesto, volverían insistentemente a

¹⁸ RANCIÈRE, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva visión, 1996, pp. 42-44.

¹⁹ HOLMES, Brian. “Jeroglíficos del futuro. Jacques Rancière y la estética de la igualdad”. En: *Revista Brumaria 1. Prácticas artísticas, estéticas y políticas*. Madrid: Ed. Asociación cultural Brumaria, verano 2002, pp. 37-38.

²⁰ RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Ed. Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, p. 19.

brotar en cualquier hueco que les permitiera sobrevivir. Pero la cuestión es que brotaban como tácticas, como adaptaciones circunstanciales a las condiciones adversas y no como estrategias de ocupación de espacios y tiempos que “no les pertenecían”.



Construcción de la fuente debajo del Puente de Ademuz. Valencia. 2007.



Puente de Ademuz.
Valencia. 2007.

II.1 Del taller participativo en el Puente de Ademuz

Una parte de lo que habíamos planteado en el Puente de Ademuz –el taller de edición del material producido por los inmigrantes– no se ha podido realizar puesto que tras la intervención del Ayuntamiento los inmigrantes se dispersaron y perdimos el contacto con Ramón, nuestro intermediario. Por ello, el proyecto no se ha llegado a concluir. Igual que había ocurrido en el *Libro de Presencias* con los *camelôs* en Brasil, ésta ha sido una situación que ha delatado claramente algunos de los límites con los que los planteamientos artísticos se topan en los espacios públicos, límites que terminan por alterar el curso de las propuestas.

La situación en el Puente de Ademuz se nos presentó extremadamente compleja, a menudo nuestra simple presencia física en aquel lugar se hacía difícil. La complejidad se acentuaba porque allí coexistían diferentes idiomas y distintas creencias y concepciones del mundo. Tanto los inmigrantes como nosotros nos sentíamos inseguros y superar esa barrera supuso paciencia, tiempo de convivencia e intermediarios para negociar las propuestas. Lo que nosotros planteábamos, debido a su ubicación en un contexto de gran diversidad y vulnerabilidad, era difícil de desarrollar y, algunas veces, hasta impracticable.

De la experiencia en el Puente de Ademuz conservamos muchos archivos de vídeo en bruto. Hemos editado un pequeño fragmento de una

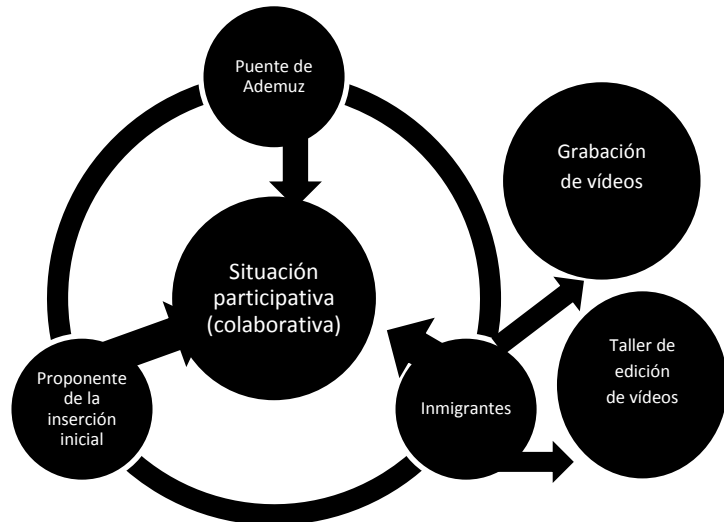
conversación que mantuvimos con Ramadán relativa a su vida en España²¹. Nos parece imprescindible señalar la corresponsabilidad y coautoría en la edición de los materiales generados, puesto que no han sido producidos sólo por nosotros y resultó necesario tomar decisiones compartidas. Además, es un material cuyo destino es continuar sin edición, seguir tal cual ha sido producido, puesto que el taller de edición no pudo tener lugar. Como la posibilidad de volver a encontrarnos con sus productores es muy remota, la exhibición del material tampoco va a ocurrir.

Es importante que los planteamientos que ofrecen una mayor visibilidad a las situaciones de vulnerabilidad social presten atención al contexto más amplio en que se insertan. A nuestro entender, la visibilidad que se da a tales contextos necesita ser debatida con los partícipes de las relaciones que se establecen durante el proceso de trabajo, pero ello requiere tiempo, paciencia y vías de diálogo frecuentemente difíciles de construir.

²¹ El título de ese vídeo es *Sin embargo, acá estamos. En cualquier caso, España es un país profundamente engañoso*, frase pronunciada por Ramadán respecto a su percepción sobre el contexto español en que vivía.

II.2 Diagrama del planteamiento en el Puente de Ademuz

El Diagrama del *Sistema de Trabajo* de la proposición en el Puente de Ademuz podría representarse del siguiente modo:



Una fase del Diagrama del “Puente de Ademuz” no fue realizada: el taller participativo de edición de los vídeos. Esta fase solamente tendría sentido si fuese posible tomar en consideración las opiniones e intenciones de quienes habían producido las grabaciones. Pero esta etapa fue interrumpida y no sabemos cómo hubiese podido ser su continuidad. Al tratarse de un contexto de difícil enfoque, se dedicó mucho tiempo a la observación, a establecer contacto con algunos de los inmigrantes y plantearles el proyecto de las grabaciones de vídeos. No obstante, no se consiguió el

tiempo necesario para la realización del taller participativo de edición, fase que juzgamos hubiese sido tan rica como las anteriores de este proceso de trabajo.

El hecho de que no alcanzásemos plenamente nuestros objetivos reiteró con claridad que el espacio social tiene sus propias dinámicas y que muchas de ellas no pueden preverse. Sin embargo, una vez se presentan deben ser consideradas puesto que se imponen hasta el punto de interrumpir e imposibilitar de modo drástico los procesos de trabajo. En el caso específico aquí estudiado, dichas dinámicas impredecibles llegan a quebrar la frágil situación de personas que ya se encuentran al límite de la vulnerabilidad social. Los procesos de trabajo en contextos delicados sufren cambios considerables, no solamente debido a la falta de aportaciones por parte de los individuos implicados, sino también a las influencias del espacio público en su totalidad. Ello exige interaccionar con diferentes factores, sobre los cuales a menudo no se tiene ningún tipo de control. Dichas influencias pueden determinar el resultado final de un sistema de trabajo.

Uno de los tópicos que debemos subrayar en este *Sistema* es que, aunque los registros de imágenes y sonido (las narrativas) hayan producido archivos significativos, resulta muy difícil recuperar las relaciones que se crean durante los procesos de trabajo.

Se percibe en todos los *Sistemas de Trabajo* planteados hasta el momento que la generación de archivos de imágenes no sirve sólo para documentar los *Sistemas*, sino que las mismas imágenes también los producen. La generación de imágenes (ya sean fotográficas o videográficas) ha sido la herramienta (el dispositivo) que hemos utilizado en los *Sistemas* para

establecer las relaciones que íbamos a investigar. Es decir, las relaciones no existían *a priori*, sino que se establecen conjuntamente y a partir de la producción de imágenes. Por ello, el dispositivo, cuando se acciona, produce imágenes y *Sistemas de Trabajo*.

II.3 Otras prácticas participativas enfocadas en la inmigración

Una de las cuestiones de investigación apuntadas en la introducción de esta Tesis indaga si diferentes poéticas comparten metodologías y estrategias al trabajar con planteamientos participativos y cuáles son los puntos de contacto que nuestra poética tiene con otras proposiciones que abordan asuntos similares a los que nosotros tratamos. Nos preguntamos también qué es lo que conduce a los artistas a trabajar con la noción de participación. A lo largo de los capítulos venimos procurando responder a estas indagaciones. En el presente apartado vamos a detenernos en algunos ejemplos de prácticas artísticas que se han dedicado a abordar el tema de la inmigración.

Muchas poéticas se dedican a dar voz a los excluidos, ofrecerles apoyo, interviniendo directamente en las fracturas sociales. Pero, como escribe Rancière, “el problema no consiste en reparar fracturas sociales o preocuparse por individuos y grupos desheredados, sino en reconstituir un espacio de división y capacidad de intervención política, poniendo de manifiesto el poder igualitario de la inteligencia.”²²

El tema de la inmigración al ser tratado por las prácticas artísticas contemporáneas baraja las cuestiones de dar voz, ofrecer asistencia, ampliar los espacios de intervención política. Un aspecto no excluye al otro, puesto

²² RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. *Op. cit.*, p. 62.

que los límites de los procesos y el alcance de las prácticas artísticas en esas problemáticas sociales no son fáciles de distinguir, identificar o evaluar.

En los diversos procesos artísticos dirigidos a la inmigración surgen conflictos y visiones diferentes que revelan la amplitud de matices posibles en esta problemática. Uno de los asuntos más enmarañados cuando se trabaja con el tema de los *sin papeles* se refiere al destino y la visibilidad que se dará a los archivos producidos en los planteamientos. Tal aspecto también estuvo presente en nuestro trabajo con los “habitantes del Puente de Ademuz”. Teníamos la intención de solucionar este asunto mediante el taller participativo de edición del material recogido y el posterior debate respecto a su destino (si iba a presentarse, exponerse, o no). Nos interesaba mucho la práctica de este taller participativo en el Puente de Ademuz porque nos hubiese permitido considerar las experiencias de estas personas en situación de vulnerabilidad social para cualquier decisión en torno a los posibles usos de los archivos generados. Buscábamos decisiones compartidas respecto a los materiales producidos, evitando presentar la situación de los inmigrantes desde un punto de vista unilateral o que pudiera resultar contrario a los objetivos de los productores de los archivos.

En el año 1993, el artista polaco Krzysztof Wodiczko²³ desarrolló un proyecto denominado *Xenology*. Este artista ha sido uno de los primeros en

²³ En 1977 Wodiczko se estableció en Canadá. En los años ochenta comenzó a ser reconocido internacionalmente debido, sobre todo, a sus grandes proyecciones públicas de imágenes sobre edificios y monumentos que, muchas veces, actualizaban la función originaria de los lugares. La formación de Wodiczko como diseñador industrial le ha permitido desarrollar algunos objetos móviles que ha insertado en el espacio público. Sus inserciones visibilizan muchas de las contradicciones de nuestra sociedad, algo que la mayoría de los ciudadanos prefiere ignorar y que las autoridades, a menudo, se esfuerzan en vetar.

trabajar con el tema de la inmigración ilegal. *Xenology* se basó en la realización de diversos instrumentos (junto a investigadores de múltiples disciplinas del MIT, *Massachusetts Institute of Technology*) para abordar el tema de la inmigración ilegal. De *Xenology* formaba parte el *Xenobáculo*, un dispositivo constituido por una especie de bastón móvil con un micrófono y un monitor que muestra la cara y graba la voz de quien lo utiliza. Wodiczko introdujo el *Xenobáculo* en las calles de diferentes ciudades, especialmente europeas, e inmigrantes sin papeles u otros extranjeros fueron invitados a comunicar sus necesidades y experiencias ante el aparato. En el bastón, un grabador almacenaba las informaciones, constituyendo así un banco de datos personales sobre la vida de los inmigrantes.

Tal propuesta fue recibida con desconfianza por parte de algunos inmigrantes *sin papeles* quienes, por miedo a represalias al no tener garantizado el modo en que el artista iba a utilizar el material de grabación, se negaron a participar en el proyecto: el temor era que el material pudiera identificarlos y revelar los lugares en que estos inmigrantes ilegales residían o por los que pasaban en su trascurso cotidiano del día a día.²⁴



Krzysztof Wodiczko, *Xenobáculo*. 1993.

²⁴ OLIVEIRA, Cláudio Roberto Cordovil. "Krzysztof Wodiczko: Arte crítica e espaço urbano no capitalismo tardio." En: *Lugar Comum* ECO-UFRJ, n° 18, 2003.

Wodiczko explica sus intenciones al trabajar con el asunto de la inmigración:

*Mi trabajo intenta sacudir al letargo que amenaza la salud del proceso democrático, al pinzarla y desmontarla, despertarla e insertar allí una voz, experiencias y la presencia de aquellos otros que han sido silenciados, alienados y marginalizados.*²⁵

Aunque Wodiczko deje claros los objetivos respecto a sus planteamientos sobre la xenofobia, se comprende que el tipo de propuesta participativa planteada por el artista envuelve una innegable situación de exposición y de consecuente riesgo para el inmigrante que no tiene garantizado cómo van a utilizarse y divulgarse los archivos producidos.

Especialmente cuando se trabaja con registros de imágenes de personas que están en condiciones consideradas ilegales, es necesario tener un cuidado extremo en lo que se refiere a la posibilidad de su identificación, puesto que no disfrutan de derechos legales como cualquier otro ciudadano. A



Krzysztof Wodiczko. *Guests*. 2009.

menudo, es insuficiente el débil control por parte del artista de las implicaciones que pueden tener la exposición de imágenes o declaraciones

²⁵ Traducción propia de: “Meu trabalho tenta tratar a letargia que ameaça a saúde do processo democrático, ao pinçá-la e desmontá-la, despertá-la e inserir ali uma voz, experiências e a presença daqueles outros que têm sido silenciados, alienados e marginalizados”. *Ibid.*, pp. 147-158.

de los individuos. Esta es una situación paradójica, ya que estas problemáticas necesitan espacios de visibilidad para, además de atestiguar su existencia, buscar la necesaria dignidad en el trato de las cuestiones que de ellas advienen. Los artistas, al exponer el problema de grupos o individuos socialmente marginados, pretenden fomentar actitudes subjetivas que pueden indicar una identidad –una humanidad– capaz de zarandear a las categorizaciones o concepciones homogeneizadoras referentes a lo que se “entiende” como un *sin papeles*, por ejemplo.

Otro ejemplo de propuesta de Wodiczko relativa al tema de la inmigración ocurrió en 2010, cuando el artista participó en la 53ª Bienal de Venecia. Para el evento, el artista propuso una instalación titulada *Guests*, en la cual proyectó ventanas virtuales con imágenes de inmigrantes que realizaban actividades laborales cotidianas y hablaban de su intención de legalizar su situación, así como de sus dificultades en el país extranjero. Las imágenes de los trabajadores en la instalación aparecían borrosas, lo que acentuaba su condición de invisibilidad y de estar “afuera”, de no formar parte. En *Guests*, al contrario de lo que había propuesto en *Xenology*, Wodiczko, más que enfrentar directamente una situación, propuso su representación. Al trabajar con imágenes borrosas de los *sin papeles*, *Guests* no provocó ningún tipo de preocupación en los participantes, puesto que no se presentaron datos que pudiesen identificarlos.

Un enfoque similar al de *Xenology* de Wodiczko, por tratar de abrir espacios de comunicación para los inmigrantes, fue el de los artistas Dias & Riedweg: en un planteamiento del año 1998, titulado *Dentro & Fuera del Tubo*, financiado por un centro de arte, los artistas realizaron talleres

dedicados a los refugiados instalados en una institución de acogida en los suburbios de Zúrich. Dichos refugiados provenían de territorios europeos en conflicto y tenían la esperanza de legalizar su asilo político en Suiza. Los artistas les propusieron grabar algunas narraciones orales sobre los recuerdos del trayecto desde su ciudad natal hasta Zúrich. Mediante talleres que estimulaban la memoria sensible, prepararon a los inmigrantes para la narración. Según Dias & Riedweg:



Dias & Riedweg. *Dentro & Fuera del Tubo*. Zurich. 1998.

Los ejercicios estimulaban las conversaciones respecto a los recuerdos de cada uno. Ellos mismos trazaban el camino de los temas: la casa... la familia... el momento en que la vida pública o la guerra había interferido en la vida privada... lo que ha ocurrido a partir de entonces... la decisión de partir... el vuelo... la despedida... la última cosa en que han pensado antes de partir... cómo estaba el cielo en aquel día... el viaje... la duración del viaje... la duración del viaje y su sensación interna... el miedo y la esperanza en el futuro... la llegada a un nuevo lar... la primera cosa vista en la llegada... el primer suizo que vieron al llegar... el olor de aquel instante... la llegada al Centro de Refugiados... la espera... la esperanza y el miedo del futuro.²⁶

Las narraciones de *Dentro & Fuera del Tubo* se dispusieron en tubos metálicos de calefacción existentes en varios puntos de Zúrich, posibilitando a la población local la escucha de tales grabaciones en aproximadamente veinte idiomas diferentes. En ese espacio abierto para

²⁶ DIAS, Mauricio; RIEDWEG, Walter. *Dias & Riedweg*. Barcelona: Museo D'Art Contemporani de Barcelona, 2003, pp. 61-63.

que cada uno hablara desde su contexto y subjetividad, los individuos pudieron desenmascarar su singularidad y no revelarse como parte de una masa rotulada como “ilegales”, que -aunque define en gran parte la condición en que se encuentran en la sociedad- nivela y oscurece sus identidades, historias y las memorias que los caracterizan.

Según Días y Riedweg, al topar con las obras los paseantes no reconocían los diferentes idiomas, se confundían y querían identificar su origen. La propuesta generó una ocasión para que el paseante encontrase algo raro e indescifrable hasta que, en un momento dado, en los relatos grabados, una voz en alemán (el idioma del lugar) destacó y narró las historias personales de los refugiados. Entonces, en ese idioma, fue posible entender el significado del contenido de las grabaciones. Con relación a los archivos generados, Dias & Riedweg comentan:

Nuestro interés en usar material de archivo es justamente generar un contrapunto, porque lo que nos interesa es la historia subjetiva de aquello que estamos contando. O sea, insertar la subjetividad en los contextos en que ha sido perdida. La última cosa que una persona de clase media piensa, al hablar de policía, niño de la calle, portero o prostituto es que esas personas tengan una subjetividad. Es lo que Suely Rolnik brillantemente se refiere como “subjetividad basura”. Lo que la gente intenta hacer de nuestro trabajo es reinsertar la subjetividad en las historias que contamos... Intentamos hacer visibles esos mecanismos a través de los cuales la subjetividad es extraída de los contextos para facilitar nuestra relación mediática con el mundo...²⁷

La propuesta de Dias & Riedweg subraya algunas cuestiones de las cuales la población a menudo prefiere no enterarse. (¿Será una casualidad que el

²⁷Disponible en: <http://www2.secsp.org.br/secsp/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd_entidade=38556&cd_idioma=18531>, acceso el 30-10-2010.

centro de acogida de los inmigrantes se ubique en los suburbios de la ciudad de Zúrich?)

Dentro & Fuera del Tubo confiere una cara (un carácter humano) a personas que, por pertenecer a la categoría de refugiados, son juzgados mediante estereotipos que tienden a tratarles frecuentemente como simples números o estadísticas dentro una problemática social. Los artistas advierten de que tales grupos necesitan espacios para construir redes de solidaridad y visibilidad que sean capaces de contrarrestar los discursos xenofóbicos.

Los planteamientos de Wodiczko y de Dias & Riedweg denotan la preocupación por que la producción de archivos se realice directamente por quienes viven estas situaciones, puesto que se permiten visibilizar los hechos a través del punto de vista de esas personas. Tal preocupación permea la producción de muchas poéticas participativas contemporáneas, incluso la nuestra.

II.4 Algunas consideraciones respecto a la Parte III

Al analizar estas prácticas artísticas percibimos enfoques muy diferentes de los que encontrábamos en las primeras experiencias participativas donde aparecían las nociones de interacción y de objeto artístico. En las obras analizadas en la Parte III, el centro de atención se dirige a las situaciones participativas entre sujetos en el campo social, con la obra constituyéndose en el entramado de unas relaciones que se generan a partir de encuentros entre distintas subjetividades, percepciones y entendimientos de la realidad. Se constata que son prácticas que tienen en común la preocupación respecto a la responsabilidad que puede tener un acto artístico en la contemporaneidad. Estas prácticas suelen presentar un fuerte contenido político, al implicarse directamente en lo social. Indican, también, que no basta con conocer los datos y contextos que generan las situaciones sociales en que se involucran, sino que es necesario comprender cómo se articulan en el presente y averiguar cuáles son las posibilidades de ocupar espacios y tiempos. En el caso de que esas posibilidades sean nulas o difíciles de explorar, muchas prácticas buscarán por sí mismas la generación de espacios de participación ciudadana en los contextos concretos. Por último, se constata también que cuando se trata de situaciones de exclusión y pobreza los contextos presentan amplias similitudes, ya sea en un país como Brasil, ya sea en España.

Tras haber analizado algunos planteamientos que han buscado involucrar a diferentes sujetos en las propuestas artísticas participativas, reiteramos nuestro entendimiento de que la inserción de dispositivos no tiene tanta

importancia por la materialidad en sí misma, sino por las dinámicas que se crean a partir de su uso, por las posibilidades inesperadas que puedan originarse a partir de su inserción en sistemas determinados.

También queda subrayada la imposibilidad de proponer discursos que fomenten prácticas críticas sin que exista previamente un involucramiento y sobre todo un compromiso por parte de los sujetos participantes. Las prácticas analizadas se anclan en contextos con abundantes tensiones sociales, dudas e incertidumbres, que se exponen (con todas las connotaciones que esa palabra contiene en el ámbito artístico) en un campo social complejo, con sus exclusiones y pertenencias. Prácticas que se implican directamente en la realidad de la vida en la urbe contemporánea.

En los planteamientos realizados en España hubo un período extenso de observación de los contextos para después intentar intervenir en ellos, primero en un plano virtual y, después, de forma presencial. En este punto de nuestras reflexiones, podemos confirmar que los procesos participativos a que nos dedicamos necesitan que nosotros nos establezcamos de modo presencial en ellos. Obsérvese que cuando una práctica se inserta verdaderamente en la realidad del espacio público, puede dejar de comentar la realidad desde fuera, y entra en contacto con las contradicciones y disensos que constituyen el campo social.

Tal cual había ocurrido con el proyecto junto a los *camelôs* en Brasil, la realidad social específica de los inmigrantes estaba caracterizada por el conflicto y por la dificultad de negociación. Podemos afirmar que en tal contexto experimentamos directamente -y no en la letra fría de la teoría- la

noción de policía contrapuesta a la de política. Y verificamos, de hecho, que la primera puede cohibir la manifestación de la segunda.

En nuestro retorno a Brasil, tras concluir el periodo de estudios en España, teníamos muy claros algunos puntos:

- 1- La práctica solamente parecía producir sentido para nosotros cuando esta se encuentra insertada en la realidad de problemáticas sociales, ya sea vinculadas al campo del trabajo o a otras dinámicas.
- 2- La base de los procesos participativos radica en el conocimiento de los contextos que se quieren abordar. Tal conocimiento demanda tiempo, especialmente de observación. Dicha observación implica un modo de participación, pues incluye entrevistas y grabación de narrativas. Pero no es la participación en sí misma, sino etapas que la propician.
- 3- Las “malas hierbas”, aunque se trate de un concepto teórico, no nos interesan en el plano virtual, sino en el espacio urbano real debido a las dinámicas que generan.
- 4- Consideramos la noción de esfera pública (como espacio de participación y de disenso) fuertemente vinculada a la presencia y a la visibilidad de los sujetos en territorios físicos reales. Entendimos que la dispersión ocurrida en el Puente de Ademuz subrayaba de modo radical la importancia de la presencia de los sujetos en lugares públicos de la ciudad.

Con lo que nos han aportado las experiencias vividas durante dos años en el panorama español, al final del año 2008 regresamos a Brasil y retomamos nuestro trabajo en este contexto. En el próximo Capítulo analizaremos un último *Sistema de Trabajo* en que verificamos cómo le damos continuidad a la inserción de las “malas hierbas” mediante la metodología del taller participativo tras nuestra estancia de estudios en España.

Parte IV

I. Antecedentes del Proyecto Mobiliarios: Perdidos no Espaço y Santiago Cirugeda

En el año 2009, al terminar el período de estudios en Valencia, volvemos a trabajar como profesora en el Instituto de Artes de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) de Porto Alegre. Durante nuestros quehaceres cotidianos comenzamos a observar la organización del espacio físico del campus de la UFRGS. Nos llamaba la atención que fuera de los espacios interiores (aulas, oficinas administrativas), las áreas destinadas a la convivencia eran cada vez más escasas, habiendo sido a lo largo de los años sistemáticamente sustituidas por aparcamientos.

Tomando en consideración los cuatro aspectos mencionados al final de la Parte III de esta Tesis relativos a nuestros planteamientos en España¹, reflexionamos sobre cómo sería posible actuar en el Campus Central de la UFRGS mediante una práctica artística que cuestionase el uso que se estaba dando a sus espacios físicos. Teníamos muy presente la constatación derivada de nuestra experiencia con el trabajo en el “Puente de Fusta” de Valencia (analizada en la Parte III): la noción de esfera pública, entendida como espacio de consenso pero también de disenso, estaba estrechamente relacionada con

¹ Retomamos los 4 puntos: I- La práctica solamente parecía producir sentido para nosotros cuando esta se encuentra insertada en la realidad de problemáticas sociales, ya sea vinculadas al trabajo o a otras dinámicas. II- La base de los procesos participativos radica en el conocimiento de los contextos que se quieren abordar. Tal conocimiento demanda tiempo, especialmente de observación. Dicha observación implica un modo de participación, pues incluye entrevistas y grabación de narrativas. Pero no es la participación en sí misma, sino etapas que la propician. III- Las *malas hierbas*, aunque se trate de un concepto teórico, no nos interesan en el plano virtual, sino en el espacio urbano real debido a las dinámicas que generan. IV- Consideramos la noción de esfera pública (como espacio de participación y de disenso) fuertemente vinculada a la presencia y a la visibilidad de los sujetos en territorios físicos reales. Entendimos que la dispersión ocurrida en el Puente de Ademuz subrayaba de modo radical la importancia de la presencia de los sujetos en lugares públicos de la ciudad.

la ocupación y la participación de los sujetos en territorios reales (físicos). Por ello, nos pareció que la escasa presencia de áreas destinadas a la convivencia en la configuración de la UFRGS revelaba una idea específica de la universidad y respondía a lo que se verificaba en la ciudad de Porto Alegre en su totalidad: los espacios exteriores estaban convirtiéndose en lugares de paso, ya fuese para peatones o para vehículos.

Este panorama detectado en la UFRGS, especialmente en su Campus Central, nos llevó a plantearnos lo que denominaríamos *Proyecto Mobiliarios*. Tal proyecto tuvo como objetivo insertar una “mala hierba” en dicho campus, utilizando, eso sí, una metodología diferente de la que habíamos empleado en los *Sistemas de Trabajo* desarrollados hasta el momento tanto en Brasil como en España. En el *Proyecto Mobiliarios* propusimos investigar cómo se podría trabajar con la noción de inserción de “malas hierbas” por medio de una propuesta directamente vinculada a una institución (la Universidad) y plantear un proyecto que fuera participativo desde su base más elemental; es decir, desde su concepción, como se aclarará a continuación. ¿Nos permitiría esta vinculación de un planteamiento a una institución continuar con la práctica de la inserción de las “malas hierbas” por medio de acciones discretas?

El *Proyecto Mobiliarios* se concibió a partir de dos referencias importantes: la primera es la actuación en el Campus Central de la UFRGS de la plataforma *Perdidos no Espaço* y la segunda, los planteamientos del arquitecto Santiago Cirugeda, especialmente en la Facultad de Bellas Artes de Málaga.

La plataforma *Perdidos no Espaço* surgió en Porto Alegre en el año 2002 a partir de las acciones del Programa *Formas de Pensar a Escultura*.² Su composición es

² Coordinado por la profesora Maria Ivone dos Santos, profesora del Departamento de Artes Visuales y del Programa de Postgrado en Artes Visuales del Instituto de Artes de la UFRGS y codirectora de esta Tesis

abierta y permite la participación de personas interesadas en temas relacionados con el arte público. La gran mayoría de sus participantes son artistas pertenecientes al ámbito académico que se han acercado a la plataforma con el fin de debatir la producción artística contemporánea como práctica crítica, sus relaciones con los espacios públicos y privados así como con los espacios de presentación y de recepción de la obra de arte.

A lo largo de los años, la plataforma *Perdidos no Espaço* propuso intervenciones artísticas, seminarios, talleres y publicaciones y participó en dos de las ediciones del Foro Social Mundial (FSM), en concreto las de 2003 y 2005, realizadas en Porto Alegre³.



Página web <<http://www6.ufrgs.br/escultura/>> de la Plataforma *Perdidos no Espaço*.

En el año 2003, durante el III Foro Social Mundial, algunos de los artistas participantes en la plataforma realizaron 19 intervenciones en el campus de la

Doctoral, junto con la profesora Mau Monléon. Actualmente coordina la investigación “Las extensiones de la Memoria: la experiencia artística y otros espacios” y el grupo de investigación “Vehículos del Arte”.

³ El grupo de trabajo *Perdidos no Espaço* tiene un sitio web donde publica sus informaciones. Funciona también como plataforma de discusión respecto al espacio público y la contemporaneidad. Disponible en: <<http://www6.ufrgs.br/escultura/>>, acceso el 22-04-2009.

UFRGS (uno de los lugares de la ciudad donde se desarrollaron las actividades del FSM). Una de ellas, denominada *Indicadores*, de Mariana Silva y Fabiana Wielewicky, se creó en base a enunciados y caracteres habituales existentes adoptados para señalar los distintos lugares del campus. Las indicaciones propuestas por las artistas señalaban de modo irónico las instalaciones precarias o las zonas en situación de abandono en el campus, como es el caso de la indicación para una posible zona de descanso y picnic en un lugar residual sin ningún tipo de mantenimiento.



Mariana Silva y Fabiana Wielewicky. *Indicadores*. Campus Central, UFRGS. 2003.



Cristina Ribas. *Lugar*. Campus Central, UFRGS. 2003.



Glaucis de Moraes. *Reservado*. Campus Central, UFRGS. 2003.

Otro trabajo materialmente sencillo fue *Reservado*, que aportó indicios sobre cómo el paseante se relacionaba con el espacio público del Campus Central. En esta proposición la artista Glaucis de Moraes dispuso sobre los bancos del campus y de un parque próximo pequeñas placas (*displays*) de acrílico con una

única palabra escrita: “reservado”. Moraes registró mediante fotografías las reacciones de los paseantes al topár con esta señalización que prohibía el uso de espacios considerados como públicos.

La intervención *Lugar*, planteada por la artista Cristina Ribas, mediante el uso de un tipo de folleto impreso para su distribución en la ciudad, indagó quién piensa y decide los espacios públicos. Ribas recurrió a la frase de la *Carta de Atenas* del año 1933, manifiesto de la arquitectura modernista⁴, “no es aquí donde intervendrá por último la arquitectura”, con la intención de señalar un lugar específico del campus que parece estar en permanente construcción. El planteamiento de Ribas revela una situación común en las ciudades brasileñas: obras empezadas, pero que se arrastran en el tiempo y jamás son concluidas.

Todas las intervenciones previamente destacadas se produjeron desde diferentes perspectivas y especies de mapeos e indagaciones relacionadas con el espacio del Campus Central de la UFRGS, ofreciendo a los usuarios que transitaban por allí posibilidades de nuevas miradas hacia este entorno. Desde el momento de las intervenciones de la plataforma *Perdidos no Espaço* nos

⁴ La *Carta de Atenas* es un documento aprobado en 1933 por los grupos de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna. Introduce una crítica ante las situaciones de las ciudades en la civilización industrial. La *Carta* ha recomendado algunos principios de acción, subrayando que las ciudades deberían ser ordenadas teniéndose en cuenta la escala humana y que el urbanismo debería pautarse considerando el ciudadano frente a su necesidad de habitación, trabajo, recreación y circulación en la ciudad. Tales recomendaciones ilustran una visión funcionalista en la que se evidencian unos planeamientos de ordenación urbana. Predomina la construcción de conjuntos habitacionales a larga escala y el diseño de espacios públicos funcionales, pero a menudo sin identidad. Han surgido profundas críticas ante ese pragmatismo y, en el CIAM VIII, en 1951, el tema ha sido el “Corazón de la ciudad – por la humanización de la vida urbana”. A partir de ese encuentro, las nociones importantes pasan a ser la de identidad, memoria y carácter del lugar y se propone la superación del modelo funcionalista. Para consultar la *Carta de Atenas* en su totalidad: <http://www.icomos.org.br/cartas/Carta_de_Atenas_1933.pdf>, acceso el 29-01-2012. Respecto a los CIAM hemos consultado SERT, J.L. “Centros para la vida de la comunidad.” En: ROGERS, E. N.; SERT, J.L.; TYRWHITT, J. *El corazón de la ciudad: por una vida más humana de la comunidad*. Barcelona, Editorial científico-Médica, 1955 y MAYUM, Lia. “A Cidade Antiga nos CIAM, 1950-59”. En: <<http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Lia%20Mayumi.pdf>>, acceso el 29-01-2010.

interesamos en desarrollar un trabajo participativo en el espacio del campus, lo que vino a concretarse en el año 2010 con el *Proyecto Mobiliarios*.

Además de las intervenciones del grupo *Perdidos no Espaço*, la práctica del arquitecto español Santiago Cirugeda ejerció una influencia directa sobre el *Proyecto Mobiliarios*. Conocimos la obra de Cirugeda durante nuestro período de estudios en España. Consideramos importante analizar con detenimiento las bases conceptuales de su práctica, puesto que pasarán a tener gran relevancia en nuestros planteamientos.

En primer lugar, nos llamó la atención el hecho de que Cirugeda actuaba en la frontera entre la legalidad y la ilegalidad, aprovechándose de huecos que existen en la legislación relativa a los usos del espacio público.

Cirugeda viene desarrollando obras en diferentes ciudades y junto a ellas presenta una serie de instrucciones respecto a posibilidades inusitadas del uso del espacio urbano. Tales instrucciones prescriptivas componen lo que el arquitecto denomina *Recetas Urbanas*⁵. Las *Recetas* incentivan la construcción de estructuras arquitectónicas que se ubican en aperturas (vacíos) de la ley que determina los usos del espacio público. Son instrucciones que intentan superar las burocracias propias de la construcción en el espacio público y aportan orientaciones para la edificación de estructuras en que generalmente se utilizan materiales precarios o efímeros. Las *Recetas Urbanas* son de naturaleza variable. Una de estas, por ejemplo, se refiere a la construcción de refugios urbanos con pocos recursos materiales.

⁵ Las *Recetas Urbanas* están disponibles en el sitio web del artista en: <<http://www.recetasurbanas.net/>>, acceso el 20-04-2010.

En su página web, el arquitecto dispone las recetas en su totalidad para que puedan ser adaptadas a distintos contextos y apropiadas e implementadas por quienes deseen hacerlo.

En el año 2006 realizamos una entrevista a Cirugeda en relación con su obra (disponible en su totalidad en los anexos de esta tesis). Respecto a su trabajo entre la legalidad y la ilegalidad, el arquitecto contestó:

Mi aspiración no es trabajar en la ilegalidad, sino evaluarla... Evaluar los sistemas normativos existentes y que regulan nuestra convivencia social creo que es una labor necesaria, tanto como arquitecto como ciudadano. En mi caso, y en mi propio país, he tenido que llegar al límite de la legalidad para plantear situaciones que mejoren la participación ciudadana en el proceso urbano. Por todos es sabido que lo que es legal ahora puede ser ilegal en un futuro próximo, y al contrario. La sociedad debe conocer estos soportes, y dentro de la profesión también redefinir las pautas de proyecto a través de estos vacíos legales o propuestas de ordenación. En Europa tenemos grandes soportes legales, su incumplimiento produce mucho temor a las administraciones públicas, pero hay que replantearse su buen funcionamiento con relación a la sociedad que representa. Curiosamente, la administración incumple muchos de los soportes legales que han redactado.

En el contexto latinoamericano hay una mayor informalidad urbana y unas condiciones económicas que han marcado mucho el desequilibrio social. Se han asumido con mayor normalidad situaciones ilegales, por la incapacidad de los poderes públicos en dar unos mínimos de vivienda, empleo, equipamientos y asistencia a mayores grupos de población. Trabajar con estas condiciones exige un trabajo desde lo particular importante, pero que está sujeto a unas condiciones globales económicas y culturales que no facilitan el cambio.”⁶

En primer lugar, vamos a hacer un paréntesis para destacar la siguiente referencia de Cirugeda: “en el contexto latinoamericano hay una mayor informalidad urbana”. En lo que se refiere al escenario brasileño, diríamos que está muy reglado, no obstante es reconocido a la vez por mostrar lo que se denomina como “jeitinho” (flexibilidad, adaptación, informalidad). Ello incluye

⁶ Entrevista inédita de Santiago Cirugeda concedida a autora, por correo electrónico, en el año 2006.

adaptaciones que desconsideran el reglamento de la urbe, puesto que la normativa es constantemente desobedecida incluso por los gestores o por quienes conciben las leyes. A menudo, no es tan siquiera necesario encontrar vacíos de actuación en la reglamentación vigente, puesto que ésta, simplemente, en muchos casos, no se considera, con el poder público ausentándose totalmente del cumplimiento de las normativas. Un caso típico es lo que ocurre, por ejemplo, en las *favelas*, donde el espacio público, por lo general, posee “reglas” propias (si se puede llamar reglas a las frágiles soluciones de emergencia que se dan allí). Esas soluciones, al mismo tiempo que utilizan pocos recursos, son enormemente originales y creativas. Pero la misma pobreza que produce soluciones tácticas inusitadas condena simultáneamente a las personas a habitar en espacios donde la calidad de vida es mínima o inexistente. Encontramos así especies de sub-ciudades dentro de las grandes urbes, a las cuales el Estado continuamente ignora (a excepción de las situaciones de conflicto extremo, que sí intentará evitar). Al no tener una condición de ciudadanía real y encontrarse en una situación de “no-ocupación del espacio político” (o no participación deliberativa), muchos habitantes crean y determinan de modo informal sus propias reglas de convivencia y, por supuesto, de ocupación del espacio.

En las universidades brasileñas sucede lo mismo con relación al no cumplimiento de la normativa, ya que con frecuencia verificamos soluciones de ocupación del espacio que ocurren fuera de los márgenes de todo ordenamiento, sin siquiera considerar un Plan Director, como veremos a continuación.

La ley en muchos casos se limita a regular las posibilidades más cotidianas de las actividades del ciudadano común, pero no consigue dar cuenta de la complejidad de la vida en la urbe en su totalidad. Así que siempre restan

huecos, ambigüedades y puntos poco explorados. En el contexto español, Cirugeda estudia muy exhaustiva y perspicazmente la normativa que regula la construcción de edificaciones en el espacio urbano con vistas a detectar puntos que permitan que el ciudadano común pueda, valiéndose de esas grietas, proponer construcciones urbanas, a menudo, inesperadas. En consecuencia, tales proposiciones no pueden ser consideradas ilegales, puesto que no se encuentran previstas ni determinadas por la normativa que configuran espacialmente las reglas de habitación y de construcción urbanas. Son ellas las que generan las *Recetas Urbanas*.

El crítico y comisario de arte Martí Perán, con relación a las *Recetas Urbanas*, escribe:

En efecto, al comprender la arquitectura como una agencia generadora de unas prácticas individuales, no sólo la disciplina en sí misma se agita como renovado mecanismo de sociabilidad, sino que incluso se convierte en una eficaz espoleta para que no reproduzcamos los modos de subjetivación dominante sino que estos sean renovados mediante procesos individuales y creativos. Frente a los protocolos que gobiernan nuestras vidas, las recetas urbanas abren la posibilidad de inventar modelos flexibles en una nueva interpretación de todas las viejas categorías. La calle, el espacio público, la casa, la ciudad misma; todo es susceptible de ser reformulado subjetivamente con estas recetas preñadas de reversibilidad, ligereza, reciclaje e ingenio; una suerte de débiles cualidades que, precisamente por ello, pudieran permitir una efectiva reconquista política del dominio urbano.⁷

Hablar de “reconquista política” en el plano urbano refleja perfectamente lo que propone la práctica de Cirugeda. Creemos en el espacio público como espacio político cuando el ciudadano logra apropiarse de él. La noción de política en un sentido amplio se refiere a una estructura del Estado formada por gobernantes y gobernados. Asociada a la polis, se vincula a las nociones de

⁷ Disponible en: <<http://www.martiperan.net/print.php?id=23>>, acceso el 20-03-2011.

democracia y de representatividad. Como ya vimos en la Parte III, Jacques Rancière destaca que:

La política es la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes. Rompe con la evidencia sensible del orden 'natural' que destina a los individuos y a los grupos al mando a la obediencia, a la vida pública o a la vida privada, asignándolos de entrada a tal o cual tipo de espacio o de tiempo, a tal manera de ser, de ver, de decir. Esta lógica de los cuerpos asignados a su lugar correspondiente dentro de una distribución de lo visible y lo invisible, de la palabra y del ruido, es lo que he propuesto llamar con el término 'policía'. La política es la práctica que rompe con ese orden de la policía que anticipa las relaciones de poder en la evidencia misma de los datos sensibles. Y lo hace mediante la invención de una instancia de enunciación colectiva que dibuja el nuevo espacio de las cosas comunes.⁸

Es justamente la ruptura con la lógica de la "policía" lo que las *Recetas Urbanas* estimularán: la capacidad de construcción de un espacio público-político por parte del ciudadano común, que pasa a ser el protagonista de la generación y la redefinición de los usos de esos espacios. Como arquitecto, Cirugeda presenta unas soluciones (las recetas son algo que puede repetirse, son prescripciones). Sin embargo, es evidente que lo que el arquitecto valora es la autonomía crítica del ciudadano. No le importa realmente que repliquen sus obras, sino que cualquiera pretenda ocupar posiciones que no se espera que ocupe en lo que se refiere a la ciudadanía.

La práctica de Cirugeda, a nuestro entender, hace política principalmente al cuestionar los modelos autoritarios y tecnocráticos del planeamiento y la gestión de las ciudades. El arquitecto, mediante sus obras y su discurso, evidencia que el objetivo de su práctica es fomentar una "mayor participación ciudadana, creando un mecanismo de uso público, no privado, como es la tendencia normal, la de privatizar el uso del espacio público para controlarlo y

⁸ RANCIÈRE, Jacques. *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002, p. 63.

no dejar opción de usos espontáneos”⁹. Enfatiza también que el espacio público que él reivindica “consiste en dar soluciones que den mayores capacidades al ciudadano de intervenir en sus entornos domésticos y públicos (...). Hacer un espacio público más participativo, menos regulado por las cuestiones de mercado y control administrativo.”¹⁰ Por ello, se manifiesta la importancia de una práctica que es al mismo tiempo simbólica y efectiva, puesto que estimula a los ciudadanos para que desarrollen alternativas originales y críticas en la ocupación, la producción y el uso de estructuras alternativas, generando así el espacio público.

En el momento en que entramos en contacto con sus planteamientos, Cirugeda estaba involucrado en la construcción de aulas de la Facultad de Bellas Artes de Málaga a través de una propuesta colaborativa con los estudiantes. El arquitecto había sido invitado por el decano de la institución a elaborar un proyecto para la Facultad que evidenciase una concepción contemporánea e interdisciplinar de la construcción. En el sitio web del artista podemos encontrar la siguiente información:

El arquitecto fue contratado por la universidad para dar un enfoque contemporáneo a la enseñanza universitaria, lo que se tradujo en la creación de un espacio «dinámico», es decir, un espacio crítico en manos de los alumnos, que permitiría actividades paralelas complementarias al programa universitario clásico.

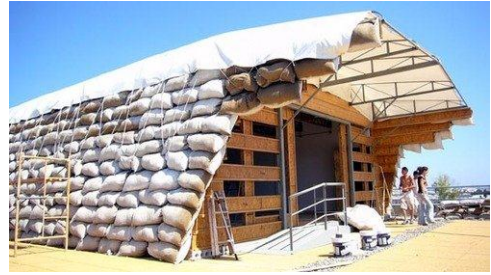
En este contexto, Cirugeda propuso lo que tituló como *Trincheras de Málaga*. Él estaba entusiasmado con ese proyecto, como se puede comprobar cuando afirma que:

De todas formas ahora paso por un momento mágico donde he encontrado a gente que ha decidido crear nuevas cooperativas de viviendas, y dos proyectos donde alumnos de 4 escuelas van a autoconstruirse sus

⁹ CIRUGEDA, Santiago. *Recetas Urbanas*. Op.cit.

¹⁰ Entrevista con la autora. *Ibidem*.

propias aulas y zonas de trabajo, más allá de oposiciones institucionales. Es maravilloso encontrar a gente que quiere modificar cosas, eso, ya te contaré cuando se hagan. Hemos desmontado un edificio, transportado y vuelto a montarlo con otro diseño, está hecho por alumnos y será autogestionado. Lo acabamos este enero, ¡olé!!



Santiago Cirugeda. *Trincheras de Málaga*.
Málaga. 2003.

No obstante, este entusiasmo se vería enfrentado a algunos desencantamientos originados por la propia administración de la universidad que financiaba el proyecto, como veremos a continuación.

Para esta obra en Málaga se proyectó una edificación a modo de trinchera, las *Trincheras de Málaga*¹². La implicación de los alumnos consistió en trabajar en la ejecución del edificio y en encargarse de gestionarlo tras la finalización de la obra. Según Cirugeda, la construcción se debería realizar en equipo para cohesionar a un grupo de estudiantes de primer curso. De esta manera, el artista crearía la complicidad necesaria con ellos para poder acordar el uso que darían al nuevo espacio de estudio. La autogestión del mismo era clave en el proyecto y los alumnos se han comprometido a responsabilizarse del espacio durante su estancia en la universidad.

A medio camino de la consumación del proyecto, el director de la Facultad de Arquitectura de Málaga renunció, prohibiendo a los alumnos de “su” escuela matriculados en la asignatura participar en la construcción de las *Trincheras*. Según las palabras de Cirugeda, prohibir a los alumnos “participar en esta experiencia que genera complicidades y convierte a un grupo de alumnos

¹¹ *Op.cit.*

¹² El proyecto formaba parte de la trayectoria de los alumnos en la asignatura del departamento de arquitectura “Autoconstrucción de espacios múltiples”. Para más información, véase el sitio web: <<http://www.recetasurbanas.net>>, acceso el 20-10-2004.

pasivos en protagonistas de una ciudadanía (...) Todavía no quedaron claros los motivos que llevaron a esa prohibición”.¹³

Cirugeda comenta lo siguiente respecto a las dificultades a las que se enfrenta con frecuencia durante sus proyectos:

*Realmente, después de 10 años, he podido evaluar el fracaso de muchas de estas propuestas, no por la viabilidad de las mismas, que quedan demostradas por la realidad de todas las acciones, sino por encontrarse con un entramado social acomodado aceptando una ilusión de libertad y sin buscarse compromisos con algo que le genere posibles problemas.*¹⁴

Semanas antes de la inauguración de la obra, “la asociación constituida por los alumnos para la autogestión presentó una carta a la rectora reclamando su legítimo derecho del uso de los espacios autoconstruidos”.¹⁵ Cirugeda indica que:

*(...) lo más importante de la experiencia no es la trinchera en sí, ni los usos concretos que pueda albergar, sino la posibilidad de formar a ciudadanos capaces de organizarse y pensar por sí mismos. Lo que dará sentido a este ejercicio colectivo de autoconstrucción es la asociación Trincharte y las agrupaciones que generen los estudiantes, que demuestran que pueden adquirir una responsabilidad desde el inicio de la actividad docente y en paralelo a ella.*¹⁶

Con estas palabras, el arquitecto aborda el punto crucial de todos sus planteamientos, que es la preocupación por la autonomía crítica del ciudadano común en lo que se refiere a los espacios de la urbe, sean públicos o privados, sin la necesidad de ser un especialista en asuntos urbanísticos. Ese derecho proviene del mero hecho de que son los ciudadanos y, por ello, tienen la responsabilidad de participar activamente en la constitución de la ciudad.

¹³ CIRUGEDA, Santiago. *Recetas Urbanas*. Op. cit.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

En el caso de las *Trincheras de Málaga*, aunque la idea del arquitecto es la que predomina, hubo participación en su construcción y los alumnos propusieron la forma en que se gestionaría la autonomía del proyecto. En *Mobiliarios*, como detallaremos a continuación, también existían propuestas e ideas para repensar los espacios de convivencia de la UFRGS y desarrollar un proyecto participativo. Una de las diferencias con relación a *Trincheras*, es que *Mobiliarios* podría ser un ejercicio completamente libre de la imaginación, puesto que no necesitaba ser implementado ni construido *de facto* en los espacios.

Teniendo como base las premisas descritas anteriormente (el contexto universitario, las prácticas de *Perdidos no Espaço* y la poética de Santiago Cirugeda) propusimos el *Proyecto Mobiliarios* en la UFRGS. Lo que el proyecto pone en entredicho son las posibilidades del espacio físico y social del campus de constituir una esfera pública de discusión. El objetivo fue observar cómo las personas generan, mantienen y utilizan los espacios abiertos del Campus Central de la UFRGS destinados actualmente solo a la circulación.

Antes de realizar el *Proyecto Mobiliarios* investigamos las diversas modificaciones ocurridas en el Campus Central que acompañaron diferentes períodos históricos. En las investigaciones encontramos un proyecto ocurrido en los años 80 que preveía transformar el campus en un centro de arte y cultura. A continuación, explicaremos en qué consiste el *Proyecto Mobiliarios*, pero antes, observemos esta proposición que difería mucho de las otras por preocuparse por repensar las áreas de convivencia del campus como una totalidad.

I.I Una idea de planificación global para el Campus Central de la UFRGS: *Proyecto del Centro Cultural*



Ejemplo de arquitectura del Campus Central, UFRGS. 2012.

El Campus Central de la UFRGS¹⁷ se compone por un grupo eclético de edificaciones, algunas del siglo XIX, que en su origen tenían amplios espacios de convivencia en zonas verdes ajardinadas.

Los principios que rigen la universidad brasileña se inspiran en concepciones iluministas. Según esos preceptos, además de los conocimientos relativos a cada área, es necesaria la mejora del individuo en su totalidad. Tal concepción implica la necesidad de existencia de espacios (no solamente conceptuales, sino también físicos) de intercambio entre las diferentes áreas del conocimiento.

Durante décadas, una complejidad de modificaciones en los espacios de la universidad ocurrió en paralelo a otros cambios en la propia ciudad de Porto Alegre, con la construcción de avenidas, viaductos y túneles. En los años 70 la ciudad vivió lo que se denominó la “era del hormigón”¹⁸. Debido a alteraciones

¹⁷ El Campus Central se ubica en un área céntrica, próxima al parque Redenção, lugar de intenso movimiento porque se encuentra a medio camino entre el corazón de la zona comercial más activa de Porto Alegre y los barrios residenciales Bonfim y Cidade Baixa. Alrededor del campus hay un gran tráfico de vehículos (coches y autobuses, ya que Porto Alegre es una ciudad de casi 2 millones de habitantes que no cuenta con metro), lo que tiene como consecuencia un tránsito estresante.

¹⁸ PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Um dia, em um outro tempo...”. En: *UFRGS 70 anos*. Porto Alegre: Comunicação Imprensa, 2004, pp. 9-73.

drásticas de los entornos del campus, es posible percibir cómo el Plano Director de Porto Alegre, poco a poco, comienza a “encarcelar” los espacios del Campus Central.

En el campus se construyeron edificaciones de carácter modernista que, en su mayoría, no consideraron los edificios ya existentes, convirtiendo al conjunto en algo confuso y desordenado. En las últimas dos décadas las demandas urgentes para generar espacios debido a nuevas matriculaciones de alumnos y a la implementación de nuevos cursos forzaron ampliaciones del espacio físico mediante la utilización de pasillos, aulas bajo escaleras y la construcción de otras estructuras precarias. Algunos edificios históricos perdieron sus características originales y muchas edificaciones inicialmente propuestas con carácter provisional se convirtieron en permanentes. Por ello, la ocupación del espacio resolvió de modo precario e inmediato situaciones constructivas particulares, postergando la solución de los problemas más amplios.¹⁹

Llama la atención el hecho de que ninguna de estas alteraciones del campus fue fruto de la consulta con la propia comunidad académica, siendo delegadas a los administradores de la universidad, a los ingenieros y a los arquitectos.

Como hemos dicho, en nuestras investigaciones teóricas respecto a las modificaciones ocurridas en la estructura física de la UFRGS, uno de los planteamientos que más nos interesó debido al enfoque del campus en su totalidad fue la proposición lanzada en los años 80 por Francisco Ferraz, rector de la UFRGS desde 1984 hasta 1988.

¹⁹ Los problemas en el Campus Central abarcan desde la falta de espacio entre edificaciones hasta otras situaciones más graves y estructurales, con la falta añadida de un mantenimiento de los nuevos apéndices agregados a las edificaciones antiguas.

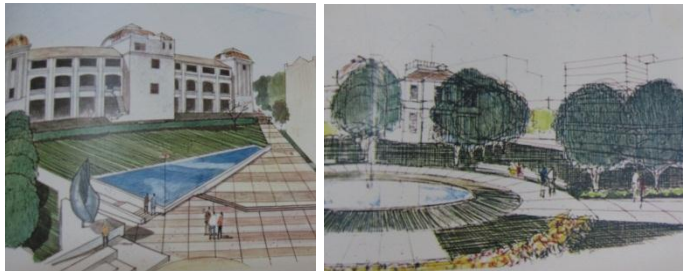


Campus Central, UFRGS. 2012.

Ferraz planteó el llamado *Projeto do Centro Cultural* (*Proyecto del Centro Cultural*). Este proyecto calificaba el Campus Central como *locus* para albergar las unidades estructuradas y dirigidas de las áreas de humanidades y artístico-culturales. Las actividades de enseñanza de las áreas científicas se trasladarían todas al Campus do Vale, ubicado en otra área de la ciudad.²⁰ Según Ferraz, el *Projeto do Centro Cultural* preveía: “(...) un trabajo integrado entre la restauración y el tratamiento urbanístico de los espacios que constituyen sus entornos, de forma a que sean apropiados por los ojos y habitados.”²¹ Debido a que el Campus Central se hubiera ubicado en el corazón densamente poblado de la ciudad, sus espacios libres podrían servir para que los habitantes de los alrededores lo utilizasen como zona para el ocio y la cultura.

²⁰ FERRAZ, Francisco. “Memória de uma gestão.” En: *UFRGS 70 anos*. Porto Alegre: Comunicação Imprensa, 2004, p.,89.

²¹ FERRAZ, Francisco. *Projeto do Centro Cultural* – UFRGS. Porto Alegre: Gráfica da UFRGS, 1984, p. 2.



Edson Alice. Accuarelas referentes al *Projeto do Centro Cultural*. 1984.

El *Projeto do Centro Cultural* objetivaba una transformación completa, sobre todo de los espacios de coexistencia. Ferraz proponía la eliminación de varias de las edificaciones provisionales y de aparcamientos con el fin de instalar un ágora, un pequeño lago, un anfiteatro y mobiliarios que favoreciesen la ampliación de las zonas de convivencia.

Obviamente, el discurso de Ferraz extrapolaba una situación de cambio físico de las edificaciones del campus y enaltecía, por ejemplo, valores inmateriales como “tradicción”, vinculados a las nociones de “memoria” y “preservación”²².

²²Tal discurso será incorporado al proyecto vigente en la actualidad en la UFRGS, el cual se propone restaurar en especial los edificios del Campus Central: el *Projeto de Resgate do Patrimônio Histórico e Cultural*

El examen del *Projeto do Centro Cultural* indica una concepción de la Universidad como una institución estable, cohesionada, definida y determinada en sus objetivos, libre de conflictos. No obstante, percibimos que la toma de decisiones respecto al proyecto no contempló un enfoque procesual con participación de la comunidad académica, aunque sí manifestase una preocupación por que la comunidad (tanto académica como de los alrededores del campus) disfrutase de este espacio público. Pero un sector dominante que tiene un acceso preferencial (no olvidemos que Ferraz era el rector) define lo que merece ser conservado y lo que debe ser cambiado, decidiendo lo que tiene calidad o no para permanecer en el campus. Esto, a nuestro parecer, puede simplificar demasiado el carácter complejo de las relaciones que caracterizan la propia universidad.

Además, una amplia participación que implique a los usuarios puede lograr que los espacios sean apropiados, respetados y cuidados, generando vínculos de responsabilidad con un determinado territorio. Quizá el *Projeto do Centro Cultural* olvidase un camino que propusiese la participación de la comunidad (ciudad) en las discusiones relativas a su ejecución. Y, quizá porque la comunidad no participó activamente de esa instancia, no existió una apropiación de la idea, lo cual resultó en el abandono del proyecto al final del mandato de Ferraz. Según el arquitecto Édison Alice, quien participó en el *Projeto do Centro Cultural*, la propuesta fue abortada “debido a escasez de recursos y de apoyos”²³.

da UFRGS, que viene restaurando 12 edificaciones históricas de la UFRGS. Pueden encontrarse informaciones respecto a este proyecto en <[http:// www.ufrgs.br/predioshistoricos](http://www.ufrgs.br/predioshistoricos)>, acceso el 25-10-2011.

²³ La entrevista realizada por nosotros al arquitecto Édison Alice en marzo de 2012 respecto al *Projeto do Centro Cultural* está disponible en los anexos de esa Tesis.

Lo que hoy queda del *Projeto do Centro Cultural* es una maqueta, acuarelas y la memoria del intento de pensar el espacio físico del campus de un modo global, seguramente con más calidad en lo que se refiere a las zonas verdes y de convivencia de la que goza actualmente el campus. Sin embargo, tras analizar el planteamiento de *Projeto do Centro Cultural* nos parece que no basta con tener una visión humanista respecto a los espacios compartidos si la práctica no se involucra en los asuntos de ciudadanía y representatividad; es decir, si la práctica no considera la participación.

I.2. Las “malas hierbas” en el Campus Central

Especialmente a lo largo de las últimas dos décadas, tal como hemos mencionado antes, las zonas verdes que todavía quedaban en el Campus Central sufrieron una gran presión y los espacios comunes se fueron reduciendo de forma gradual.



Usuario del *Campus Central* de la UFRGS. 2010.

El campus tiene muros y rejas de protección que lo separan de una sociedad que se revela violenta. En el año 2011 el artista Sergio Tomasini realizó una intervención en la que valló uno de los edificios del campus con una cinta como las que utiliza la administración pública para impedir que el paseante se acerque o se adentre en determinados lugares. La cinta decía: “Cerrado para el placer de los sentidos”. Tal frase nos parece más que adecuada para denunciar que se trata de un espacio acorralado que no resulta amigable ni atractivo, ni para los usuarios del campus, ni para la propia ciudad.



Sergio Tomasini. *Cerrado para el placer de los sentidos*. 2011.

Como anteriormente indicado, teníamos la intención de investigar cómo sería la inserción de una “mala hierba” precisamente mediante un proyecto vinculado a una institución. El *Proyecto Mobiliarios* contempló este propósito y buscó el fomento de la participación de la comunidad académica en el debate sobre los posibles usos para algunos espacios físicos libres que aún quedaban en el Campus Central. El objetivo era, pues, percatarse de los espacios del campus utilizados como lugares de paso o que se encontraban en estado de abandono con el fin de estimular la imaginación respecto a otros posibles usos y ocupaciones. Así pues, nuestra preocupación fundamental era involucrar mediante la inserción de una “mala hierba” en este contexto a las personas para que participasen activamente en las decisiones que tienen un impacto en su propia cotidianidad.

Las alteraciones de los espacios del Campus Central están actualmente monitoreadas tanto por el Departamento de Patrimonio Histórico de la UFRGS como por la Superintendencia de Infraestructura (SUINFRA), que es el organismo que planifica el uso del espacio físico. En el sitio web de la SUINFRA consta que su misión es “ofrecer soluciones de calidad en servicios de infraestructura, atendiendo y superando las expectativas de los usuarios.”²⁴ En la misión no se indica si existe algún proceso de participación de la comunidad académica en la toma de decisiones con relación a los proyectos del campus. La expresión “ofrecer soluciones” incluso denota que las “soluciones” ya vienen preparadas y las entrega el órgano competente. Consideramos entonces que nuestra acción podría infiltrar una “mala hierba” en esta situación que parecía naturalizada, al proponer un ágora de discusión como contrapunto

²⁴ Traducción propia de: “Oferecer soluções de qualidade em serviços de infraestrutura atendendo e superando as expectativas dos usuarios.” Disponible en: <<http://www.ufrgs.br/suinfra/>>, acceso el 29-01-2012.

a la “oferta de soluciones” propuesta por los órganos encomendados a definir la configuración del espacio. Retomábamos así el concepto de política de Rancière tratado en los apartados anteriores de esta Tesis al reflexionar sobre cómo “ocupar espacios y tiempos indebidos en el campo social”.

Pretendíamos indagar si los usuarios del campus ignoraban o no se interesaban por la posibilidad de intervenir en los espacios comunes, quizá porque consideraban que esa tarea correspondía a los especialistas. Para mapear el interés (o el desinterés) y comprender la ausencia de iniciativas participativas en el uso o apropiación de los espacios públicos de convivencia del campus pensamos en cómo estimular a la comunidad académica a involucrarse en tal asunto.

En 2010 contactamos el centro académico de los alumnos del Instituto de Artes de la UFRGS y comunicamos nuestra intención de abrir un debate sobre cómo la comunidad académica estaba utilizando (o no) algunos espacios del Campus Central.²⁵ Explicitamos también que no existía el objetivo de realizar algo material, sino de crear espacios de debate (y de disenso) en relación con el aparente consenso que definía sus usos y su modo de ocupación. Solicitamos a los alumnos que divulgasen vía correo electrónico una invitación para que los interesados participasen en una primera reunión para debatir el asunto.

En la primera reunión comparecieron ocho estudiantes de diferentes áreas del conocimiento. En este encuentro expusimos nuestras inquietudes relativas a la reducción de espacios de convivencia en el área del Campus Central (a excepción de los bares, pero estos implicaban una relación de consumo). Las preguntas que orientaron el debate se refirieron básicamente a qué tipo de espacio común encontrábamos en la UFRGS, y qué había cambiado a lo largo

²⁵ Por “comunidad académica” se entiende el conjunto de alumnos y funcionarios de la universidad.

del tiempo en esos espacios. ¿Quién podía intervenir, determinar su uso, su forma y su dinámica? ¿Había una necesidad real de intervenir en ellos?

En un segundo encuentro realizamos una caminata por el Campus Central para observar *in situ* y producir registros fotográficos del lugar. En esta etapa participaron en torno a unas quince personas. En la ocasión fueron mapeados seis espacios que no contaban con ningún mobiliario que permitiera el ocio ni albergaban ningún atractivo para que las personas permaneciesen allí. Tres de estos espacios son áreas libres y tres están pavimentados. Se caracterizan por ser zonas de paso, lo que probablemente acentúa la sensación de espacios vacíos. Es posible que tal sensación contribuya a su no apropiación por parte de la comunidad.

Las imágenes de abajo se refieren a los seis espacios elegidos. Como decimos, ninguno posee estructuras que inviten al paseante a permanecer allí (o se lo permitan). Algunos de estos lugares estaban en estado de abandono y su inutilización podría señalar la falta de sentido de pertenencia e identificación, demostrando una ausencia de interés o compromiso por parte de la comunidad académica. Si relacionamos esta constatación con los planteamientos de Cirugeda en *Recetas Urbanas* (como la construcción de *Trincheras de Málaga*, por ejemplo), se percibe que en el caso del Campus Central no existía una apropiación que generase un mayor espacio público.



Campus Central de la UFRGS, con los espacios mapeados por el *Projeto Mobiliarios* delineados en rojo.

El historiador Michel de Certeau, tras estudiar las prácticas culturales a partir de los años 70, desarrolló el concepto de lugar practicado.²⁶ Para de Certeau, el espacio se convierte en un lugar practicado por medio de las innumerables vivencias que allí ocurren. Según este autor, un lugar es practicado cuando sus usuarios lo ocupan, viven en él y lo transforman. En este sentido, podemos decir que los 6 espacios elegidos por *Mobiliarios* no eran lugares practicados, sino que habían sido destinados a ser lugares de paso.

²⁶ DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano I: Artes de Fazer*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1994, p. 201-202.

Asimismo, el antropólogo Marc Augè, en su libro *No-lugares: introducción a una antropología de la Supermodernidad*²⁷, diferencia las nociones de espacio y de lugar. Para este autor, el lugar antropológico es, a la vez, una construcción concreta y simbólica²⁸ del espacio capaz de 1) establecer relaciones, 2) conferir identidad y 3) estar determinado históricamente.²⁹ Según Augè, el lugar antropológico se caracteriza por ser relacional cuando el individuo lo comparte con otros, por conferir una identidad cuando el individuo establece vínculos personales con él, y por ser histórico en el sentido de que sus significados se construyen a partir de experiencias diarias (practicarlos es vivirlos).³⁰ El autor considera que el término espacio es más abstracto que el de lugar, pues a menudo se emplea en contextos poco diferenciados (espacio aéreo, espacio de una semana, espacio del arte, espacio jurídico, etc.) Al contrario, Augè incluye en la noción de lugar antropológico “la posibilidad de los recorridos que en él se efectúan, de los discursos que en él se pronuncian y del lenguaje que lo caracteriza”.³¹ El contrapunto de la noción de *lugar* sería lo que el autor ha denominado como *no-lugares*, refiriéndose a espacios en los que “ni la identidad, ni la **relación**, ni la historia tienen realmente sentido”.³² Un no-lugar típico serían los aparcamientos colectivos, y un ejemplo propio de un habitante de un no-lugar sería el turista, quien en general se detiene poco en los sitios que visita, no llegando a establecer por lo general vínculos afectivos con ellos.

²⁷ AUGÈ, Marc. *No-lugares: introducción a una antropología de la Supermodernidad*. Campinas: Papirus, 2001.

²⁸ Martin Heidegger, en su texto *Construir, Habitar, Pensar*, ya había indicado que habitamos solamente por medio del construir, usando la palabra construir en el sentido de abrigar y cuidar. HEIDEGGER, Martin. *Construir, Habitar, Pensar – Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal, 1994.

²⁹ AUGÈ, Marc. *No-lugares: introducción a una antropología de la Supermodernidad*. *Op cit.*, pp. 53-54.

³⁰ *Ibid.*, p. 43-71.

³¹ Traducción propia de: “na noção de lugar antropológico a possibilidade dos percursos que nele se efetuam, dos discursos que nele se pronunciam e da linguagem que o caracteriza”. *Ibid.*, p. 76.

³² *Ibid.*, p. 81.

Considerar un lugar a partir de las nociones de relación, identidad e historia es prestar atención a la posibilidad de que estos lugares sean construcciones humanas, pasibles de ser alteradas a medida que se van construyendo. A veces existen de modo efímero. Este enfoque, en vez de presentar el *lugar* como una categoría rígidamente estructurada, subraya sus cualidades de fluidez y continua transformación.

En lo que se refiere a los espacios seleccionados por el proyecto *Mobiliarios*, se evidenciaba que podrían ser identificados más como no-lugares que como lugares, debido a la condición de abandono que presentaban. Los espacios llevaban varios años estancados, inmovilizados: eran casi invisibles. Con relación a esos espacios abandonados, el proyecto *Mobiliarios* se propuso responder a la pregunta respecto a qué posibilidades tenían de ser *lugares practicados* según el concepto de Michel de Certeau, o *lugares* (relacionales, que confieren identidad e históricos) según la definición de Marc Augé.

Realizada la caminata y detectados los seis espacios residuales en el Campus Central, expusimos al grupo nuestra voluntad de presentar un proyecto para repensar sus posibles ocupaciones a las instancias de la universidad que determinan la viabilidad de las propuestas de trabajo, y son responsables de su aprobación (o no). Tras un amplio debate, el grupo decidió presentar el proyecto a través de una *Acción de Extensión Universitaria*, siguiendo los trámites administrativos legales exigidos.³³ El proyecto tenía como objetivo estimular el debate respecto a los usos de estos seis espacios seleccionados y promover un concurso de propuestas para otros posibles usos y ocupaciones. No se preveía la necesidad de promover una ocupación concreta de tales espacios, sino que se planteó un foro de discusión respecto a ellos. El proyecto fue evaluado por

³³ La propuesta fue presentada por nosotros junto a los alumnos Ariana Gomide Ferrari y Willian Ansolin, ambos en ese momento en la dirección del Centro Académico de Estudiantes de Artes Visuales de la UFRGS.

una comisión compuesta por profesores investigadores que consideró la acción pertinente y adecuada en lo que respecta al mérito y a sus objetivos y metodologías de trabajo, concediéndose su aprobación³⁴. A partir de ese trámite burocrático, el *Proyecto Mobiliarios* pasó a su fase de ejecución. Estábamos muy interesados en verificar como la institucionalización del proyecto iba a influir en un proceso que procuraba lograr una gestión participativa de los espacios en un ámbito académico.

En la búsqueda de una representatividad legítima -con ello nos referimos a representatividad participativa directa- para debatir y repensar los espacios del Campus Central, se abrió una convocatoria vía Internet en la que se invitó a la comunidad académica (alumnos, técnicos, administrativos y profesores) a que participasen en el proyecto con sus aportaciones al respecto.

Los alumnos han producido y divulgado un blog del proyecto (www.projetomobiliarios.blogspot.com). Juntamente con el Centro Académico del Instituto de Artes nos comprometimos a acoger las propuestas y a actualizar el blog con informaciones. También se organizaron talleres de debates y se realizó una divulgación por la radio y el periódico universitarios.

En esta primera etapa fue importante despertar las miradas hacia el entorno y estimular la reflexión crítica sobre cómo se ocupaban los espacios públicos del campus. En palabras de Ariana Ferrari, presidenta del centro de los estudiantes del Instituto de Artes: “si nos estamos entrometiendo en esos espacios; podemos preguntarnos si éramos productores o solamente usuarios de tales espacios”.³⁵ Ser usuario a menudo se confunde con ser espectador pasivo,

³⁴ Proceso: 22078.004955-10-92, aprobado el 03-03-2010 por la Comisión de Extensión en Artes de la UFRGS.

³⁵ Traducción propia de: “Se estamos nos intrometendo nestes espaços; podemos nos perguntar se éramos produtores ou somente usuários de tais espaços.” FERRARI, Ariana. En: <http://projetomobiliarios.blogspot.com.br/>, acceso el 20-03-2012.

haciendo uso de estructuras existentes y programadas, sin actuar de forma propositiva o responsable con relación a ellas. Ser un simple usuario se opone a lo que Cirugeda proponía a los alumnos en *Trincheras de Málaga*, por ejemplo. Ser usuario es lo que el proyecto del rector Francisco Ferraz del *Centro Cultural* planteaba en los años 80 a la comunidad académica. A nuestro entender, ser algo más que un usuario es, sobre todo, sentirse comprometido de modo responsable con el lugar.

mobiliarios.blogspot.com.br



Projeto Mobiliários

O Projeto Mobiliários é uma iniciativa de estudantes de Artes da UFRGS com a intenção de uma possível implementação de mobiliário no Campus Central. Através do lançamento do edital e recebimento dos projetos, o PMob está na sua segunda fase, a fase que irá decidir se algum projeto estará viabilizado para ser implementado no Campus. Os projetos estão dispostos para serem vistos por qualquer um, acesse as páginas e veja os projetos de mobiliários enviados e aproveite para dar sua opinião...

Principal | Espaço 1 | Espaço 2 | Espaço 3 | Espaço 4 | Espaço 5 | Espaço 6

[Contraponto, um espaço de vivência já construído!](#)

A Idéia do nosso projeto é, além de tentar "revitalizar" um campus não debucando com que ele seja ocupado por mais estacionamentos, divulgar espaços alternativos de convivência que lá existem mas quase não são percebidos...

VOTAÇÃO POPULAR

Escolha um projeto por espaço.
Participe!

PARA O ESPAÇO 1, QUAL PROJETO?

Portada del blog: www.projetomobiliarios.blogspot.com. 2010.

A partir de las argumentaciones generadas en los talleres y a través de la convocatoria vía Internet, se presentaron 20 proyectos de intervención en los espacios elegidos, algunos de los cuales trataremos a continuación.

En los talleres empezamos a percibir que la mayoría de los participantes del proyecto lo estaban conduciendo de modo que se llegasen a ocupar *de facto* los espacios residuales. Desde el principio no habíamos pensado en intervenir

para ocuparlos de forma material, pues considerábamos que nuestra función en el *Sistema de Trabajo* que se estaba generando sería la de abrir un espacio para debatir el tema de la ocupación de los espacios públicos. Juzgábamos que nuestra contribución a lo largo del *Sistema* debía dirigirse a buscar que el proceso se diese de un modo participativo. Este fue un momento de tensión, pues notamos que por primera vez en un *Sistema de Trabajo* estábamos dejándonos guiar por decisiones que podrían ir en sentido contrario a como veníamos actuando: a través de inserciones de las “malas hierbas” de un modo discreto en un sistema dado.

I.3. Respecto a los proyectos presentados en la convocatoria de *Mobiliarios*

Un mobiliario puede ser entendido como una simple estantería de libros fija a un muro, como mesas y bancos, o también como un concepto de ocupación sin necesidad de materialización. Hablar de mobiliario puede remitirnos a los límites entre escultura y funcionalidad, así como a importantes proyectos llevados a cabo por artistas, como Siah Armajani.

Llaman la atención, especialmente, los espacios de lectura propuestos por Armajani, en los que el mobiliario se destina al uso público, subrayando la función utilitaria sin perder la importancia del sentido crítico. Influenciado por la filosofía de Martín Heidegger, a partir de 1979 Armajani realiza su primer espacio de lectura: la *First Reading Room*, con el fin de crear puntos de encuentro para la cultura. Armajani es un investigador del arte público y una de sus afirmaciones se refiere a que “el arte público no es monumental. Es humilde, común y cercano a la gente. En una democracia es del todo erróneo celebrar cualquier hecho, erigiendo monumentos”.³⁶ Considerar esa afirmación ha sido muy importante en los talleres de *Mobiliarios*,



Siah Armajani. *Reading Garden*. Los Angeles. 1980.

puesto que justamente el objetivo durante todo el proceso fue abordar cuestiones cercanas a los usuarios del campus.

³⁶ AAVV. *Siah Armajani*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Palacio de Cristal, 1999. Referencia también en: AAVV. *Espacios de lectura*. Barcelona, Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1995.

La invitación vía red Internet para la participación en *Mobiliarios* tuvo un carácter muy abierto, lo que posibilitó una gran diversidad de planteamientos en los proyectos presentados. Muchas de las propuestas contienen invenciones creativas que reflejan diferentes experiencias y proponen otros modos de vivir y de concebir el territorio del campus. Algunos de los proyectos prestaron atención al entorno, otros parecen ser fruto de imaginarios completamente inesperados, exhibiendo articulaciones constructivas efímeras y circunstanciales. Lo que todos tienen en común es la consideración de la presencia de los usuarios en estos espacios. Proyectan ideas para que las personas disfruten de un tiempo de ocio y tomen un descanso en la cotidianidad de los estudios y el trabajo, teniendo en cuenta el concepto de convivencia.

Pasemos a observar algunas de las propuestas.³⁷

Lagarteador es el título de uno de los proyectos que se ancla en referencias paisajísticas que ya existen en el campus, aprovechándose de los elementos naturales del entorno. “Lagartear”, en portugués, significa “quedarse al sol”. Esta palabra remite al lagarto, animal que pasa muchas horas expuesto al sol para calentarse. *Lagarteador* propone un espacio de ocio en el campus donde las personas puedan permanecer. La propuesta plantea un césped, con dos pequeños taludes, creando un relieve en el suelo. Unas mangueras de luz verde garantizan la utilización del lugar incluso durante la noche.

Otros proyectos se basan en equipamientos muy baratos basados en materiales disponibles en el contexto local y de fácil implementación, como los que proponen hamacas que se ofrecerían a los usuarios del campus. El proyecto *Redário Alunos em rede (Hamacas para Alumnos en red)* propone

³⁷ Las imágenes de los proyectos están disponibles en su totalidad en los Anexos de esta Tesis.

instalar cuatro hamacas colgadas en columnas de madera. Las hamacas estarían en la biblioteca y podrían ser reservadas igual que se reserva o se retira un libro, ya que se encontrarían almacenadas en la Facultad de Arquitectura, edificación próxima a donde estaba prevista la colocación de las columnas de madera.

Otro proyecto que tiene como materia prima un material relativamente barato y duradero es uno que prevé la utilización de bambú (*Bambu vulgaris* sp.), especie vegetal que se encuentra fácilmente en Brasil. El autor del proyecto es participante del movimiento *Integral Bambú*. Este movimiento surgió en Brasilia, fruto de las investigaciones del profesor Marcelo Rio Branco³⁸. A partir del movimiento Rio Branco desarrolló una serie de prácticas, cuya base son las acrobacias aéreas sobre esculturas de bambú, aunando danza, teatro, circo, artes plásticas y música.

Con el bambú, el autor plantea para *Mobiliarios* un ambiente para la experiencia y convivencia en cualquiera de los seis espacios y dice:

*Pensando en los pocos y casi abandonados espacios de convivencia que quedaban en el campus central de la UFRGS y en los árboles que van gradualmente desapareciendo de ese paisaje, proponemos instalar una, dos o varias esculturas de bambú que, agrupadas, forman diferentes dibujos. ...Son estructuras lúdicas en las cuales es posible suspenderse, colgarse, rescatando el movimiento, el juego natural de subir a árboles. Una invitación al encuentro, en sus bases es posible acomodarse para una charla o lectura. ... leer un libro, tomar un mate o incluso meditar.*³⁹

³⁸ La línea de investigación de Marcelo Rio Branco comprende el estudio de situaciones de sustentabilidad, ambientes de interacción, soluciones motoras. Informaciones sobre la filosofía y prácticas del *Movimiento Integral Bambú* están disponibles en el blog: <integralbambu.blogspot.com.>, acceso el 23-07-2011.

³⁹ Traducción propia de: "Pensando nos poucos e quase abandonados espaços de convivência que restaram no Campus Central da UFRGS, e nas árvores que vão gradativamente desaparecendo desta paisagem, propomos instalar uma, duas ou varias esculturas de bambu que, agrupadas, formam diferentes desenhos. ... São estruturas lúdicas nas quais é possível se suspender, pendurar, resgatando o movimento, a brincadeira natural de subir em árvores. Convite ao encontro, em suas bases é possível se acomodar para uma conversa ou leitura. ... ler um livro, tomar um chimarrão ou ainda meditar." De la documentación del *Mobiliarios*. Proyecto de Krishna Daudt. Disponible en: www.projetomobiliarios.blogspot.com, acceso el 20-03-2012.

Algunos proyectos de *Mobiliarios* pensaron en otros usos inusitados o incluso extrapolaron lo que se entiende comúnmente como mobiliario, subvirtiendo su lógica. Citamos el ejemplo de un proyecto de un inmenso barco de papel que se realizaría con un material precario, efímero. Según su autor, el proyecto plantea la apropiación de un ejercicio presente en nuestro imaginario y ligado a lo lúdico:

El barco de papel es un juego conocido en todo el mundo. Generalmente lo crean y usan niños, exigiendo de los mismos la capacidad de concluir la estructura sencilla con imaginación y creatividad. Objeto normalmente pequeño, jugar con el barco de papel exige desapego ya que, una vez, hechos en papel, terminan por mojarse en el contacto con el agua. Aquí presento los barcos que no se mojan, pero que pueden mover personas, potenciar ideas. Son medios de transporte. Es un objeto sencillo, pero muy representativo para cualquiera que haya sido niño y, por ello, quiero hacerlos otra vez presentes en la vida de los que frecuentan el Campus Central.⁴⁰

En este proyecto parece claro que lo que interesa es crear una situación insólita, donde la fantasía y el imaginario son los fabricantes de la experiencia.

Otro proyecto pretende ampliar los posibles usos de un espacio ya instaurado: el bar de la universidad. Tal intervención actúa en puntos muy específicos de la edificación. El artista, Tiago Giora, parte de una estructura de anclaje ya existente en la pared del bar para disponer unas estructuras de tela gruesa donde las personas pudiesen tumbarse. Giora indica que en ese ambiente le interesa evidenciar la:

(...) preocupación por delimitar el espacio con relación a un contexto más amplio, a una noción de localización. Así como en mis intervenciones, sean

⁴⁰ Traducción propia de: "O barco de papel é uma dobradura conhecida no mundo todo. É geralmente feito e usado por crianças, requerendo das mesmas a capacidade de completar a estrutura simples com sonho, imaginação e criatividade. Objeto normalmente pequeno, brincar com o barco de papel requer desapego, uma vez que, feitos de papel, acabam por molhar-se no contato com a água. Aqui, apresento barcos que não molham, mas podem mover pessoas, potencializar ideias. São meio de transporte. É um objeto simples, mas muito forte par qualquer um que já foi criança e, por isso, quero colocá-los novamente presentes na vida dos que frequentam o Campus Central." De la documentación del *Proyecto Mobiliarios*. Proyecto de Victoria Ribeiro Campello. Disponible en: www.projetomobiliarios.blogspot.com, acceso el 20-03-2012.

en espacios abiertos o galerías, el público-usuario del espacio es invitado a percibir su entorno en un procedimiento que ocurre casi como una triangulación de puntos –espacio, cuerpo e intervención– en que un elemento existe en el contexto, siempre en función de los otros dos.⁴¹

Es importante considerar que el autor del proyecto habla de “fundación de un lugar” y no de un lugar previamente dado. En ese sentido, Giora considera esencial la observación y la prospección de la calidad espacial y de las características formales de un lugar:

(...) observar factores importantes en la fundación de un lugar: las formas proyectadas, los materiales, el movimiento y la actitud de los paseantes, el control institucional representado por el sistema de limpieza y mantenimiento, la influencia del clima y de otros factores contextuales en la composición de un cuadro amplio de interacciones entre el arte y la vida del campus.⁴²

Tras observar estos proyectos presentados resulta evidente la variedad de experiencias y perspectivas con relación al entorno y a lo que puede ser entendido como un mobiliario. Llama la atención el hecho de que las 20 propuestas presentadas en *Mobiliarios* demuestren preocupaciones formales y estéticas. Las preocupaciones conceptuales se relacionaron con la consideración del entorno, otras cuestiones ecológicas y la apropiación del espacio público como un lugar para ser practicado (vivido, usado en la vida cotidiana). Las construcciones priorizan estructuras efímeras, con poca durabilidad. El imaginario ofrece un pensamiento operativo a la par que se conecta a menudo con conceptos y valores no espaciales, sino con situaciones oníricas o con la infancia de algunos de los autores de los proyectos.

Las palabras clave relativas a las experiencias y propuestas encontradas en los proyectos para los seis espacios residuales del Campus Central pueden resumirse en estas: límites, natural, artificial, continuo, discontinuo, onírico,

⁴¹ GIORA, Tiago. Disponible en: www.projetomobiliarios.blogspot.com, acceso el 20-03-2012.

⁴² *Ibidem*.

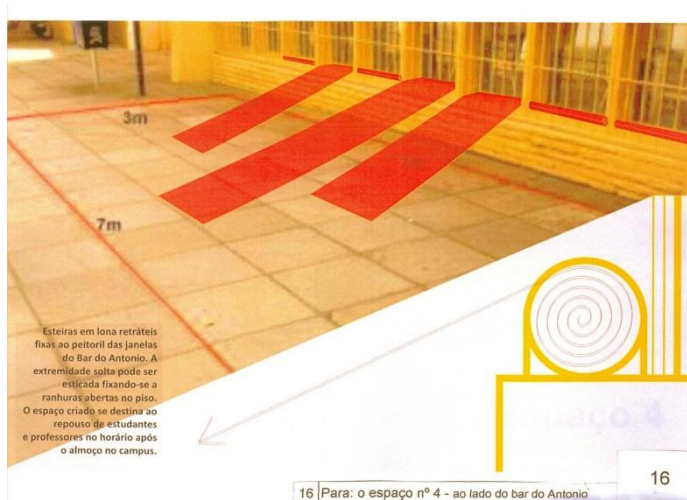
comunitario, exterior, interior, conjunto, precario, efímero, lúdico, inclinado, al aire, con agua, en el suelo, utilitario, imprevisto, público, privado, visible, oculto, abierto, dinámico, sin color, con plantas, con color, recorrer, relajar, imaginar, mecerse, sentarse, estar, abrigarse, jugar, aproximar, alejar, apropiar, vivir, habitar, permanecer. Tales palabras revelan el deseo de los usuarios de que los seis espacios se conviertan en espacios vividos -lugares- y no espacios residuales. Consideran, por lo tanto, que los usuarios pueden asumir otras funciones además de la de paseantes: la de productores de lugares para ser, estar, charlar, crear, como contrapunto de lo que ocurre en las zonas de paso.

Después de haber recibido las propuestas (esto duró seis meses), se pasó a la fase de organización de una votación vía Internet abierta a la comunidad académica para la selección de tres proyectos considerados los más adecuados por los usuarios para los espacios del campus.

En el presente, algunos participantes de *Mobiliarios* están buscando los recursos financieros y las normativas legales para la implementación de esos tres proyectos seleccionados, puesto que el grupo se decidió por la posibilidad de instauración concreta de las propuestas en los seis espacios residuales. Todavía no se ha podido implementar ninguno de los proyectos, como veremos a continuación.

Antes de pasar a la evaluación del *Sistema de Trabajo del Proyecto Mobiliarios*, vamos a analizar una de las etapas en la que consideramos que nuestra participación fue relevante en este planteamiento: la del taller participativo. Recordemos que en el planteamiento en el “Puente de Ademuz”, analizado en la Parte III, tal etapa metodológica no pudo contemplarse. En *Mobiliarios* fue posible implementarla, es más, se constituyó como una fase definidora del rumbo del proyecto. Dando continuidad a los análisis comparativos que

venimos realizando en esta Tesis al examinar diversas poéticas de artistas en relación con los temas estudiados, en el siguiente apartado también verificaremos la importancia que dispensan a la práctica del taller participativo otros artistas contemporáneos.



Imágenes de propuesta de Tiago Giora y de *Lagarteador* para *Projecto Mobiliários* Porto Alegre. 2010.

I.4. Talleres participativos: ¿cuáles son los lugares posibles de contacto?

A partir del *Proyecto Mobiliarios* pasamos a considerar el taller participativo como una herramienta metodológica compleja, de difícil articulación, pero muy importante.

La práctica del taller participativo es recurrente en innumerables poéticas contemporáneas, como por ejemplo en la del artista catalán Antoni Abad y en la de la brasileña Monica Nador (cuya poética ya abordamos en la Parte I de la presente Tesis).

En España tuvimos contacto con las propuestas de Antoni Abad y observamos que su práctica se vinculaba a cuestiones sociales y superaba la intención de simplemente mostrar o tratar las problemáticas mediante metáforas o representaciones. Notamos que su poética no era panfletaria ni programática. Similar a la posición de Santiago Cirugeda, Antoni Abad considera al participante directamente como un ciudadano, como un sujeto político con posibilidad de participación activa en el ámbito de lo social.

El recorrido de Abad está vinculado a la interacción directa con grupos sociales, especialmente mediante dos dispositivos de comunicación: teléfonos móviles que permiten la descarga de contenido (imágenes y texto) e Internet como base para difundir esos contenidos. Con el uso de teléfonos móviles, Abad ha organizado proyectos junto a los taxistas de la Ciudad de México (sitio*TAXI, 2004), con motociclistas (llamados *motoboys*) en São Paulo (canal*MOTOBOY, 2007), con gitanos en Andalucía (canal*GITANO, 2005), con prostitutas en Madrid (canal*INVISIBLE, 2005), o con refugiados en Marruecos (canal*SAHARAUI, 2009). En todas las situaciones en las que ha

intervenido ha tenido lugar la formación de redes de comunicación vía Internet donde los materiales producidos han sido publicados (y, en muchos casos, continúan accesibles). A todos los grupos les une una característica: la falta de visibilidad en los medios de comunicación, o una visibilidad permeada por una perspectiva estereotipada que distorsiona y presenta una visión unilateral de esos individuos y colectivos.



Portada de la página web del *Canal Motoboy*. 2008.

En el proyecto en la ciudad de São Paulo⁴³, Abad trabajó con los *motoboy*s, un grupo que en Brasil, por lo general, no está bien considerado. Se observa (sobre todo en los medios de comunicación) una serie de prejuicios con relación a esa categoría de trabajadores, a los que se acusa de no respetar las normas de tráfico y de conducir peligrosamente. Es lamentable, pero hay muchos más prejuicios que deferencias respecto a la actividad de los *motoboy*s, y a menudo se olvida que su trabajo rutinario consiste en transportar todo tipo de mercancía: pizzas, dinero, documentos, órganos para trasplantes, etc. Abad llama la atención sobre la representatividad de estas personas:

⁴³ En São Paulo hay aproximadamente 250.000 *motoboy*s. Sitio de Antoni Abad referente al proyecto *Motoboy*s: <<http://www.megafone.net/SAOPAULO/intro.php?qt=0>>, acceso el 23-03-2010.

En esos proyectos una cosa es conseguir que esos colectivos, que aparecen en los medios de comunicación siempre por su imagen negativa, se representen ellos mismos, que sean ellos quienes generan sus noticias, quienes hablan de sus preocupaciones o de su día a día. Una vez que usted consiga que ese colectivo se organice y empiece a hablar, es muy importante tener una difusión. En ese momento, es cuando aparecen los medios de comunicación y hacen entrevistas con los participantes, en ese caso, los motoboys. Entonces, cuando se consigue que esos canales sean vistos por el mayor número de personas, tenemos de un lado un proyecto que critica los medios de comunicación, pero que, en otra dirección, necesita de los medios de comunicación para ser difundido.⁴⁴

En el planteamiento para la ciudad de São Paulo, Abad lanzó una invitación pública en un periódico y en una radio locales para que los *motoboys* participasen en un proyecto artístico mediado por teléfonos móviles e Internet⁴⁵. Doce *motoboys* aceptaron la invitación a participar. A partir de ahí, el artista consumó un taller basado en el aprendizaje del uso de los móviles y el debate conjunto sobre cómo se realizaría el proyecto.

Abad, para accionar sus proposiciones, utiliza la metodología del taller participativo haciendo del proceso una especie de laboratorio social en que los procesos son siempre renovados y tienen un carácter experimental. La activación de los dispositivos de los cuales Abad se vale (teléfonos móviles e Internet) a menudo es similar en distintos proyectos, pero las relaciones que se generan son específicas de cada contexto. En los talleres los participantes aprenden a utilizar los dispositivos y a producir y administrar el material en los sitios web.

⁴⁴ *Op.cit.*

⁴⁵ Las propuestas participativas en general cuentan con una fase de invitación a las personas para que colaboren en las actividades. No obstante, a veces es el artista quien es invitado por una comunidad, como por ejemplo la invitación de una comunidad en Méjico a Monica Nador para que active un proyecto similar al *Pintura Paredes*. Pero lo más habitual es que sea el artista quien lanza la convocatoria, y puede realizarse mediante alguna institución que patrocine la propuesta o por otro medio, como Internet.

Los talleres de Abad normalmente implican una fase de divulgación de la convocatoria vía radio, periódico o folletos para que personas participen en el proyecto. Después, ocurre un debate colectivo y a menudo se establece lo que el artista llama de *Consejos de relación asamblearios*, donde los partícipes votan algunos de los asuntos discutidos. A partir de la votación, se eligen los temas y se crean canales específicos con relación a ellos en Internet. Los partícipes pasan entonces a producir contenidos y a publicarlos en dichos canales. El Consejo tiene la función de evaluación permanente de los canales consolidados en la red, así como la creación de nuevos canales, en el caso de que el grupo lo estime necesario. Los proyectos cuentan también con foros en los que los visitantes pueden emitir opiniones o chatear.

Los talleres participativos son herramientas capaces de formar alianzas de trabajo -con todo lo que las alianzas conllevan de disenso- para la realización de un proyecto en común. En el caso de Abad, traen consigo importantes aportaciones con relación al arte público participativo y manifiestan que el artista no privilegia el arte como generador de objetos nuevos, sino como activador de relaciones en las que anteriormente existía poco o ningún contacto. El artista pone en funcionamiento una vía de diálogo entre personas que pasan a conocerse a partir de esas experiencias.

Fundamental en los talleres es el establecimiento de la comunicación para que la participación ocurra de modo consciente y crítico. Como a menudo los talleres se dirigen a personas que no suelen tener contacto directo con proposiciones artísticas, es necesaria la utilización de un lenguaje accesible y coherente que logre una claridad y familiaridad con los códigos que serán empleados. Compartir los códigos que definen un planteamiento permite que se forme una relación dialógica en los procesos de creación colectivos. En esa

relación surgen puntos de vista coincidentes y divergentes que serán la base de lo que se desarrollará en el proceso de trabajo.

Uno de los aspectos claves en la práctica de Abad es la búsqueda de la autonomía de los participantes, permitiendo iniciativas propias respecto a la toma de decisiones y el tono de las propuestas. La apropiación del proyecto por parte de los participantes determinará su continuidad, independientemente de la presencia del artista, tras la etapa inicial de su implementación.

Abad comenta:

A veces, lo que comienza siendo una colaboración ocasional entre artistas se convierte en algo habitual, prolongándose en el tiempo, pudiendo llegar a durar años, incluso decenios. Estas colaboraciones permanentes terminan por generar una nueva forma de colaboración que se reconoce como equipo. ... En la mayoría de los casos estas formaciones se configuran en torno a proyectos puntuales que suelen estar ligados a contextos concretos. Sus estructuras son deliberadamente abiertas, en las que tan solo un número mínimo de miembros permanece y el resto va cambiando según las características específicas de cada proyecto. Otra particularidad es que aunque las acciones o producciones tengan una intención artística, muchos de los colaboradores o participantes pueden carecer de formación artística o ser especialistas en otras disciplinas diferentes. Respecto a los objetivos conviene reseñar que suelen estar ligados a temáticas sociales, siendo habitual que éstas tengan muchas veces un tono político, ideológico o reivindicativo... En esos proyectos, una cosa es conseguir que tales colectivos, que aparecen en los medios de comunicación siempre por su imagen negativa, se representen a sí mismos, que sean los que generen las noticias, quienes hablen de sus preocupaciones o de su día a día.⁴⁶

Se observa la importancia de la creación de métodos o herramientas para que la comunidad pueda continuar con la iniciativa cuando el artista se ausenta. Éste a menudo actúa como un agente catalizador que investiga y pone en

⁴⁶ En: <<http://www.forumpermanente.org/painel/entrevistas/entrevista-com-antoni-abad>>, acceso el 20-03-2010.

funcionamiento junto a la comunidad, de forma colaborativa, una serie de mecanismos que refuerzan y estimulan su capacidad de autorepresentación o autogestión. Según Abad, la relevancia de su participación residiría en el ofrecimiento del dispositivo: los teléfonos móviles y la organización del proyecto.

Mi papel es ese: por un lado desviar la financiación que era dedicada al arte para un territorio que yo creo ser más social, y, por otro lado, mi función en los proyectos es ser un facilitador. Enseñar los colectivos a usar las herramientas, modelar el dispositivo, y, una vez que ya conozcan el dispositivo, como usarlo, entonces ya puedo ir para el próximo colectivo. Porque, al final, el éxito, para mí, es cuando termina el patrocinio que viene del mundo del arte, del mundo de las compañías, de las operadoras, y el colectivo se organiza para continuar el proyecto.⁴⁷

De la cita anterior se desprende que uno de los criterios de éxito para Abad es que los colectivos sigan organizados y den continuidad a los proyectos de manera autónoma, incluso sin los aportes financieros que patrocinan las propuestas artísticas. Esto, de hecho, ocurrió en varias ocasiones, como por ejemplo con las personas con movilidad reducida en Barcelona que crearon una Fundación⁴⁸; en México, con la creación de la Fundación Latinoamericana del Transporte Público,⁴⁹ y en São Paulo, donde el *Canal/Motoboy*⁵⁰ sigue activo y realiza actividades promocionadas por los *motoboys*. Tales grupos continúan actuando unidos frente a las problemáticas que les incumben, a partir de las situaciones propiciadas por Antoni Abad.

⁴⁷ *Op.cit.*

⁴⁸ La Fundación tiene su base de articulación en el sitio web: <http://www.megafone.net/BARCELONA/barcelona.php?can_actual=74&qt=0>, acceso el 10-04-2010.

⁴⁹ La Fundación Latinoamericana del Transporte Público sigue a utilizar el sitio web: <http://www.megafone.net/MEXICODF/taxi/intro.php?qt=0&can_actual=>, acceso el 10-04-2010.

⁵⁰ Los motoboys disponibilizan imágenes y textos en el sitio web: <<http://www.megafone.net/SAOPAULO/intro.php?qt=0>>, acceso el 10-04-2010.

Otros dos artistas que utilizan también el taller participativo son Mauricio Dias y Walter Riedweg⁵¹, cuya poética hemos estudiado en las Partes II y III de esta Tesis. La práctica de Dias & Riedweg tiene su punto de anclaje en la alteridad y el encuentro con el otro (ya sean individuos o grupos). En su trabajo con grupos, los autores utilizan la sistemática del taller.

La investigadora Suely Rolnick⁵² divide la metodología de Dias & Riedweg en seis etapas que comprenden: 1- Acudir al encuentro de la situación que se desea enfocar e investigarla tanto objetiva (obteniendo informaciones) como subjetivamente. 2- Elaborar un concepto que guiará la estrategia de las acciones en su totalidad. 3- Buscar los recursos financieros para el proyecto. 4- Seleccionar el grupo de trabajo y organizar los recursos necesarios (materiales, espaciales) para realizar el proyecto. 5- Generar condiciones de interacción con el grupo de trabajo, sobre todo mediante talleres. 6- Vehicular el trabajo en el sistema del arte, recurriendo frecuentemente al uso de videoinstalaciones.⁵³

Esta metodología se emplea en comunidades específicas, casi siempre en situación de vulnerabilidad social. En el caso del proyecto *Dentro & Fuera del Tubo* de Dias & Riedweg, estudiado en la Parte III, verificamos cómo los artistas se dirigieron a una comunidad específica en Suiza: los refugiados. Con este grupo los artistas desarrollaron talleres de sensibilización en el intento de

⁵¹ Estos artistas trabajan en conjunto desde 1993. Su práctica aborda las relaciones étnicas y sociales, deteniéndose para visibilizar y problematizar situaciones de marginalización que a menudo son vistas mediante discursos estándar distorsionados. Los artistas han actuado, por ejemplo, en el contexto de escuelas o favelas y con inmigrantes, gitanos o prostitutas.

⁵² Suely Rolnick es coordinadora del grupo de investigación titulado *Núcleo de Subjetividade*. Informaciones respecto a sus investigaciones están disponibles en el sitio web: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnick.htm>>, acceso el 29-04-2012.

⁵³ *Alteridade a céu aberto. O laboratório poético-político de Mauricio Dias & Walter Riedweg*. Suely Rolnick. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona: 2003. Disponible en: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/alteridadewalter.pdf>>, acceso el 23-09-2010.

establecer vínculos entre la situación de origen de cada persona y sus nuevas perspectivas en el contexto suizo.

En estas poéticas se constata que a menudo cambian los contextos de trabajo, pero los dispositivos accionados permanecen idénticos. Esto ocurre con los teléfonos móviles de Abad, por ejemplo, o con Monica Nador, quien ha realizado la *Pintura Paredes* en otros locales (como en México) además del *Jardim Miriam* en São Paulo, como hemos presentado anteriormente en nuestro estudio (Parte I). En el caso de la práctica de Abad, el dispositivo creado, además de accionar una forma de representación, también generará otros contextos a partir de las nuevas articulaciones que se forman entre los participantes.

Cuando un artista, con relación a la metodología del taller participativo, actúa como articulador inicial y moderador de los procesos, los participantes se hacen corresponsables de lo que sucede. Por ello, se redefinen las concepciones de autor y de creador único (si bien en los planteamientos de Dias & Riedweg o de Abad la noción de autoría se mantiene presente debido a que los artistas están insertos en circuitos de Bienales, Museos y galerías de arte). En el caso de Nador ocurre más o menos lo mismo, aunque nos parece que los participantes son más activos en las exposiciones de los productos. Por ejemplo, en un proyecto de Nador presentado durante los eventos del Año Francia-Brasil⁵⁴, inicialmente solo Nador había sido invitada para presentar la experiencia de *Pintura Paredes*. Fue la propia artista quien solicitó a los organizadores de la iniciativa que otros participantes del proyecto estuviesen presentes como coautores en la presentación de *Pintura Paredes* durante los eventos realizados en Francia.

⁵⁴El Año Francia-Brasil tuvo lugar en 2005 y fue una iniciativa de los dos países para fomentar el intercambio en diversas áreas, entre ellas la cultural. Monica Nador y el JAMAC participaron en el evento por medio de una intervención relativa al proyecto *Pintura Paredes* en Toulouse, Francia.

En el caso de nuestro *Proyecto Mobiliarios* los participantes de los talleres de discusión fueron estudiantes de cursos de grado y de postgrado, además de público externo a la Universidad. Una gran parte de ellos está vinculada al campo de las artes y la arquitectura. Casi todos los participantes eran jóvenes, aunque hubo participantes mayores.⁵⁵ Los talleres se revelaron como una experiencia excelente para que las personas se conociesen y se produjesen reflexiones compartidas, divergencias y posiciones a menudo conflictivas. Fue una metodología cuya instauración supuso una gran inversión de tiempo y esfuerzo.

Los talleres de *Mobiliarios* se desarrollaron tanto en las aulas como en los seis espacios seleccionados para el proyecto. La realización *in situ* de los talleres de discusión incluyó caminatas, registros de imágenes y momentos de ocio (se realizó un picnic), situaciones todas ellas que estimularon la imaginación con relación a cómo podrían ser esos espacios según la concepción de cada participante.

Fue en los talleres presenciales donde verdaderamente tuvo lugar un debate mediante un proceso horizontal de participación. Además, fue en esta etapa cuando se decidieron las bases para la elaboración de todas las normativas que determinaron el formato del *Proyecto Mobiliarios*.⁵⁶

⁵⁵ Personas provenientes de la UNITI (Universidad de la Tercera Edad), un programa de UFRGS para que personas mayores vuelvan a estudiar.

⁵⁶ La convivencia de personas para debatir un tema en común es una etapa metodológica habitual en propuestas de arte contemporáneo participativo o dialógico. La práctica del encuentro entre personas (ya sea dentro o fuera de las instituciones artísticas) ha sido incluso una estrategia de articulación de propuestas artísticas. Ha servido de base para que Nicolás Bourriaud plantease lo que llamó *Estética Relacional*. En su libro con el mismo nombre, Bourriaud analiza algunos planteamientos artísticos contemporáneos que postulan que las relaciones humanas son la base de la obra artística. BOURRIAUD, Nicolás. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

Pensamos y confiamos en que los talleres ampliaron y enriquecieron a los partícipes al plantearles la posibilidad de reflexionar sobre alternativas creativas -y deliberativas- en el ámbito material (alterando, de hecho, la mirada hacia los espacios naturalizados). Por otro lado, también fomentó la cooperación respecto a los aspectos inmateriales compartidos (memorias, percepciones, saberes, conocimientos).

Se buscó una horizontalidad en los debates, cada uno pudo expresar cómo percibía la Universidad. Asimismo, algunas tensiones demostraron cuáles son los modos de creación de los espacios del campus, qué agentes detentan el poder con relación a ellos y cuáles son, por otra parte, los valores que privilegian sus usuarios.

En lo que se refiere a la representatividad, podemos decir que la participación fue reducida, pues de una comunidad académica de casi 30.000 personas, se presentaron 20 proyectos (algunos propuestos por colectivos). Sin embargo, creemos que este número no invalida en absoluto lo que *Mobiliarios* se propuso y consideramos que una parte de la comunidad académica sí respondió al proyecto de forma participativa y demostró interés en proponer usos diferentes del espacio del campus. Lo que de inmediato pudimos percibir en las prácticas mediante talleres participativos es que el número de participantes a menudo no es muy alto puesto que implica invertir tiempo para crear y establecer contactos directos mediante el diálogo. En *Mobiliarios*, por ejemplo, existió la oportunidad de participación por Internet. Ahí sí observamos a un grupo mayor de personas actuando en diferentes áreas: algunas creando y monitoreando el blog, otras realizando los trámites junto a los órganos competentes, otras organizando los talleres. Pero, como decimos, la participación presencial en la construcción del proyecto se restringió a un

número relativamente reducido de personas en comparación con las que participaron por medios virtuales.

Se hizo difícil movilizar a un mayor número usuarios para un debate que diese cabida a un espectro más amplio de personas. Congregar a la gente no es tarea sencilla. También verificamos que había una gran variación en cuanto al nivel de involucramiento de los participantes. No obstante, en realidad no nos preocupaba que un gran número de personas participase del planteamiento, sino observar quiénes, cuándo y de qué modo éstas iban participar.

I.5. El concepto de espacio público en el planteamiento de *Proyecto Mobiliarios*

Tras la convocatoria en la web para que la comunidad académica participase en el *Proyecto Mobiliarios*, recibimos desde un sector de la misma Universidad una acusación formal que decía que “el proyecto estimulaba en los estudiantes ideas que no tendrían posibilidad de realización.”⁵⁷ Tal acusación fue encauzada a la Pro-rectoría de Extensión de la Universidad, la cual nos convocó a una reunión para averiguar el asunto. En el encuentro explicitamos que lo que el proyecto buscaba estimular era justamente unas ideas cuya “materialización concreta” era el debate sobre los usos que la Universidad confería a los espacios del Campus Central. En otras palabras, el foro de discusión era su “materialización”. También indicamos que el proyecto había sido evaluado y aceptado por una comisión de extensión universitaria, cumpliendo los trámites legales exigidos para el desarrollo de la propuesta.

Comenzó una indagación respecto al proyecto que debemos analizar con mucha atención. Dado que las universidades deben regirse por el libre pensamiento y el fomento de la investigación, ¿deben las ideas promovidas tener validez solamente si redundan en acciones prácticas concretas? O, en las propias palabras de quienes cuestionaban el proyecto, ¿era necesario que fuesen “pasibles de realización”? Era evidente que la acusación no intentaba

⁵⁷ El proceso partió del coordinador de la Radio de la Universidad, que “gestionaba” el espacio número 1 (donde está ubicada la Radio de UFRGS) y no deseaba que éste fuera apropiado por iniciativas que no proviniesen de la misma Radio de UFRGS. Observamos que esta actitud de intentar detener el proyecto representaba los intereses particulares de parte de un sector de la comunidad académica, causando un conflicto real con lo que el *Proyecto Mobiliarios* proponía.

impedir que algo se realizase de forma concreta (además, el proyecto no preveía esto en sus bases), sino interrumpir un proceso de debate respecto al territorio del campus.

La acusación provocó un espacio de disenso que, a la vez, revelaba la comprensión común de parte la comunidad académica con relación a los usos de los espacios del campus. Al mismo tiempo, indicaba la concepción de la Universidad, desenmascarando conflictos de intereses. Por su vocación social, podría suponerse que los intereses privados no deberían prevalecer o dictar las reglas de uso de espacios que se pretenden precisamente públicos.

De nuevo nos topábamos con una situación que se confrontaba al entendimiento del concepto de política explicado en esta Tesis. Así que nos preguntábamos: ¿qué posibilidades teníamos de ocupar posiciones y tiempos que no nos “eran debidos” en la Universidad? ¿Eran las posiciones y tiempos que nos habían sido asignados en el ámbito académico los de profesora? ¿Acaso el fomento del “libre pensamiento” no formaba parte de las competencias de un profesor? En este momento recordamos la situación tratada en la Parte II de esta Tesis en la que la trabajadora de la limpieza del Instituto de Artes nos advirtió: “Profesora, ¡no puedes limpiar!” Ahora era como si la Universidad señalase otra vez el espacio que nos asignaba en su estructura. Aparentemente, el fomento del “libre pensamiento” no formaba parte de nuestras competencias en el ámbito académico. Tampoco cuestionar cómo se presentaba aquel territorio.

Juzgamos que este momento fue muy productivo. La advertencia respecto al proyecto indicó con claridad que las “malas hierbas” que habíamos sembrado no habían sido en vano: de hecho, habían medrado en el ambiente del campus, puesto que estaban siendo cuestionadas.

La acusación contra el proyecto *Mobiliarios* justificaba que no “deberíamos pensar en cambiar algo, puesto que no había espacio para ello en la práctica”. Esta afirmación demuestra que el intento de cogitar sobre usos diferentes para lo que se consideran los “espacios públicos” del campus no fue bienvenido en algunos sectores. De forma muy similar a lo que ocurrió en la propuesta *Trincheras de Málaga* de Santiago Cirugeda, la acusación se relacionó directamente con cuestiones de control del espacio, de jerarquía de poderes que mantienen el campus como un lugar privado. También aportó indicios de que las unidades académicas no contaban con una visión unitaria o clara con relación a los espacios comunes, decidiendo individualmente la organización del campus. Las unidades académicas habitan espacios comunes, pero viven la universidad a partir de espacios individualizados, sin que exista apenas diálogo entre ellas (a menos que aparezca una tensión que las presione para posicionarse respecto a temáticas que pueden influir en su cotidianeidad).

Históricamente, en el manejo del espacio público en el contexto brasileño predominan, por lo general, prácticas centralizadoras y autoritarias, en las cuales el interés público y la consulta popular no siempre se valoran. Existen excepciones, como vimos en el *Orçamento participativo* en la Parte II. Pero la Universidad demostró que adopta ese tipo de prácticas, ya que el intento de interrumpir *Mobiliarios* denota resquicios de estos modos jerárquicos al desconsiderar la posibilidad de un debate amplio respecto a un tema que, sin embargo, atañe a toda la comunidad académica.

La problematización de las cuestiones apuntadas en el análisis del *Proyecto Mobiliarios* no es un asunto nuevo en el arte y está relacionada con las nociones de espacio público y espacio privado.

El concepto de espacio público involucra la concepción de que se trata esencialmente de un espacio común para todos, accesible a todos. Pero en esta noción abundan las tensiones y se revelan intereses divergentes de distintos segmentos sociales, ideológicos y económicos. La artista y profesora Mau Monléon, apoyándose en la tesis de Jürgen Habermas respecto al espacio público, destaca que:

(...) el concepto de espacio público se puede definir como una esfera social específica, y, de manera ideal, como un lugar de debate donde todos los ciudadanos pueden desarrollar y ejercer su voluntad política. De ahí que se haga relevante escrutar cuál es el grado de compromiso manifiesto hacia este contexto, tanto por parte del artista como de la Institución desde donde se formulan y/o aceptan las propuestas, y, por ende, observar desde qué concepción global y local de las ciudades y sus esferas públicas se fomenta, gestiona y finalmente se desarrolla un tipo de arte destinado a los lugares públicos.⁵⁸

Nos parece relevante destacar la pregunta de Monléon con relación a cuál es el grado de compromiso, sea de una persona o de un Institución, hacia un determinado contexto. Vimos el ejemplo del trabajo de Santiago Cirugeda, en el que el arquitecto se esfuerza profundamente en buscar alternativas para generar espacios públicos que sean apropiados por el ciudadano. En el caso de *Mobiliarios*, además de preguntarnos quién dicta el uso de los espacios públicos en la Universidad, ha sido puesta en tela de juicio nuestra responsabilidad frente a la producción y el uso de tales espacios. Tanto en *Trincheras de Málaga* como en *Mobiliarios* no se trata solamente del espacio físico, sino de espacios en los que se dan interferencias políticas (y de policías): de “quiénes pueden decir y decidir asuntos de una comunidad”, parafraseando a Rancière. Se trata, así, tanto de espacios físicos como de espacios discursivos: de discursos de poder.

⁵⁸ MONLÉON, Mau. *Arte Público /Espacio Público*. Disponible en:<http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/mau_monleon_artepublio_espaciopublico.PDF>, acceso el 30-01-2011.

La presencia del conflicto, como hemos indicado en capítulos precedentes, indica que nada está dado naturalmente en el espacio público, sino que necesita ser debatido y negociado. Según la crítica de arte Rosalyn Deutsche, a partir del pensamiento respecto a la democracia radical del filósofo Claude Lefort, es en el espacio público donde ocurre “la legitimidad del debate respecto a lo que es legítimo y lo que es ilegítimo”⁵⁹.

Según Deutsche,

*...desde el momento en que cualquier lugar es potencialmente transformable en espacio público o privado, el arte público puede ser entendido como un instrumento que, o bien ayuda a producir espacio público, o bien cuestiona un espacio dominado que las instancias oficiales decretan como público.*⁶⁰

En relación a la cuestión de la legitimidad de un planteamiento en el espacio público se verifica que con frecuencia las instituciones desconsideran hasta sus propias vías institucionales (“legales”). El proyecto *Trincheras de Málaga* del arquitecto Cirugeda tuvo el soporte inicial de la Facultad de Málaga, que le había invitado a desarrollar una edificación para la Facultad; *Mobiliarios* tuvo la aprobación de una comisión de extensión universitaria. Ambos fueron, durante su proceso de ejecución, cuestionados por las mismas instituciones que, en un principio, les habían apoyado.

Seguramente uno de los ejemplos más clásicos de la querrela entre espacio público y privado y las fronteras entre la legalidad e ilegalidad en relación con una obra de arte, en este caso comisionada, ha sido la discusión ocurrida sobre la obra *Titled Arc*, del norteamericano Richard Serra. En 1981, Serra dispuso el *Titled Arc* en la Plaza Federal de Nueva York. Ocho años más tarde, en 1989, la

⁵⁹ En: AA.VV. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, p. 289.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 310.

obra fue retirada del espacio público donde la había situado la municipalidad de la ciudad. Tal decisión se debió a un proceso generado por parte de algunas personas que utilizaban la plaza a diario como lugar de paso y por parte de especuladores inmobiliarios que tenían intereses comerciales en la zona. Alegaban que la obra dificultaba el tránsito de peatones y, al dividir la plaza por la mitad, la convertían en un lugar peligroso. Se argumentó, en ese caso, que el artista disponía de una zona pública sin considerar a los verdaderos usuarios del lugar en cuestión, la población que trabajaba en las inmediaciones⁶¹.

Richard Serra había participado en un concurso público que le permitía situar en la plaza su trabajo y exigió que la obra permaneciese en el lugar para el cual había sido creada, pues se trataba de un proyecto *site specific*. Sin embargo, la obra fue retirada, bajo decisión judicial, considerada de esta forma como ilegal por algunos.⁶²

La querrela relativa al *Titled Arc* demuestra las dificultades que se encuentran al intentar definir lo que es espacio público/privado y cómo un artista puede relacionarse con estas categorías y con los usuarios de los espacios. El artista se enfrenta aquí a la autoridad del poder público instituido, que es, en los casos de concursos públicos, quien irónicamente va a determinar la ubicación de las obras de arte. Según el crítico de arte Douglas Crimp, “el debate sobre el *Titled Arc* ha desvelado la especificidad política del lugar en el cual la obra fue instalada”.⁶³ A nuestro entender, esta situación ejemplifica también cómo actúa el Estado, cambiando las reglas en función de intereses e incluso sin ofrecer la

⁶¹ FINKERPEARL. *Arte Pública. Seminários de Arte Pública*. São Paulo: Publicações SESC, 1998, p. 73.

⁶² WEYERGRAF-SERRA, Clara; BUSKIRK, Martha (eds.) *The Destruction of Titled Arc: Documents*. Cambridge Mass.: MIT Press, 1991, p. 67.

⁶³ CRIMP, Douglas. “La redefinición de la especificidad espacial.” En: AAVV, *Modos de hacer, Arte crítico, esfera pública y acción directa*. *Op.cit.*, pp. 143-171.

posibilidad de un consenso público. Ilustra también el potencial de una obra para desvelar “la especificidad política” de un lugar dado.

El debate sobre la ocupación de los espacios públicos por creaciones artísticas revela la necesidad del artista de establecer un diálogo con la ciudad sobre otras bases que no son simplemente las estéticas-conceptuales, precisamente porque trabajamos en un espacio social común, ya ocupado, donde las propuestas artísticas se encuentran, en sentido literal, expuestas a otras miradas y concepciones de la ciudad que con frecuencia van en contra de las concepciones privadas (y muchas veces abstractas) que un artista o urbanista puede tener respecto al espacio y a la ciudad.

Entendemos que la práctica artística en lugares públicos (si deseamos evitar la ocupación de los espacios mediante la óptica del monumento, que se apropia de ellos ignorando las particularidades locales y a los habitantes o usuarios) revela la necesidad de una construcción conjunta, o al menos de una consulta entre los usuarios de los espacios donde se ubicará la obra. Acá hacemos un paréntesis, pues es digno de mencionar que (sobre todo durante los últimos años) las obras de arte que fueron instaladas en el Campus Central lo fueron tras la invitación de la propia Universidad o la iniciativa de artistas que deseaban donarle sus obras. En ninguno de los casos hubo una consulta previa a la comunidad académica. Tampoco en ninguno de los casos tuvo lugar una acusación formal por parte de la Universidad respecto a estas “apropiaciones” del territorio. Tal constatación evidencia que a lo que no se le da la bienvenida es a los procesos que puedan involucrar a la comunidad académica de modo que se cuestionen unas actitudes impositivas. De esta forma, juzgamos que se reafirma la importancia simbólica y política en tal escenario de proyectos como *Mobiliarios*.

El ejemplo de lo sucedido con *Titled Arc*, *Trincheras de Málaga* o *Mobiliarios* al interrelacionarse con las instituciones deja claro que el espacio público es fruto de negociaciones en permanente actualización que revelan incontables intereses (del artista, los usuarios del local, los financiadores de la obra, los especuladores inmobiliarios, las instituciones, etc.) Frecuentemente, en esas situaciones el consenso es impracticable, pero, una vez más, acentuamos que lo que es relevante, a nuestro parecer, no es la implementación material de una obra, sino el grado de debate que su planteamiento puede crear respecto a situaciones de poder que se encuentran naturalizadas. Espacios públicos y privados son construcciones culturales, históricas y sociales, fruto de un entramado de relaciones. Por ello, estas relaciones deben ser tensionadas por cualquier instancia, entre ellas, la artística, enfrentándose a esta complejidad y a las contradicciones que de ella derivan.

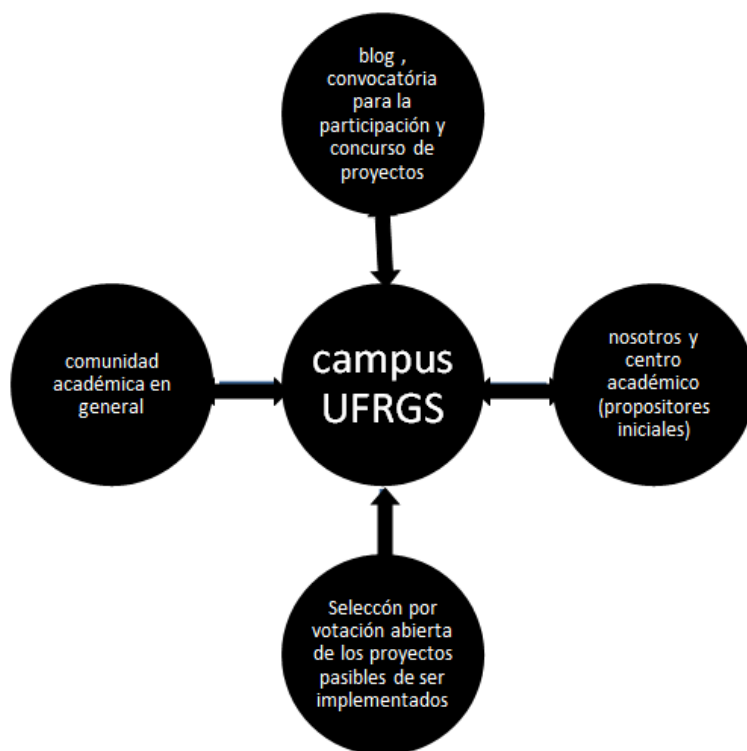
Lo que está en juego en un proyecto como *Mobiliarios* no es la adhesión o no de un grupo de personas a un determinado planteamiento, sino su disponibilidad para debatir los asuntos comunes y la responsabilidad de generar esos espacios de discusión. Se señala también la importancia de la necesidad del descrédito ante cualquier tema que esté dado o determinado *a priori*. Cualquier asunto necesita, de hecho, ser repensado y cuestionado desde una óptica crítica, sobre todo cuando hablamos del uso del espacio público.

Se percibe que el espacio de la Universidad es un espacio protegido, de uso programado y reglado dentro de unos marcos estrictos. Los enfrentamientos en *Mobiliarios* dentro de la propia Universidad culminaron con la acusación de que el proyecto apoyaba ideas irrealizables y en la práctica quedó claro que los espacios tienen unos dueños que determinan sus usos (o, en este caso, su estado de abandono). No obstante, consideramos que las actividades que

estimulen el imaginario en relación a otros usos posibles para ese espacio deberían ser bienvenidas. Entendemos que si realmente deseamos tener un espacio compartido más humanizado y que éste no sea solamente de paso y de consumo, hace falta que nos responsabilicemos y nos impliquemos en su creación. Es necesario, también, que se conciba el entorno como la representación o materialización de los significados que les atribuyen las personas que los habitan.

Sin embargo, no se puede precisar con exactitud el impacto que el proyecto *Mobiliarios* tendrá en el Campus Central, puesto que es un proceso dinámico que se extiende en el tiempo y que posiblemente tendrá desdoblamientos puesto que la mayoría de los participantes del proyecto sigue en el intento de cuestionar la legitimidad o no de la concretización (ocupación) efectiva de los seis espacios residuales. Verificamos, además, que el proyecto puede tener continuidad sin que sea necesaria nuestra participación, puesto que su dinámica condujo a que el mismo fuera apropiado por sus participantes.

I.6. Sistema de Trabajo del Proyecto *Mobiliarios*



Lo que pretendemos subrayar tanto en *Mobiliarios* como en los otros *Sistemas de Trabajo* estudiados hasta ahora es que la participación no es algo puntual, sino que es una práctica procesual que va generando y desarrollando su propio modelo mientras el proyecto marcha, exigiendo estrategias de trabajo flexibles y abiertas a las diferentes aportaciones. Los cambios de rumbo en los procesos quizá indiquen que hay una participación real, puesto que se originan a partir de las redes que se establecen entre las personas y el espacio social en que se insertan.

Como ocurre en los otros *Sistemas de Trabajo*, el de *Mobiliarios* es un sistema que tiene un carácter experimental, en el sentido de que su proceso de trabajo implica la exploración del potencial de que surjan situaciones no previstas. Sin embargo, constatamos que *Mobiliarios*, aunque sea un proceso dialéctico por naturaleza y la mayoría de sus participantes decidiesen elaborar las bases de forma conjunta, sufrió pocos desvíos, presentando menos cambios durante su implementación que los anteriores *Sistemas* desarrollados.

Después de la toma de decisiones en los talleres realizados en *Mobiliarios*, se persiguieron las metas sin desvíos considerables. De hecho, lo consideramos un *Sistema* más rígido, cuyo objetivo concreto era abrir una vía de diálogo para debatir respecto a los espacios de convivencia del Campus Central de la UFRGS. Solo posteriormente, por decisión de la mayoría de los participantes, se planificó el concurso de propuestas los para seis espacios residuales mapeados.

Los demás *Sistemas de Trabajo* han sufrido menos control en cuanto a lo que iba a ocurrir en ellos, con los participantes actuando de un modo más flexible según la marcha de los acontecimientos. Nosotros éramos proponentes de inserciones iniciales, pero no teníamos claridad ni seguridad sobre qué tipos de procesos iban a desarrollarse. En *Mobiliarios*, los objetivos establecidos de antemano en la elaboración del proyecto contribuyeron a aportar una idea general del recorrido que iba a hacerse a lo largo de su desarrollo. A nosotros no nos agrada particularmente esta metodología basada en unos objetivos a alcanzar previstos con antelación porque juzgamos que esta forma de trabajar no toma en consideración al completo que el contexto es algo dinámico, en movimiento y no constituido en su totalidad *a priori*.

La estrategia metodológica de *Mobiliarios* implicó un cronograma de trabajo (plazos definidos para las reuniones, presentación del proyecto a la comisión evaluadora, realización del blog, presentación y votación de las propuestas, prácticas periódicas de talleres). Se decidió también de antemano que la comunidad académica, por votación directa vía Internet, iba a decidir qué proyectos consideraba factibles. Jamás habíamos trabajado con un cronograma en el desarrollo de los *Sistemas de Trabajo* previos. Este ítem, por lo tanto, no formaba parte del repertorio de nuestra poética anterior, pero surgió inexorablemente cuando el planteamiento tuvo que vincularse a la institución.

La participación democrática directa y la cuestión de la representatividad constituyen otros puntos en los que el *Sistema de Trabajo* de *Mobiliarios* difiere de los demás *Sistemas* analizados en los capítulos precedentes. La participación en *Mobiliarios* ocurrió de forma más reglada, dentro de los límites establecidos por la mayoría de los participantes en el proyecto. Nos parece que los involucrados tuvieron una participación más consciente, dentro de unas normas establecidas por ellos mismos. Esta toma de conciencia ha hecho que los participantes pudiesen tener un distanciamiento crítico y se posicionaran claramente en todas sus etapas, así como en relación a sus objetivos. En este caso todos sabían que se trataba de un proyecto vinculado al arte, aunque la palabra *arte* no fuera clave en el debate, sino otras palabras como: participación, espacio público/privado, intervención, espacios comunes, campus de una Universidad Pública.

En relación con la participación, *Mobiliarios* se tradujo en: 1- una participación presencial en una instancia más reducida, en los talleres y 2- una participación de un público más amplio, vía internet (intervención previamente establecida por el grupo anterior). Se trata de una democracia participativa directa en dos

esferas (organizativa y participativa), aunque en uno de los dos casos ocurra dentro de límites preestablecidos.

En propuestas participativas, evitando caer en el reduccionismo, pero teniendo como base las poéticas de los artistas destacados en esta Tesis, podríamos advertir diferencias advenidas de la observación de los ejemplos estudiados. En el caso de Wodiczko, quien diseñó estructuras para situaciones de exclusión, su trabajo refleja el deseo del artista de ofrecer un punto de vista diferente respecto a situaciones que son vistas según estereotipos o, aun más, no son vistas por la sociedad (no son consideradas). En las proposiciones de Dias & Riedweg se percibe el deseo del encuentro con la alteridad, con la diferencia, con los límites, replanteando lo que esos encuentros producen. Ya en la práctica de Monica Nador hay un claro repudio hasta el punto de renunciar al arte que se dirige exclusivamente a los espacios artísticos. La artista busca transformar algunos contextos mediante un trabajo con las comunidades, hecho con y para ellas. En nuestro caso, subráyese el deseo de estar en contacto con la complejidad del campo social público, vivido, practicado. En lo que se refiere a las proposiciones de Abad, el artista más de una vez ha afirmado que desea posibilitar a las personas para que tengan sus propios medios de articulación y que, él, mediante su práctica, propone y facilita esos medios, puesto que el sistema del arte le provee de las herramientas conceptuales y materiales para hacerlo. Con relación a Santiago Cirugeda, que actuó como nosotros en el contexto universitario, se percibe el deseo de que el participante asuma su condición de ciudadano capaz de intervenir propositiva y críticamente en la cotidianidad urbana.

Consideramos que al cuestionarnos quién define el territorio del campus y a qué demandas atiende para ello, planteamos la posibilidad de que, mediante la

“ocupación de posiciones indebidas”, las “malas hierbas” puedan infiltrarse, crecer y medrar.

Es sobre todo la insistencia en fomentar tales posibilidades la que genera nuestra poética, especialmente cuando investigamos el potencial que las proposiciones tienen cuando se insertan en espacios de uso común.

Parte V

I. Dos plataformas de articulación: *Perdidos no Espaço* y *Post-it city: ciudades ocasionales*

Consideramos que el espacio donde un artista da a conocer su producción y la difunde revela mucho respecto a su entendimiento del arte, lo que pretende con su trabajo y cómo actúa. De esta manera, el lugar elegido para presentar y compartir un trabajo define parte del discurso que se propone.

A lo largo de nuestra práctica vinculamos nuestra producción a dos iniciativas que se dedican a reflexionar respecto al espacio público; es decir, la insertamos en dos redes que tenían afinidades con las problemáticas que veníamos trabajando. A través de ellas venimos dando visibilidad a gran parte de nuestras propuestas artísticas. Al trabajar con el espacio urbano, siendo éste un asunto de gran complejidad, percibimos la necesidad de adoptar un enfoque colectivo y multidisciplinar respecto al mismo. Por ello, empezamos a formar parte de dos redes de articulación participativas, autónomas y autogestionadas que fomentan -frecuentemente mediante vías artísticas- estrategias de acción alternativas para pensar el espacio urbano contemporáneo.

Así pues, debido a la necesidad y el deseo de crear redes de discusión sobre un asunto común desde distintas realidades interpretativas, poéticas e históricas surgieron dos plataformas¹ en contextos distintos: *Perdidos no Espaço*, con origen en Porto Alegre, y *Post-it City: Ciudades ocasionales*, con raíces en Barcelona. Ambas se plantean cuáles son las formas de buscar y proponer alternativas para comprender e intervenir en realidades urbanas

¹ El término plataforma se define como un conjunto de personas -normalmente representativas de un movimiento reivindicativo- que dirige un dispositivo que permite, de modo figurado, invertir la dirección de algo móvil. El concepto de plataforma también se comprende, en los casos aquí estudiados, como una esfera destinada a la prospección y extracción de ideas y usos del espacio.

complejas, no mediante perspectivas unilaterales, sino desde una práctica del espacio abierta a miradas desde distintos ángulos.

Tras el análisis de los *Sistemas de Trabajo* de los capítulos precedentes, en este capítulo final estudiaremos estas dos plataformas. Aunque su examen pormenorizado no constituye un objetivo principal de la presente Tesis, conocerlas nos permitirá verificar una de nuestras cuestiones de investigación, a saber: ¿cuál es el lugar de nuestra práctica artística? Es decir, ¿en qué redes de relaciones y afinidades insertamos la práctica artística?

Elegimos priorizar la presentación de los objetivos y especificidades de cada plataforma como ejemplificación de las proposiciones artísticas que las componen, para, a continuación, considerar cómo nuestra práctica artística se involucra y coopera con estos grupos.

Hemos participado en las dos plataformas desde sus inicios. Durante los años 2002 y 2003 contribuimos en la redacción del periódico de la plataforma *Perdidos no Espaço*, aportando algunas reflexiones relativas a nuestra investigación de maestría en Poéticas Visuales concluida en 2003 en la UFRGS. La disertación, titulada “*Habitar: lugares para ver e intervenir en la ciudad*”², analizaba algunas intervenciones artísticas urbanas de Porto Alegre.

Para nosotros, participar de las plataformas *Perdidos no Espaço* y *Post-it-city: ciudades ocasionales* cobra sentido al ofrecernos una aproximación a personas de diversas disciplinas, con vistas a suscitar el diálogo referente a la temática urbana y sus relaciones con las prácticas artísticas críticas. Las contribuciones desde distintos saberes permiten establecer conexiones entre situaciones

² Versión online disponible en: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/3933>, acceso el 20-09-2010.

locales, pero también en escenarios más amplios, tanto en la producción artística como en la no artística.

Al examinar detenidamente *Perdidos no Espaço* y *Post-it City: ciudades ocasionales*, se percibe que las dos presentan puntos de contacto en lo que se refiere a sus modos de organización y temáticas. Podemos decir que ambas son iniciativas consagradas a repensar cómo sus proposiciones se relacionan con la sociedad en su totalidad (con el campo artístico, los movimientos políticos y sociales con los cuales dialogan, el ámbito académico, etc.). Es fundamental su articulación vía Internet, pues tal espacio sirve como una vía autónoma para el debate, la producción y divulgación del conocimiento y del pensamiento crítico, con independencia de las vinculaciones habituales con los espacios comúnmente artísticos, como pueden ser los museos y galerías. Por ello, pueden convertirse en espacios estratégicos al concebir discursos y prácticas alternativas de producción y de percepción en la esfera pública.

Ambas comparten las problemáticas concretas que generan las investigaciones y sus consiguientes archivos. Un ejemplo de una problemática de estudio compartida lo encontramos en los procesos de ocupación de algunos espacios urbanos caracterizados por situaciones de pobreza. Además, las dos plataformas no solo investigan las teorías respecto a las relaciones que constituyen el espacio en las ciudades, sino que se implican directamente en éste, asentándose en el terreno urbano como lugar de acción y de producción poética-crítica.

Lo que la poética de las “malas hierbas” buscaba al vincularse a las plataformas era una esfera para el diálogo; su circulación y representación en foros que siguen siempre en curso como espacios abiertos a la participación y amplían, de esta forma, nuestros canales de actuación.

I.I Las “malas hierbas” en *Perdidos no Espaço*

*¿Perdidos en el espacio? ¿Constatación o cuestión? ¿Recurso o recelo? ¿De qué espacio se trata? ¿El espacio planetario que recorremos a una velocidad cada vez más rápida? De un día al otro, pasamos de París a Porto Alegre, del invierno al verano, del francés al brasileño, de un contexto al otro... ¿Cuáles son las alternativas a un sistema de economía liberal poco regulado que objetiva abolir las fronteras, enmascarar las diferencias, facilitar los trueques en provecho de una concentración de grupos multinacionales hinchando el mercado planetario siempre de nuevos productos? La creación, la memoria y la cultura, en busca del tiempo perdido, de expresiones singulares y de deseos de ser y estar juntos, ¿no son ellas la garantía de nuestra libertad, de nuestra identidad plural y de una apertura sobre otros mundos posibles?*³

Muriel Caron

La existencia de colectivos es práctica común en Porto Alegre desde los años 70. En sus estudios al respecto, la profesora y artista Claudia Paim ilustra por lo menos siete iniciativas colectivas articuladas en Porto Alegre a partir de los 70: *KVHR, Nervó Óptico, Torreão, Arte Constructora, Plano B, Remetente y Obra Aberta*. Según Paim, algunos de estos grupos a menudo han adoptado una postura abiertamente crítica con relación a las instituciones artísticas.

*(...) y ofrecieron respuestas a sus insuficiencias y limitaciones, buscando entones, crear espacios donde pudiesen actuar con mayor autonomía y libertad. Tales iniciativas indicaron e indican hoy día una voluntad de realización fuera de los límites del circuito establecido, actuando en otros espacios y, simultáneamente, cuestionando los espacios de arte existentes, el propio sistema de las artes visuales y las trayectorias de inserción de los artistas y de su trabajo.*⁴

³ CARON, Muriel. “Perdidos no Espaço” En: *Perdidos no Espaço n° III FSM*, Porto Alegre, Periódico número 0, 2003, p. 2.

⁴ Traducción propia de: “... e ofereceram respostas a suas insuficiências e limitações buscando, então, criar espaços nos quais pudessem atuar com maior autonomia e liberdade. Tais iniciativas indicaram e indicam até hoje uma vontade de realização fora dos limites do circuito estabelecido, investindo em outros espaços e, simultaneamente, questionando os espaços de arte já existentes, o próprio sistema das artes visuais e os percursos de inserção dos artistas e de seu trabalho. *Ibid.*, p. 8.

Generar espacios alternativos -además de los ya ofrecidos- es una práctica constante en el arte. En la producción artística actual de Brasil existen muchas redes de organización basadas en procesos colaborativos y participativos, unidas por sus afinidades para tejer redes entre diferentes prácticas político-estéticas dirigidas especialmente a los espacios públicos. A diferencia de los años 70, en nuestros días tales redes se organizan menos con el objetivo de criticar a las instituciones artísticas, y más con el fin de establecer diálogos y maniobrar activa y críticamente en un espacio urbano áspero y complejo como es el de las ciudades latinoamericanas. La plataforma *Perdidos no Espaço* se inserta en ese panorama de redes y conversa con diversos grupos, como por ejemplo con el *Rede Coro* (www.corocolectivo.org), el *Grupo Poro* (www.poro.redezero.org/), el *Grupo Empresa* (www.empresa.com.br) o el *GIA* (www.giabahia.blogspot.com.br).⁵ Estos grupos son similares a la plataforma *Perdidos* en cuanto a su objetivo principal de investigar y activar fuerzas de invención y creación en la urbe.

Perdidos no Espaço se inició en Porto Alegre en 2002, y cuenta como participantes sobre todo con profesores y alumnos vinculados al ámbito académico (fundamentalmente al arte, pero también a otras disciplinas). Sus participantes, por lo general, actúan mediante contribuciones eventuales.⁶ Las prácticas de la plataforma nacen de los intereses y experiencias provenientes de la academia, como, por ejemplo, algunas metodologías de investigación o referencias teóricas. Por otro lado, las aportaciones de personas que no son

⁵ La red *Rede Coro*, *Coletivo em Rede e Organizações* comprende participantes de todas las regiones de Brasil. *Grupo Poro* ha surgido en Minas Gerais en 2002 y está formado por Brígida Baltar y Marcelo Terça-Nada. El *Grupo Empresa* ha surgido en Goiania en 2001 y lo conforman profesores y alumnos de la Universidade Federal de Goiania, contando con miembros como Aishá Terumi, Cristiane Frazuzino, Keith Richard, Mariana Marcassa, Paulo Jordão, Rafael Adbal. *GIA*, *Grupo de Interferência Ambiental*, surgido en Bahía, está compuesto por artistas, diseñadores y profesores.

⁶ La plataforma ha sido organizada por Maria Ivone dos Santos, y cuenta con la colaboración de Daniele Marx, Romy Pocztaruk, Manuela Eichner, Jessica Becker, Hélio Ferverza, Daniele Marx, Romy Pocztaruk, Daniel Harthman, Niura Borges, Letícia Cardoso, Cylene Dallegrove, Fabiana Wielewicki, Marcia Rosa, Tiago Giora, Andrei Thomaz y Stephan Huchet, entre otros.

del ámbito académico contribuyen a que la plataforma huya de la pasividad y el hermetismo que con frecuencia caracterizan a dicho círculo, altamente intelectualizado y especializado. Muchas veces, tales colaboraciones incluso revelan espacios públicos insospechados a aquellos que estudian las ciudades contemporáneas.

Maria Ivone dos Santos, profesora de escultura y una de las organizadoras de las actividades de *Perdidos*, comenta respecto a la plataforma: “Decimos que no es solamente el nombre de un colectivo o de un grupo que investiga, por medio del arte, el concepto de espacio y su inscripción en la ciudad y en lo social, sino la condición en la cual nos encontramos artistas, investigadores, habitantes en este tiempo y espacio.”⁷

Se refiere por lo tanto también a quiénes conforman *Perdidos no Espaço*. Una de las indagaciones de la plataforma (“¿Quiénes somos... ya que no sabemos dónde vamos?”) apunta al intento por definir desde qué lugar *Perdidos* construye sus discursos, desde qué perspectivas, contextos y proposiciones dialoga con el mundo.

A lo largo de sus diez años de trabajo, el grupo -similar a lo que veremos en *Post-it-city*- ha realizado intervenciones artísticas (individuales y colectivas), seminarios, talleres, publicaciones (periódicos⁸, cuadernos, carteles) y un sitio

⁷ Entrevista a Maria Ivone dos Santos publicada en la Revista *Adverso*, Abril, 2005, Porto Alegre, Brasil, p. 6.

⁸ Periódico *Perdidos no Espaço no III Fórum Social Mundial – 2003* [Número 0, Porto Alegre, Brasil, 2003]. Equipo Editorial: Maria Ivone dos Santos, Fernando Falcão, Hélio Ferverza, Glaucis de Moraes e Mariana Silva da Silva e Fabiana Wielewicki. Colaboración: Departamento de difusão Cultural da UFRGS, Elida Tessler, Muriel Caron, Julio Castro, Cristina Ribas, Paulo Reis, Monica Hoff, Andrea da Costa Braga, Stéphane Huchet, Maria Helena Bernardes, Fernando Lindote, Cláudia Zanatta, Alexandre Moreira, Raquel Stolf. Periódico *Perdidos no Espaço no V Fórum Social Mundial – 2005* [Número 1, Porto Alegre, Brasil, 2005]. Equipo Editorial: Maria Ivone dos Santos, Hélio Ferverza, Glaucis de Moraes e Mariana Silva da Silva. Colaboración: Maria Helena Bernardes, Daniele Marx, Monica Narula, Cláudia Zanatta, PORO, GIA, Stéphane Huchet, Cristina Ribas, Daniela Cidade, Glaucis de Moraes, Grupo URBOMAQUIA, Muriel Caron, Mari Linnman, Fabiúla Tasca, Hélio Ferverza, POIS, Mabe Bethônico, Raquel Stolf, Elaine Tedesco. Periódico *Perdidos no Espaço no Centro de Porto Alegre* [Número 2, Porto Alegre, Brasil, 2006] Equipo Editorial: Maria Ivone dos Santos, Hélio Ferverza, Glaucis de Moraes e Mariana Silva da Silva. Colaboraram: Melissa Flores,

web con función de repositorio de la documentación de las actividades generadas que conecta a los participantes de la plataforma, geográficamente distanciados.⁹

Una de las estrategias de acción más usuales adoptadas por *Perdidos* es la invitación a sus componentes para que experimenten un determinado contexto urbano e intervengan en él. En cada edición de la plataforma se realizan recorridos (se verifican trayectos y caminos) y se demarcan lugares en el espacio urbano. Tal metodología es el punto de partida de las narrativas fundadoras de procesos artísticos y permite no solo describir, leer o representar un espacio, sino también inventarlo, mediante el acto de caminar en él, detenerse en él. Este enfoque se relaciona directamente con procedimientos artísticos de los años 60, como, por ejemplo, con algunas proposiciones de los *situacionistas* que se dedicaron al desplazamiento atento y creativo en el espacio urbano como medio de aproximación a un entorno dado.¹⁰ El deambular por un camino tiene así la función de posibilitar sorpresas imprevistas en contextos considerados como conocidos.

Carlos Salamanca anota lo siguiente en cuanto a esta presencia del territorio real en las investigaciones contemporáneas:

Sandro Bustamante, Larissa Madsen, André Venzon, Rosana Bones, Katlin Jeske, Cecília Fonseca Dutra, Márcia Sousa da Rosa, Lilian Minsky, Ana Becher, Janaina Czolpinski, Marcio Lima, Bitta Marin, Fabrizio Rodrigues, Jaqueline Peixoto, Eduarda Gonçalves, Fernanda Gassen, Michel Zózimo, Pablo Paniagua. Las versiones electrónicas (www.ufrgs.br/artes/escultura/) cuentan también con la colaboración de (2003) Orlando da Rosa Farya, Patrícia Franca, Arteconnexion (FR), Geraldo Ortoff, Arte Construtora. (2005) Pablo Paniagua, Lilian Minsky, Georg Schöllhammer (Áustria), Janaina Bechler. (2006) Alfonso Santos.

⁹ Las principales ocasiones (llamadas "ediciones") en que *Perdidos* ha actuado como grupo de trabajo ocurrieron en Porto Alegre, a saber: -2002: intervenciones en el Campus Central de la UFRGS. -2003: actividad de extensión universitaria vinculada al *III Foro Social Mundial*. -2005: acción vinculada al *V Foro Social Mundial*. -2006: acción en la *Praça da Alfândega*. -2011: actividad vinculada al X Seminario Nacional de Extensión Universitaria en el Campus Central de la UFRGS.

¹⁰ Relacionado con el tema de los recorridos y desplazamientos por ciertos lugares en las prácticas artísticas sobresale el libro de DAVILA, Thierry. *Marcher, Créer : Déplacements. flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*. Paris: Regard, 2002.

Son ya numerosos los autores que han señalado cómo las nociones, prácticas y representaciones del espacio han permeado diferentes escenas del universo académico y artístico. Términos como ‘borde’, ‘centro’, ‘periferia’, ‘diáspora’, ‘territorio’, ‘escenario’, ‘ruina’ o ‘paisaje’ han sido incorporados como metáforas, símbolos e imágenes para dar cuenta de la realidad social o para la producción de representaciones. Una cierta paradoja se deriva del hecho de que, en una época en donde las prácticas y representaciones sociales parecen desterritorializarse, los dispositivos espaciales ocupen de manera protagónica el centro de discursos y prácticas del pensamiento contemporáneo.¹¹

Se registra que en todas las ediciones de *Perdidos* está presente la vinculación con territorios físicos reales. Tal elección proviene del curso *Geografia das ações*¹² (Geografía de las acciones), uno de los orígenes de la plataforma. *Geografia das Ações*, conectado a la actividad didáctica de la profesora Maria Ivone dos Santos, es una asignatura ofrecida a alumnos regulares y externos a la UFRGS. Su finalidad es la estimulación de investigaciones teórico-prácticas relacionadas con el espacio urbano. Los conceptos clave de sus actividades son los de trayecto y demarcación.

Nuestra actuación en la plataforma ocurrió de distintos modos, desde la proposición de conceptos para sus ediciones, hasta intervenciones y publicaciones. Un ejemplo de una intervención que realizamos en el ámbito de la plataforma ocurrió en el año 2001, en los muros del Museo de la UFRGS, que se encontraba en obras. En tal intervención, titulada *Quadrado negro com fundo móvel*¹³, tratamos de llamar la atención sobre el hecho de que el Museo de la UFRGS se ubicaba en un lugar con un intenso tráfico de coches, casi además como un espacio de espaldas a la ciudad, sin vinculación con la comunidad de los alrededores. El Museo de la UFRGS quizá representase para

¹¹ SALAMANCA, Carlos. “Prácticas Estéticas en un Mundo Injusto, Indigno y Sin Memoria.” En: Revista Errata Número 0. *El lugar del Arte en lo Político*. Diciembre 2009. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avedano, 2009, pp. 112-139.

¹² Las informaciones respecto a los planteamientos de *Geografia das Ações* están disponibles en: <http://www6.ufrgs.br/escultura/pagenew/apresenta%E7%E3o.htm>, acceso el 10-06-2010.

¹³ Documentación disponible en: http://www6.ufrgs.br/escultura/fsm/jornal/quadrado_negro.htm, acceso el 11-03-2010.

el paseante un no-lugar. La intervención consistió en una pintura de cuadros negros (40x40cm) en cada una de las láminas que tapaban la reforma que tenía lugar en el Museo. Se repuso tal pintura una vez por semana durante el período de un mes, pues continuamente se colocaban sobre ella los carteles publicitarios de la ciudad. La intervención, en este caso, consistió así en repintar los cuadros negros de día sabiendo que las personas que pegaban carteles publicitarios también vendrían a realizar su trabajo a aquel mismo lugar por la noche. Ésa fue una de nuestras primeras intervenciones urbanas, pero ya nos cuestionábamos si el espacio de la Universidad constituía un espacio sin diálogo con su entorno.



Imágenes de la Intervención *Quadrado negro sobre fundo móvel*. Porto Alegre. 2003.

En *Quadrado negro sobre fundo móvel* tuvimos que lidiar con las tensiones del lugar donde la propuesta ocurrió (la superposición de información en el reducido espacio del muro del Museo Universitario). Nos enfrentamos por primera vez a la rápida dinámica de la ciudad, según la cual la mirada del paseante no se detiene mucho tiempo sobre lo que observa. Una mirada en clara antítesis a la que reclaman otros espacios expositivos del arte, como los museos o galerías. La mirada del paseante de la calle, a menudo, también actúa como un muro, intentando protegerse contra lo que le invade, estableciendo así una barrera contra el consumo infinito de imágenes en las grandes ciudades. Verificamos en esta discreta y efímera intervención cómo la ciudad se

transforma continuamente: cómo se constituye como experiencia de renovación, con un rápido lenguaje basado en gestos provisionales, donde todo se restablece, incluso en el mismo lugar.

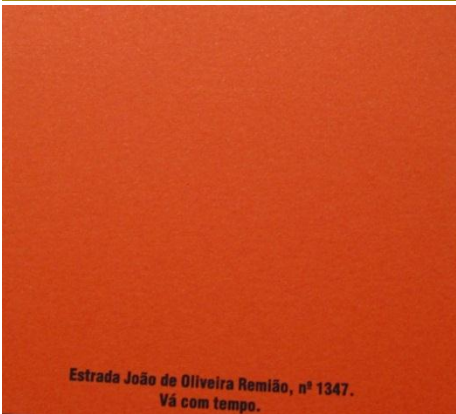
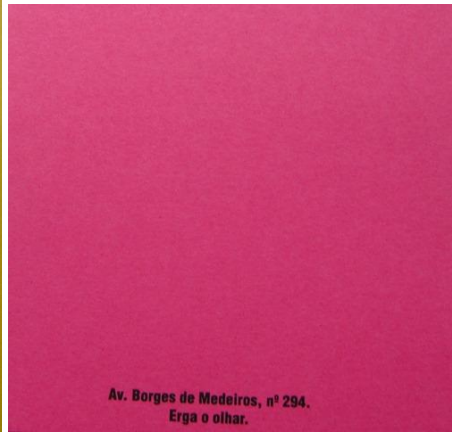
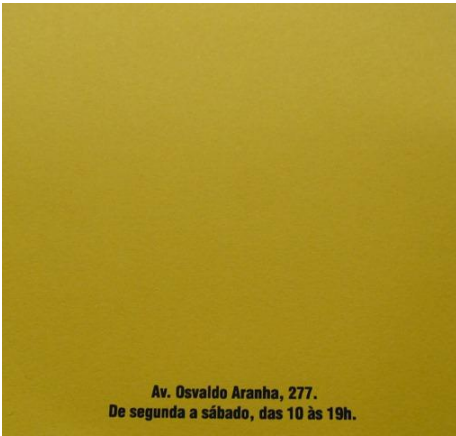
A partir de la intervención *Quadrado negro sobre fundo móvel*, constatamos que para intervenir en la ciudad, más que operar en su materialidad, podríamos actuar como una presencia, señalando lugares e intentando observar y a la vez enseñar su continua transformación. Nos preguntábamos por primera vez cómo era posible habitar la ciudad por medio del arte.

Ligado a estas indagaciones, durante un seminario¹⁴ en 2003 en el Museo de la UFRGS organizado por *Perdidos* junto a otros artistas dedicados a las poéticas urbanas, propusimos una acción denominada *Panfletos* con el objetivo de dar continuidad a nuestra investigación sobre la práctica artística en el espacio urbano. En tal acción pretendíamos evidenciar determinadas situaciones cotidianas de Porto Alegre con el fin de descartar su invisibilidad. ¿Cómo extraer una situación cotidiana de su anonimato y proponerla como una situación vivencial para el paseante? En la búsqueda de una respuesta, durante la acción propuesta se distribuyeron panfletos con informaciones sobre diferentes circunstancias existentes en Porto Alegre. Se repartieron en los semáforos de la ciudad a los peatones que esperaban para cruzar la calle o a los que conducían sus vehículos. Comúnmente, los panfletos repartidos en las ciudades acaban desechados en la basura sin apenas ser leídos. Para intentar evitarlo en alguna medida, los papeles atraían por su color vivo, algo poco usual en ese tipo de materiales.

¹⁴ Con ocasión del seminario presentamos un relato de nuestra intervención *Cordão Amarelo* (que habíamos planteado en el contexto de los *camêlos* del centro de la ciudad de Porto Alegre) donde, como ya se vio en la Parte II de esta Tesis, se realizaron varias acciones junto a los vendedores ambulantes, reflexionando sobre sus actividades privadas de venta de productos en lugares públicos.



Imágenes del reparto de panfletos de la intervención *Panfletos*. Porto Alegre. 2003.



Imágenes de algunos de los panfletos.

Si pensásemos la ciudad como un texto, las informaciones de los panfletos funcionaron como notas a pie de página. En los panfletos, el texto figuraba en letra pequeña, como si fuera una nota a pie de una hoja donde la ciudad es el texto principal. La letra pequeña sugería direcciones y desvíos en la ciudad y señalaba caminos poco visibles o usuales para que el habitante los transitase. Tales invitaciones no eran demasiado explícitas en cuanto a las situaciones o lugares a los que se referían. Por ello, quizá generasen un tiempo de búsqueda, de comprensión y contextualización de la situación: ¿a quién se destina? ¿Por qué los panfletos sugieren recorrer estos lugares? ¿Por qué indica direcciones y situaciones de la ciudad? ¿Quién los propone? ¿Cuáles es el objetivo?

En el momento de la ejecución de la acción, pensábamos que “quizá el tiempo de la lectura de un panfleto sea el tiempo de un abrir y cerrar de ojos: un instante, milésimas de segundos, para un rápido vistazo antes de que el pie vuelva a acelerar su marcha. O bien, quizá el tiempo de la lectura de los panfletos sea el necesario para ir hasta los lugares y situaciones a las cuales remiten. Quien lo decide es el paseante.”¹⁵ Así, se solicitaba al transeúnte que estuviese disponible durante un tiempo de desplazamiento en caso de que decidiese acudir a los lugares indicados para presenciar las situaciones sugeridas, aun sin que estas registrasen descripciones propiamente dichas. La acción le invitaba a transformarse en ejecutor o participante activo de la proposición, incluso sin conocer su “origen” artístico. De esta forma, esta acción en la ciudad tenía múltiples significados y apropiaciones, independientemente de ser o no considerada como una acción artística. Como ya se debatió en los *Sistemas de Trabajo* abordados en esta Tesis, el reconocimiento por parte del participante de que está involucrándose en un

¹⁵ Texto completo disponible en: http://www6.ufrgs.br/escultura/fsm/intervencoes/claudia_zanatta.htm, acceso el 10-09-2009.

“escenario artístico” no nos parece relevante, al menos en el contexto de nuestra práctica. Lo que sí nos parecía importante en una acción como *Panfletos* era lograr un desplazamiento de la mirada y del trayecto cotidiano, llevando al participante a experimentar la ciudad bajo perspectivas no habituales.

Aunque en el momento en que tuvo lugar la acción *Panfletos* no concibiésemos nuestra labor de inserción de “malas hierbas”, sus semillas ya germinaron en esta acción, especialmente porque se trabaja con una infiltración efímera y discreta en un sistema urbano determinado. Las *notas a pie* distribuidas en las calles de ciudades brasileñas transmitieron la información en letra pequeña, de forma discreta. Dicha acción discreta que buscaba mimetizar la dinámica común de esos lugares e insertar en ellos un dispositivo constituye el inicio de la poética de las “malas hierbas”.

A partir de la acción *Panfletos*, comenzamos a participar en casi todas las ediciones del periódico de *Perdidos*, investigando qué relaciones podrían existir entre práctica artística, ciudad y Universidad. Es precisamente en ese momento cuando brotan los orígenes del *Proyecto Mobiliarios*, planteado por nosotros nueve años más tarde en el seno del Campus Central de la UFRGS.

I. 2 *Perdidos no Espaço* en el *Foro Social Mundial*: trabajando en zona de ecótono

El origen de la plataforma *Perdidos no Espaço* acontece en un país clasificado en vías de desarrollo: Brasil (al menos hasta hace poco¹⁶). Hablamos, por lo tanto, de una sociedad, desde la óptica del capitalismo, todavía no desarrollada. Esta consideración implica que dicho Estado no proporciona las condiciones básicas vitales (servicios de saneamiento, educación, vivienda, salud) a parcelas importantes de su población. Lo significativo de tal categorización es que produce diversos estereotipos que muchas veces conciben que las capacidades culturales y artísticas estén subdesarrolladas, o incluso que existe una incapacidad de autogestión. Algunas de las ediciones de *Perdidos* examinaron las posibles alternativas y cuestionamientos al respecto. Como prueba, veremos su vínculo con el *Foro Social Mundial (FSM)*¹⁷ de 2003 y de 2005, celebrados en Porto Alegre, donde se presentaron modelos alternativos, especialmente con relación al sistema económico neoliberal.

En el *FSM* de 2003, en una de sus vertientes titulada *Media, Cultura y Contra-Hegemonía*, se presentaron prácticas en diferentes áreas que cuestionaban los modelos hegemónicos y su correlación con las desigualdades sociales. *Hegemonía* aludía a la supremacía de cualquier tipo, pero sobre todo a la económica y cultural. En tal eje temático se investigaron nuevas formas de resistencia ante el modelo hegemónico cultural, ante los modos de generación y presentación de la información que los medios de comunicación nos ofrecen en la actualidad, y se destacó la necesidad de producir perspectivas alternativas en relación a tal asunto.

¹⁶ En 2012 Brasil comienza a ser considerada como la sexta economía más importante del mundo.

¹⁷ El *FSM* tiene lugar casi siempre en el mismo período en que las llamadas grandes potencias económicas se reúnen en Davos, Suiza, para discutir sus estrategias de “desarrollo”.

En este eje temático, la plataforma *Perdidos* se propuso trabajar bajo el epígrafe *Intervenciones urbanas –espacio crítico y dimensión poética de las estrategias artísticas*. El trabajo promocionó el diálogo sobre las intervenciones artísticas, el espacio público, sus vínculos con determinadas prácticas sociales y con la universidad.

En el año 2003 *Perdidos no Espaço* intensificó el contacto con otras experiencias artísticas existentes en el contexto brasileño -y también en el plano internacional- dirigidas a los campus universitarios. En ese año, la plataforma realizó en el FSM un seminario¹⁸ con el fin de promover el diálogo en torno a dos temáticas: *Espacio Público y Experimentación Artística en la Universidad e Intervenciones Artísticas en el Espacio Urbano (efímeras y permanentes)*.

Durante el seminario se mostró un proyecto colectivo de intervenciones artísticas realizado en la Universidad de Brasilia (UnB). El profesor Geraldo Orthoff había realizado un período de estudios en el *College of Arts and Architecture of Pennsylvania State University* (EE.UU.), donde había encontrado un campus bastante diferente del de la UnB. Tras regresar de su viaje, el artista y profesor empieza a coordinar una serie de planteamientos a los cuales denominaría *Campus Musa*. Orthoff habla de las inquietudes que suscitaron tal proyecto:

Y cuando el objeto de afición es la universidad pública, ¿cómo equilibrar la responsabilidad social con la deseada libertad del artista? ¿Cómo sugerir un tema sin cercar los deseos de los estudiantes? ¿Cómo estimular el interés por lo local y al mismo tiempo proponer un diálogo con el otro? Otro campus, otro hemisferio, otra cultura, otra lengua. ¿Cómo salir del espacio designado para el aprendizaje y

¹⁸ Los participantes y los temas del seminario están disponibles íntegramente en: <http://www6.ufrgs.br/escultura/fsm/seminario.htm>, acceso el 20-03-2012.

exhibirse por el campus, enfrentándose a los entramados burocráticos de una gran institución?...¹⁹

Lo que requería Geraldo Ortoff era también una respuesta a la pregunta: ¿qué contribución puede ofrecer la Universidad pública y la práctica artística que se vincule a ella a los espacios extramuros? Otra preocupación se refiere a cómo distender los límites de la Universidad más allá de sus funciones de enseñanza para la experimentación científica y la reflexión teórica y quizá acercarse a la actividad artística. En el ámbito académico brasileño perdura la preponderancia de la razón científica (a menudo tecnicista), y el arte ocupa un lugar inferior. Así, es común atribuir al arte un espacio prescindible en caso de necesidad, o un espacio restringido al trabajo con enfoques predominantemente estéticos.

En la experiencia de *Campus Musa* los estudiantes investigaron los espacios del campus de la UnB, relacionándolos con algunas situaciones que ellos mismos soportaban, como por ejemplo, el precio de los billetes de autobús para llegar a la Universidad, un acceso limitado a determinados espacios del campus, etc. A través del arte identificaron y trasladaron al contexto universitario conceptos y preocupaciones ciudadanas que, sin embargo, suelen ser presentadas como externas al contexto académico.

La experiencia de *Campus Musa* fue útil para el grupo de *Perdidos* en el sentido de repensar los enfoques que venían dándose en el campus de la UFRGS, y a la vez como posibilidad de inserción y diálogo entre la práctica artística, el ámbito universitario y la vida cotidiana.

¹⁹ En el original: “E quando o objeto de afeto é a universidade pública, como equilibrar responsabilidade social com a almejada liberdade do artista? Como sugerir um tema sem cercear os desejos dos estudantes? Como estimular o interesse pelo local e ao mesmo tempo propor um diálogo com o outro. Um outro campus, outro hemisfério, outra cultura, outra língua, Como sair do espaço designado para a aprendizagem e se expor pelo campus, enfrentando os entraves burocráticos de uma grande instituição? Campus Musa certamente é um projeto de risco. Um riscado para além de nosso cotidiano confortavelmente estabelecido na cidade virtualmente murada da academia.” En: http://www6.ufrgs.br/escultura/fsm/jornal/go_campus_musa.htm, acceso el 20-04-2010.

El FSM de 2005 también tuvo lugar en Porto Alegre. En esta edición, siempre se formuló rotundamente la pregunta (y la proposición): *¿Otro mundo es posible?*

En 2005 la plataforma *Perdidos* organizó un encuentro en sintonía con los interrogantes del FSM, anhelando realizar una prospección en profundidad para buscar nuevos modos de intervención con el fin de modificar y contrarrestar los efectos de las relaciones hegemónicas establecidas. Para ello, *Perdidos* salió del espacio de la universidad y se conectó a otros contextos de la ciudad donde también se estaba celebrando el FSM.

En este momento, *Perdidos* propuso varias intervenciones artísticas en Porto Alegre. Una de las proposiciones fue la del artista Andrei Thomaz, titulada *Usos do Espaço*. El objetivo de la propuesta fue monitorizar algunos usos del espacio urbano para verificar cómo podían cambiar. Thomaz realizó un seguimiento mediante documentación fotográfica de un parque de la ciudad de Porto Alegre donde se estaba celebrando el FSM. El proyecto incluía también una invitación por correo electrónico a personas de cualquier parte del mundo para que hiciesen un seguimiento y un registro visual de un espacio y enviaran sus informaciones a la web del proyecto.²⁰ Thomaz comenta que estaba interesado “en esas miradas que buscan un uso para un espacio específico y en la diversidad de usos (e intenciones de usos) posibles para un mismo espacio.”²¹

El trabajo de Thomaz demuestra cómo algunas propuestas individuales (disponibles en la plataforma) permiten establecer vínculos con situaciones no locales a través de Internet, en una especie de espacio público ampliado.

²⁰ Disponible en: www.rgbdesigndigital.com.br/atravesdoespelho/usuariosdoespaco.

²¹ Andrei Thomaz, *Usos do Espaço*, sitio web: www.rgbdesigndigital.com.br/atravesdoespelho/usuariosdoespaco, acceso el 10-03-2009.

Conexiones estas que ofrecen la oportunidad para que artistas y no artistas participen en la plataforma de modo indirecto (en este caso, por medio de la invitación a realizar el mapeo de un contexto y después retornar los hallazgos al sitio web). De ese modo, las cuestiones locales pueden ser ampliamente estudiadas y comparadas desde una perspectiva más global.

En la edición del año 2005 propusimos a los integrantes de la plataforma trabajar bajo el paraguas de la biología²²: en concreto, desde la noción de *efecto de borde*, proveniente de dicho campo. Hemos propuesto tal noción porque se refiere a los sistemas que se encuentran en relación, en contacto; por ejemplo, entre la mata de arbustos y el bosque hay una zona de contacto, compuesta por los dos biomas integrados. La tendencia al aumento de la diversidad y el surgimiento de organismos en esa interfaz (organismos que además normalmente solo se encuentran ahí) se denomina *efecto de borde*²³. Tal espacio se caracteriza por estar en constante cambio, reformulándose: allí surgen nuevas formas y se desarrollan otros modos de existir. Esta noción proveniente de la biología tiene repercusiones en nuestra investigación, pues nos sirve como herramienta para pensar la ciudad como una constitución de distintas zonas de contacto, donde diferentes biomas conviven en un mismo espacio. Dilatando ese concepto, podemos observar el bioma de la comunidad académica y sus zonas de contacto con otros biomas formados por otras comunidades.

²² Muchos conceptos presentes en esta tesis son oriundos de la biología y atribuimos tal hecho no solo a que provenimos de ese campo, sino también a nuestro entendimiento global de la práctica artística. Dicho entendimiento puede ejemplificarse mediante la cita que utilizamos en el capítulo I de nuestro estudio de Ferreira Gullar, en la cual se habla de la obra como un *casi-corpus*, con sus procesos vivos y orgánicos. Gullar se refiere a las prácticas artísticas de los años 60-70 en Brasil, que ya no podían ser definidas ni "como máquinas ni como objetos", debido a las nuevas aportaciones que estas suponían para el arte. Ejemplo de ello son los planteamientos de Oiticica y de Clark. Ya en aquel momento, aunque no utilice tal palabra, Gullar percibe que lo importante son los *sistemas* de relaciones que se establecen a partir de las proposiciones y no solamente las proposiciones en sí mismas, como hemos aclarado a lo largo de esta Tesis.

²³ ODUM, Eugene. *Fundamentos da Ecologia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004

El efecto de borde se relaciona también con la noción de ecótono, que es precisamente el espacio compartido entre biomas distintos. ¿Qué ocurre cuando diferentes instancias entran en contacto y generan un ecótono²⁴? ¿Qué relaciones, colaboraciones, prácticas antagonistas se establecen en ese espacio? ¿Cuáles son las diversidades materiales-conceptuales que se producen en ese nuevo espacio?

El potencial de las nociones de efecto de borde y de ecótono, a nuestro parecer, residen no en el hecho de que señalan fronteras, sino porque definen la convivencia de lo diferente en un mismo espacio. Verificamos en esta Tesis cómo, desde hace tiempo, las prácticas artísticas vienen desestabilizando fronteras al diluir la noción de autoría (“cualquiera es un artista”), al aceptar cualquier proposición como arte, al proponer prácticas que privilegian a los contextos y procesos y no ya sólo al objeto único y acabado, al trabajar con relaciones interdisciplinarias. Tal asunto parece haber llegado ya a un límite, las fronteras han sido disueltas, transgredidas y rescritas. Entendemos que el potencial de investigación contemporáneo reside justamente en detenerse a ver qué ocurre cuando se tiene que trabajar con lugares y conceptos fronterizos concebidos como zonas y espacios ocupados, fruto de intersecciones -y de interrupciones- entre lo diferente. Tales intersecciones son de múltiples órdenes relacionales: discursivas, de poder, de intereses, trueques, conflictos, negociaciones, intercambios, superposiciones, distintas particiones de lo sensible, etc.

²⁴ Subrayamos que ecótono no es sinónimo de hibridismo, puesto que en él surgen relaciones que superan la generación de otros organismos con las mismas características de los anteriores, o la simple mezcla. Si quisiéramos aproximar ecótono a un concepto, quizás podríamos yuxtaponerlo a la noción de antropofagia, concepto apropiado por Oswald de Andrade para indicar la acción de ingestión del diferente (“el extranjero”) para regurgitarlo de otro modo, transformado. En el ecótono, la vitalidad de las transformaciones reside en las relaciones entre organismos diferentes que entran en contacto.

Teniendo en cuenta las nociones de efecto de borde y de ecótono, en la edición del FSM de 2005 *Perdidos* actuó bajo el lema *Efectos de Borde: subjetividades y espacio público*. En esta edición realizamos una acción titulada *Debajo de la alfombra / arriba de la alfombra*, en la cual utilizábamos una alfombra que llevaba bordada la frase: “Um



Debajo de la alfombra / arriba de la alfombra. Foro Social Mundial. Porto Alegre. 2005.

outro mundo é possível?” (¿Otro mundo es posible?). La acción fluyó como una invitación a diferentes personas para que se sentasen en la alfombra, utilizándola como un lugar -a la vez real y simbólico- para la conversación y el debate sobre cualquier asunto que juzgasen relevante. La alfombra se instauró como una “especie de espacio” que emulaba a Georges Perec²⁵: un campo para imaginar posibilidades de construcción de realidades a partir de puntos de vista que necesitan ser inventados y pensar los efectos concretos que puede tener ese imaginario en la cotidianidad de una ciudad. Durante el FSM, “sentarse en la alfombra” ofrecía metafóricamente la oportunidad de mirar desde otros ángulos e imaginar otros mundos posibles, en un espacio de encuentro de diferentes culturas que favorecía el enfoque de las temáticas más diversas posibles, pero donde todas tenían algo en común y concernían a la colectividad. Aquella ágora en forma de tapiz, a modo de *patchwork*, proporcionó un variado horizonte de concepciones -muchas veces contrapuestas- respecto a diversos asuntos.

²⁵ PEREC, George. *Espèces d’espaces*. Éditions Galilée: Paris, 1974. En ese libro, Perec detalla sus impresiones en relación a los espacios donde la vida misma ocurre, como la casa, la cama, el barrio, la ciudad.

I.3. Ciudades Interactivas, Puente de Ademuz y Proyecto Mobiliarios

En mayo de 2005, tres meses después de su participación en el *FSM, Perdidos* realizó una exposición²⁶ en la que dispuso los archivos referentes a las actividades promovidas hasta aquel momento. En el espacio expositivo tuvo lugar un encuentro presencial de algunos de los integrantes de la plataforma, ocasión ésta que permitió realizar un balance autocrítico con vistas a evaluar las acciones ejecutadas. Las conversaciones se forjaron como diálogos abiertos respecto a múltiples cuestiones: cómo relacionar el arte con su contexto de producción y de (re)presentación, cuál es su capacidad de intervenir en la realidad social y urbana, cómo investigar “el arte que no se parece al arte”²⁷, cómo mantener el eje crítico en las proposiciones de la plataforma, y cómo estábamos entendiendo los significados de las experiencias acaecidas desde 2002, fecha de los primeros planteamientos de la plataforma. Se contó con la posibilidad de debatir desde dentro del propio grupo la participación de cada uno, teniendo en cuenta los contrastes y contradicciones que son inherentes a los agrupamientos. El conjunto de conversaciones y materiales exhibidos en la ocasión no se dirigía a escudriñar unas conclusiones, sino simplemente a analizar las diferentes formas que adoptaba el impulso investigativo común del grupo respecto a las ciudades contemporáneas y a las iniciativas de generación de espacio público. Comprobamos que reunir las iniciativas individuales en el espacio colectivo de la plataforma nos ayudaba a verlas insertadas en un panorama compartido de investigación y a mantener una perspectiva crítica respecto a las poéticas; aunque, a veces, no lográsemos necesariamente un

²⁶ Exposición realizada en mayo de 2005 en la Pinacoteca *Barão de Santo Ângelo* de la UFRGS.

²⁷ Texto disponible en: FERVENZA, Helio. *Considerações da arte que não se parece com arte*. En: http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r28_29/13_fervenza.pdf, acceso el 20-09-2011.

amplio alcance de influencia fuera del ámbito de la investigación. Asimismo, valoramos el desafío que supone pensar críticamente las relaciones entre el arte y las problemáticas cotidianas de las ciudades, especialmente cuando uno mismo está implicado en ellas.

En el año 2006, puesto que nos encontrábamos realizando los estudios de doctorado en Valencia, no participamos en las actividades de *Perdidos* que, tras una invitación de la *Acción Educativa del Santander Cultural* de Porto Alegre, estaba desarrollando una serie de acciones paralelas a la exposición “*É hoje na Arte Contemporânea - Coleção Chateaubriand*”. *Perdidos* realizó una especie de cartografía de los alrededores del Santander Cultural, principalmente de una plaza de las cercanías (*Praça da Alfândega*). En esa ocasión, se organizaron marchas, un seminario y otras proposiciones artísticas en este lugar céntrico de la ciudad, donde se concentran bancos, espacios culturales y algunos emblemas de la historia y de la memoria de Porto Alegre incorporados en las edificaciones de los entornos de la plaza. A través de un enfoque que consideraba las particularidades del contexto, la plataforma publicó un periódico afín a los temas generados en el encuentro entre artistas y frequentadores de la plaza. De este modo, el periódico consideraba también asuntos sacados a la luz por los propios usuarios de la plaza. Tal publicación fue distribuida al público de la plaza con la pretensión de comunicar de un modo accesible las experiencias y crear un diálogo con el lugar. El centro de estas actividades lo constituían sobre todo los usos del espacio de la *Praça da Alfândega* y la dimensión pública de la información producida en el evento. Las cuestiones que fundamentaron estas prácticas eran:

¿Cuál es el sentido del trabajo colectivo en las prácticas artísticas? ¿Cómo se da la relación entre el arte y los lugares? (...) ¿Cómo traer a la superficie las memorias de la Praça da Alfândega donde se ubica el Santander Cultural? ¿Cómo distinguir las transformaciones urbanas acontecidas a lo

largo del tiempo? (...) ¿Existiría un arte para abrir espacios de encuentros? ¿Crear esa posibilidad podría ser arte? Para Perdidos no Espaço, esa abertura es una forma de hacer arte, aquello que propicia sus acciones, su caminar.²⁸

En el momento del evento de *Perdidos* en la *Praça da Alfândega*, nosotros trabajábamos en Valencia en el antiguo cauce del río Turia con acciones dirigidas a los inmigrantes del Puente de Ademuz. Aunque no estuviéramos presentes en esa edición de 2006 de *Perdidos*, sí participamos junto a algunos de sus integrantes en el proyecto *Ciudades Interactivas. Interfaces Digitales en el Arte Contemporáneo*, fruto de un acuerdo de cooperación entre el Programa de postgrado en Artes Visuales de la UFRGS y el Departamento de Escultura de la UPV.²⁹ La profesora y artista Sandra Rey, coordinadora del proyecto en Brasil, apunta los objetivos de investigación en ese intercambio entre las instituciones ubicadas en las ciudades de Valencia y Porto Alegre:

¿Cómo aproximar los contextos de dos ciudades que se desarrollaron a partir de situaciones históricas, políticas y culturales tan distintas? ¿De qué manera cruzar los puntos de vista, costumbres, actitudes, hábitos y valores simbólicos identificados en cada ciudad? ¿Es posible el intercambio de miradas locales y extranjeras con el fin de aproximar los contextos de las dos ciudades, problematizando así algunas cuestiones relativas a la globalización?³⁰

²⁸ Traducción propia de: Qual é o sentido do trabalho coletivo nas práticas artísticas? Como se dá a relação entre a arte e os lugares? ... Como levantar as memórias da Praça da Alfândega onde se localiza o Santander Cultural? Como distinguir as transformações urbanas ocorridas ao longo do tempo? ...Existiria uma arte de abrir espaço para os encontros? Criar essa possibilidade poderia ser uma arte? Para os Perdidos no Espaço essa abertura é uma forma de fazer arte, aquilo que propicia suas ações, seu caminhar.

²⁹ El acuerdo ocurrió en los años 2006-2007 e implicó la participación de los siguientes profesores, técnicos y alumnos de las dos instituciones: Bia Santos, Cláudia Zanatta, Cristina Portales, Dolores Piqueras, Emílio Martínez, Sandra Rey, Juan Luis Toboso, Pepa López Poquet, Emanuele Mazza, Eny Schuch, Maria Ivone dos Santos, Maria Amélia Bulhões, Andréa Brächer, Elaine Tedesco, Eriel Araújo, Alberto Coelho, Claudia Paim, Niura Borges, Alexandre Nicolodi, Joubet Vidor, Rafael Pagatini, Ronaldo Dimer Ferreira, Maria José Martínez de Pisón, Maribel Domenech, Moises Mañas.

³⁰ Traducción propia de: "Como aproximar os contextos de duas cidades que se desenvolvem a partir de situações históricas, políticas e culturais tão diferentes? De que maneira cruzar os pontos de vista, costumes, atitudes, hábitos e valores simbólicos identificados em cada cidade? É possível o intercâmbio de olhares locais e estrangeiras com o fim de aproximar os contextos das duas cidades, problematizando assim algumas



Producción de panoramas para *Ciudades Interactivas*. Porto Alegre-Valencia. 2007.

En el proyecto *Interfaces Digitales en el Arte Contemporáneo*, los intercambios teóricos, estancias y desarrollos de procesos creativos resultaron en una instalación interactiva compuesta por un panorama digital. Para ello, cada universidad estableció pequeños grupos de trabajo que investigaron posibles convergencias (y divergencias) entre las dos ciudades. Con este fin se realizaron tomas fotográficas y vídeos del Mercado Central (Porto Alegre), Mercado Central (Valencia), Arroyo Diluvio (Porto Alegre), antiguo cauce del río Turia (Valencia), Río Guaíba (Porto Alegre), Puerto de Valencia (Valencia), Plaza de la Virgen (Valencia), Viaducto da Borges (Porto Alegre) y del taller privado de un artista (Valencia). Las investigaciones, fotografías y vídeos resultantes de este trabajo formaron un panorama digital de cada situación. En

questões relativas à globalização?" En: REY, Sandra. *Sobre o acordo de cooperação "Interfaces Digitais na Arte Contemporânea" e a instalação "Interfaces Digitais, POA_VAL Laboratório_1"*. Revista Porto Arte v. 16, nº 26. Porto Alegre, 2009, p. 77.

cada panorama han sido “insertados puntos de interactividad, con diversos ‘acontecimientos’, que el internauta debería encontrar.”³¹

Participamos del panorama que establecía conexiones entre el Arroyo Dilúvio en Porto Alegre y el antiguo cauce del Turia, en Valencia. Maria Ivone dos Santos, participante de este panorama, se preguntaba “cómo traer a la superficie los enfoques políticos y conflictivos de estos contextos urbanos y de sus respectivas realidades.”³² Nuestra respuesta a esa indagación fue presentar en el panorama fotografías del Puente de Ademuz y de la presencia de los inmigrantes en el lugar. En aquel momento, escribimos:

Las imágenes que sacamos en Ademuz van a circular dentro del proyecto Ciudades Interactivas, que propone la realización de panoramas fotográficos de las ciudades de Valencia y de Porto Alegre. Las fotografías de Ademuz no constituyen un panorama; son más como notas a pie, comentarios hechos en una ciudad donde jamás el asunto tuvo status de texto principal. Son letra pequeña. Es necesario pinchar con el ratón en el panorama para acceder a ellas. En Ciudades Interactivas, ellas se encuentran con un río, el Dilúvio, con su problemática particular, con Porto Alegre. Las fotografías de Ademuz pueden confundirse con otras tomadas en Porto Alegre. Las imágenes nos asoman a la desigualdad social, sea en el primer o en el tercer mundo. Circulando entre esos dos mundos, circulando entre las ciudades de arriba y de abajo, el lugar en que ellas se oponen y realizan cruces puede ser un puente. Es en ese medio, entre-medio, donde podemos reconocer la estructura y la dinámica actual de nuestras ciudades y, a partir de ahí, buscar posibilidades de negociación allá donde el entendimiento es difícil. Un puente tiene que ser cruzado y es necesario que lo atravesemos por el medio, para que ocurra un encuentro, a menudo conflictivo. Ese encuentro es la única posibilidad de que el agua que está bajo el puente tenga un curso por donde fluir. En Valencia ese encuentro hasta el momento no ocurrió. La ciudad otra vez impidió y desvió lo que estaba en el cauce del Turia. Los

³¹ *Op.cit.*, p. 81. El proyecto ha tenido, además de la interacción en la web, tres exhibiciones en el espacio físico real, mediante instalaciones interactivas compuestas por panoramas que enseñan distintas visiones de Porto Alegre y de Valencia. Las instalaciones ocurrieron en Porto Alegre, en la Pinacoteca *Barão de Santo Ângelo*, bajo el título “Interfaces Digitais, POA-VAL, Laboratório 1”, en Valencia en la sala Josep Renau de la Facultad de Bellas Artes de la UPV, bajo el título “Interfaces Digitales, POA-VAL, Laboratorio 2”, y en Brasilia, en el 7° *Encontro Internacional de Arte e Tecnologia*, en la exposición “Em Meios”, en el Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, en 2008.

³² SANTOS, Maria Ivone dos; ZANATTA, Cláudia; VIDOR, Joubert; NICOLODI, Alexandre; FERREIRA, Ronaldo Dimer. “Furando com o indicador um panorama: um cruzamento do Arroio Dilúvio e Guaíba com o Turia.” *Ibidem.*, p. 46.

habitantes de la ciudad ahora ya pueden caminar tranquilos por el Puente de Ademuz (van a ver un bonito jardín con una fuente), pues uno de los escasos rastros de que un día los inmigrantes estuvieron allí es apenas una imagen que gira dentro de un panorama.

Tal texto, en aquel momento -después de que el Ayuntamiento hubiese expulsado del Puente de Ademuz a los inmigrantes- denotaba nuestra percepción respecto a la complejidad de las cuestiones a las que nos habíamos enfrentado en el lugar, y nos llevaba a cuestionarnos cuál eran las aportaciones reales que el arte había podido producir en esas circunstancias.

En 2011, de vuelta en Brasil, tras el período de estudios en Valencia, volvimos a participar en *Perdidos* en las actividades del 5 *Congresso Brasileiro de Extensão Universitária*, realizado en la UFRGS. Bajo el nombre de *Diálogos Abertos* (*Diálogos Abiertos*), *Perdidos* hizo un llamamiento a las iniciativas de artistas, alumnos de grado y de postgrado, a detenerse con autonomía en el Campus Central de la UFRGS para experimentar y proponer prácticas que dialogasen con ese espacio. Una serie de intervenciones con multiplicidad de medios (fotografías, vídeos, proyecciones, instalaciones, acciones) fueron realizadas en ese espacio, en distintos edificios. Un ejemplo fue la acción de Mariana Silva da Silva, quien distribuyó camisetas a distintas personas para que las usasen durante el período de *Diálogos Abertos*. Las camisetas llevaban una inscripción de la frase: “Na minha cidade tem um rio”.³³ Mariana da Silva reclamaba nuestra atención ante el hecho de que Porto Alegre está de espaldas a un gran lago conocido como río Guaíba. Aunque la ciudad se encuentra a los pies del Guaíba, ha sido construido un muro en los márgenes de la parte céntrica de la ciudad que impide que los habitantes tengan acceso directo al río. Pudimos comprobar que las personas identificaban automáticamente a qué se refería la

³³ Traducción propia: “En mi ciudad hay un río”.

acción de Mariana da Silva, pues localizaban esa iniciativa dentro del contexto específico e inmediato de Porto Alegre y su relación con el Guaíba.

También como parte de las intervenciones de *Diálogos Abiertos*, siete artistas fueron invitados a producir y fijar carteles respecto a sus poéticas individuales.

Nuestra participación en esa edición consistió en la presentación, junto a alumnos del centro académico del Instituto de Artes de la UFRGS, de un vídeo relativo a la documentación del *Proyecto Mobiliarios*. En tal proyecto, como vimos, se descubrieron muchas de las contradicciones propias del campus en relación con el uso de sus espacios, a la vez que se subrayó el potencial que dichas contradicciones tienen como material de trabajo y de reflexión. Se proponía, en fin, un proceso de participación activa por parte de la comunidad académica con miras a cuestionar el espacio físico del Campus Central de la UFRGS, sus parámetros y convenciones, intentando elucidar en torno al concepto de campus que queríamos.

En cada edición de *Perdidos* pretendimos, a través de nuestra práctica, problematizar los cruces de sentidos, subjetividades y relaciones de poder que determinan algunos espacios sociales. Al vincularnos a esta plataforma, tratamos de encontrar un lugar para el intercambio que propiciase una variedad de caminos creativos con el fin de estudiar las problemáticas sociales en su totalidad, y no solamente en relación a cuestiones estéticas, formales o conceptuales desvinculadas de las problemáticas sociales más amplias. Seguramente, conocer si mediante las estrategias de articulación de las plataformas es posible profundizar en tales asuntos es una de las cuestiones que seguiremos abordando en el decurso de nuestra propia producción.

I.4. Plataforma *Post-it city*: ciudades ocasionales

La noción de *Post-it city* se refiere principalmente a los usos no reglados y efímeros del espacio público que conforman una especie de “ciudades ocasionales” dentro de la urbe. Giovanni La Varra³⁴ ha propuesto el concepto de *Post-it city* teniendo en cuenta algunos antecedentes como las prácticas de investigación iniciadas por la Escuela de Chicago³⁵, cuyos componentes estudiaron en detalle y desde varios ámbitos del conocimiento el espacio urbano como lugar de conflicto con una compleja tesitura. También el concepto de *heterotopía*, propuesto por Michel Foucault, influye directamente en la noción de *Post-it city*.



Cartografías de *Post-it city*: *Ciudades Ocasionales*. Taipei. Los Ángeles. Barcelona. 2010.

Post-it city: *ciudades ocasionales* clasifica algunas situaciones abordadas en la plataforma como heterotópicas, pues observa prácticas urbanas que estarían al margen de los lugares oficiales planificados, estableciéndose como lugares de encuentro, temporales (efímeros) y anónimos (no constan en los archivos oficiales de una ciudad). Según Martí Perán, comisario del proyecto:

Esta es la posible promesa de la idea de Post-it city: abolir la ilusión comunal como objetivo y enfocar la atención en los mecanismos por los

³⁴ Arquitecto y docente en el *Politecnico di Milano*.

³⁵ La Escuela de Chicago surgió en los EE.UU. en torno a 1910, a iniciativa de profesores de sociología de la Universidad de Chicago. Contó con miembros investigadores de diferentes disciplinas, como, por ejemplo, Robert Park, Ernest Burgess, Louis Wirth, Howard Becker o Louis Sullivan. La Escuela fue pionera del uso de pesquisas urbanas vinculadas a la microhistoria, con anexión de cartas y diarios personales como materiales de investigación de la vida en las ciudades.

cuales la subjetividad aspira a una vida llena más allá del perímetro privado de la intimidad romántica, pero también más lejos del consenso comunitario. Ello convierte a estas prácticas, casi de forma ineludible, en actos de sabotaje, pero esta es precisamente su discreta semilla revolucionaria, según la cual, gracias a este regreso poderoso de la subjetividad, ésta podrá fundar y articular sus propios mecanismos de sociabilidad. Hay una extensa tradición en las ciencias sociales fascinadas por el desorden –capitaneadas por la Escuela de Chicago y por Michel de Certeau– que podríamos reconocer como la base de esta lectura. Las nociones que se han puesto en juego, con un talante absolutamente cercano a lo que ahora queremos reconocer tras la idea de Post-it city, son numerosas: la ciudad imprevista, la dialéctica urbana, los furros urbanos, la ciudad practicada..., pero quizá sea suficiente remitir a la conocida idea de heterotopía, formulada por Michel Foucault y definida como ese tipo de contraemplazamiento donde se produce una yuxtaposición de elementos inicialmente incompatibles y se establece una ruptura del tiempo ordinario. La idea de Post-it city comparte las mismas características en calidad de ocupación inapropiada del espacio y, sobre todo, por sus apariciones y desapariciones ingobernables. En cualquier caso, lo más significativo ahora, en la voluntad de definir el perfil proyectivo de la idea de Post-it city, es que el paradigma de la heterotopía lo identificó Foucault con una nave cargada de promesas de aventura para sus corsarios.³⁶

En analogía con el concepto de La Varra, el *post-it* en la vida diaria es un papelito donde se escriben anotaciones que se puede pegar en cualquier lugar. Tal papelito puede retirarse sin dañar ni dejar residuos en la estructura a la que se adhiere. Giovanni La Varra concibe una conexión entre la noción de *post-it* y algunas ordenaciones urbanas, las llamadas *ciudades ocasionales*.³⁷ En este sentido, las ciudades ocasionales serían como un *post-it*, anexas a una estructura reglada (la ciudad planificada). Igual que los *post-it*, esas ocupaciones no forman parte del texto principal de las ciudades (de la historia o el mapa oficial), sino que surgen y desaparecen según las necesidades de las personas que participan de ellas. Por ello, las ciudades ocasionales son adaptables y generan espacios urbanos, por lo general, mediante estructuras de emergencia.

³⁶PERÁN, Martí, sitio web: <<http://www.ciutatsocasional.net/textos/textosprincipalcast/marticateg.htm>>, acceso el 20/04/2010.

³⁷ LA VARRA, Giovanni. *Post-it city: los otros espacios públicos de la ciudad europea*, Barcelona, Mutaciones/Actar/arc en rêve centre d'architecture, 2001, p. 426.

Para La Varra, las ciudades ocasionales no son consideradas en la planificación de los espacios públicos por los arquitectos y urbanistas. Ocupan espacios residuales de modo anónimo, irregular, al margen de los espacios reglados del entramado urbano. Generan situaciones temporales mediante una arquitectura precaria, portátil, compuesta por residuos que construyen espacios inestables, generalmente efímeros.

Teniendo en cuenta la noción de ciudad ocasional, Martí Perán ha organizado seminarios y talleres en el *Centro de Arte Santa Mónica* de Barcelona. A partir de tales actividades, se planteó la plataforma *Post-It city: ciudades ocasionales*. Ésta inició sus actividades en 2005 con el objetivo de reunir a personas que investigasen los diferentes usos y ocupaciones temporales.

Ejemplos de usos y ocupaciones temporales serían las dinámicas de los vendedores ambulantes ilegales, los sin techo o las fiestas improvisadas en las calles; es decir, todas aquellas situaciones de ocio, trabajo y habitación no regularizadas, transitorias, que constituyen parte del espacio público urbano contemporáneo.

Uno de los objetivos de *Post-It city* es cartografiar las ciudades ocasionales, indicando sus puntos de localización geográfica en los territorios físicos, así como mapear las diversas situaciones inmateriales relacionadas con los modos de vivir y de practicar la ciudad mediante relaciones subjetivas (espacios de memoria, sensaciones, percepciones).³⁸ A partir de esos mapeos, a menudo se proponen intervenciones en los contextos identificados.

Las cartografías de las ciudades ocasionales muestran la estrecha ligadura entre espacios y procesos sociales, revelando de este modo unas ciudades en

³⁸ Las cartografías están disponibles en el sitio web de la plataforma, la cual actualmente interconecta a investigadores de más de 20 países participantes.

permanente cambio, unos escenarios imposibles de conocer en su totalidad, ya que no son puntos fijos en un mapa, sino coordenadas efímeras cuya dimensión demuestra que el habitar es, de hecho, algo vivo, siempre en construcción. A través de las cartografías tenemos la vívida impresión de que las grandes ciudades son impredecibles. Entonces, parece que representarlas a través de dichas cartografías, con direcciones y recorridos concretos, implica falsear y olvidar las realidades que existen detrás de esas condiciones de inestabilidad, muchas veces también de vulnerabilidad social.³⁹ Sin embargo, al “localizar” una manifestación ocasional en ese panorama caracterizado por la continua reinención se pretende indicar entramados y matices relacionales que producen contextos singulares -más que determinar puntos específicos en un mapa-.

La Varra subraya que:

*El espacio público de la ciudad contemporánea no está donde creemos que está. O, mejor dicho, no está solo allí. También se encuentra en otra parte, lejos de los lugares hipercodificados del consumo y del ocio, lejos de las plazas monumentales decoradas para un turismo presuroso, lejos de los pocos espacios públicos que aún se construyen, pero sin ganas, sin creer de verdad en ellos, con la conciencia de que no son lo que necesitamos encontrar. Una nueva red – cambiante, mudable, ocasional – de espacios utilizados colectivamente se extiende por la ciudad como una filigrana. Son espacios residuales que se activan sobre la base de la presencia simultánea de uno o más grupos humanos que los ocupan y proyectan en ellos un sentido colectivo, parcial, débil.*⁴⁰

³⁹ En *Tristes Trópicos* Claude Lévy-Strauss había subrayado con relación al São Paulo de los años 30 que “la ciudad se desarrolla a tal velocidad que es imposible obtener su mapa: cada semana demandaría una nueva edición.” LÉVY-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005. Hoy, en el siglo XXI, quizás el mapa tuviera que reelaborarse cada segundo.

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 180.

A La Varra le llama la atención el aspecto de fragilidad de la ocupación de los espacios ocasionales. Su constatación indica que serían los usos tácticos del espacio los que compondrían las ciudades ocasionales.

El sociólogo Michel de Certeau define la táctica como *el arte de los débiles*⁴¹, por ser una práctica que transforma situaciones eventuales en oportunidades favorables. Las tácticas se introducirían por sorpresa dentro de un sistema: es como si se estuviese a la “espera” de ocasiones para reaccionar frente a la exterioridad, como un arte de “ocasión”, de un aquí y un ahora en búsqueda de oportunidades de infiltración en un orden dado. En palabras de Michel de Certeau, “el arte de jugar con el adversario, de burlarle y tenderle trampas, tiene mucho que ver con un especial sentido de la temporalidad, de la *ocasión*”⁴².

Las tácticas se establecen de un modo fragmentario, sin formar parte de un discurso global, de una tentativa más general de componer estructuras. Esto lo proporcionarían las estrategias: “sin lugar propio, sin visión globalizadora, tan ciega y perspicaz como en el combate cuerpo a cuerpo, gobernada por las ocasiones y la suerte, las tácticas se encuentran pues determinadas esencialmente por la ausencia de poder, en la misma medida en que la estrategia se encuentra organizada por el postulado de un poder como precondition.”⁴³ Las estrategias nos permitirían mantener una distancia ante determinadas circunstancias, lo que facilitaría la creación de proyectos de acción más amplios. Según Michel de Certeau, las estrategias posibilitan

⁴¹ Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, 1999, p.37.

⁴² Michel de Certeau, “De las prácticas cotidianas de oposición”, en: AAVV, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, p. 402.

⁴³ *Ibidem*.

elaborar unos “lugares teóricos” (sistemas y discursos) que llevan a una visión más global en aras de una actuación frente a determinadas situaciones.

Frecuentemente observamos que las soluciones temporales para hacer frente a las dificultades en diferentes contextos son muy dispersas, lo cual, a su vez, dificulta un cambio en las estructuras que las originan. Pensamos que esto ocurre cuando se enfocan los problemas desde perspectivas tácticas y no desde estrategias, es decir, por medio de soluciones de “ocasión”, en el sentido que Michel de Certeau confiere a esa palabra. Los componentes de estas situaciones ocasionales suelen no ir más allá de la búsqueda de soluciones individuales para problemas cotidianos inmediatos (intentan sobrevivir), no pretenden alcanzar efectos sociales y políticos más amplios (lo pudimos constatar directamente en la ocupación de los *camelôs* del centro de Porto Alegre en la Parte II de esta Tesis).

Entendemos que lo que una plataforma como *Post-it city* busca mediante las cartografías y el acompañamiento de archivos es lograr una mirada más amplia que permita quizás una visión estratégica que subraye las problemáticas, las influencias y la relevancia que las ciudades ocasionales tienen en la dinámica de la urbe contemporánea.

Ejemplo de un mapeo de gran complejidad que forma parte de los archivos de la plataforma es el trabajo titulado *Cross-border Suburbias*, presentado por el arquitecto Teddy Cruz entre 2003 y 2008, sobre la frontera entre Tijuana (Méjico) y San Diego (EE.UU.). Más que una zona de frontera, *Cross-border suburbia* representa una zona de *ecótono*, fruto de las grandes disparidades y diferencias económicas y culturales entre dos realidades territorialmente

cercanas⁴⁴. En ese ecótono hay una intensa movilidad e intercambios. Según Teddy Cruz, entre San Diego y Tijuana “aproximadamente sesenta millones de personas cruzan la frontera cada año, moviendo en ambos sentidos una cantidad incalculable de bienes y servicios.”⁴⁵



Teddy Cruz. *Cross-border Suburbias*. Tijuana/San Diego. 2003-2008.

En ese tránsito, los mejicanos se adueñaron del material de desecho que produce San Diego para la construcción de sus viviendas. Construyeron sus casas basadas en una arquitectura informal a partir de materiales reciclados. Cruz tomó fotografías de las casas existentes en el cruce entre Tijuana y San Diego para un proyecto llamado *Casa Familiar*, con el objetivo de proponer un “proceso informal de desarrollo urbano y económico para el barrio de San Isidro, y ayudarlo a convertirse en un impulsor de prototipos alternativos de vivienda”.⁴⁶

En este territorio volátil, que no es el de una ciudad tradicional, Cruz observó las tácticas y los procedimientos informales e inmediatos de ocupación. A partir de esas observaciones, el arquitecto aprehendió nuevas configuraciones,

⁴⁴ Según el propio Teddy Cruz: “Por un lado, se da el coste inmobiliario más caro del mundo, toda la zona del sur de California, a las afueras de San Diego, y sin embargo, a menos de veinte minutos, puedes ver uno de los asentamientos más pobres de Latinoamérica, la periferia de Tijuana.” En *Siempre se queda algo en la frontera*. Disponible en: http://salonkritik.net/09-10/2010/03/siempre_se_queda_algo_en_la_fr.php, acceso el 10-02-2012.

⁴⁵ Teddy Cruz, Ver: AAVV, *Catálogo Post-it city: ciudades ocasionales*, Barcelona, CCCB, p. 55.

⁴⁶ *Ibidem*.

tanto económicas como culturales, que le permitieron obtener una perspectiva más cercana a la estrategia que a la táctica: los archivos de Cruz indican cómo se vuelven a dibujar determinadas situaciones, cuáles son las condiciones de existencia, los potenciales de adaptación, las flexibilidades y dinámicas que se repiten en aquel contexto. Esto puede llevarnos a cuestionar cómo se sitúa ese escenario frente a las políticas públicas de vivienda y en relación con los modelos de ciudad preestablecidos. En *Post-it city*, la práctica de Teddy Cruz se yuxtapone a otras muy variadas situaciones de observación y mapeo del espacio urbano contemporáneo. Esos archivos nos permiten el análisis mediante alejamientos y aproximaciones, el cruce de márgenes y el establecimiento de zonas de contacto. Así, se puede actuar en el espacio común con unas nociones y percepciones un poco más amplias sobre la constitución de determinados contextos específicos en una ciudad contemporánea.

El objetivo de los que forman parte de *Post-it city* es identificar situaciones concretas para investigarlas, pero también para debatir nuevas estrategias de enfoque del espacio público a partir de la vida cotidiana en la urbe. Las cartografías realizadas revelan que habitar es también un construir sempiterno a partir de redes de interacciones (no siempre cordiales, como vimos) que exigen negociaciones para poder ocurrir. Esto es muy importante, pues subraya que el espacio público no se encuentra previamente dado, sino que está en continua producción, configuración y reordenación.

I.5. La práctica de las *malas hierbas* en *Post-it city*: Valencia ocasional

La génesis de la *Post-it city* valenciana se remonta a 2005, cuando Martí Perán realizó una presentación del proyecto *Ciudades ocasionales. Post-it city y otros formatos de temporalidad* en el *Espai d'art contemporani* de Castellón, en el marco de la exposición “Contemporàni@ 05. Interferències en la ciutat i els seus paisatges associats”. En esa ocasión, el profesor de la UPV Pepe Miralles invitó a Martí Perán a presentar el proyecto en la Facultad de Bellas Artes de Valencia con la finalidad de establecer la posible organización de una plataforma de trabajo en la ciudad, tal y como vino a ocurrir en 2006.

Nuestra aproximación a *Post-it city* ocurrió durante el período de estudios en Valencia. En 2006 cursábamos una signatura en la UPV del doctorado en Arte Público impartida por el profesor Pepe Miralles. Luego, empezamos a participar activamente en las actividades del grupo y a construir lo que se denominaría *Valencia Ocasional* (<http://www.freewebs.com/valencia-ocasional>), una plataforma local vinculada al concepto de *Post-it city*: *ciudades ocasionales*.

Pepe Miralles escribe respecto al grupo de *Post-it city* en Valencia:

Como consecuencia de esta presentación iniciamos una serie de reuniones en las que fuimos constituyendo distintos grupos de trabajo, formados, mayoritariamente, por alumnos y alumnas que se encuentran en diferentes momentos de sus estudios. Una de las características del grupo de trabajo es que sus componentes no están vinculados a ninguna asignatura y la participación no se entiende como una extensión de los contenidos de los ciclos. Cada uno y cada uno estamos en un lugar distinto, y venimos de diferentes lugares del territorio español y de América del Sur. Además, la ocupación de espacios para las sesiones de discusión y el uso de recursos no están vinculados a la Facultad de Bellas Artes oficialmente. Ocupamos las infraestructuras universitarias de forma “ocasional”. La metodología de trabajo que se ha utilizado ha sido el establecimiento de un calendario de reuniones en las que los distintos participantes iban presentando sus trabajos y éstos eran sometidos a una discusión en grupo.

*Las occasionalidades encontradas y generadas en la ciudad de Valencia se han concretado en cuestiones relacionadas con las huertas en peligro de desaparición, las personas que no tienen techo, los usos de los parques públicos, la ocupación de viviendas, la reivindicación del tráfico peatonal, otras formas de comercio y las arquitecturas abandonadas.*⁴⁷

El colectivo de investigación del grupo valenciano, por lo tanto, se creó principalmente en torno a personas provenientes de Europa y Latinoamérica.⁴⁸ Trabajamos casi dos años en la identificación y el análisis de situaciones ocasionales en Valencia. Emergían aspectos importantes en el examen de la ciudad. Se caracterizaron distintas situaciones ocasionales, como las huertas en desaparición, la condición de los sin techo, la reivindicación del tráfico peatonal, las zonas para el encuentro sexual o el comercio informal. Es importante subrayar que, en aquel momento, en Valencia se vivía una movilización por parte de la población contraria al proceso de gentrificación promovido por el Ayuntamiento en el barrio del Cabanyal-Canyamelar. Una de las iniciativas de algunos de los residentes del barrio en contra de la especulación inmobiliaria fue el evento *Portes Obertes*, un proyecto artístico participativo en pro de la rehabilitación del Cabanyal.⁴⁹ Ese barrio comprende un conjunto de edificaciones a lo largo de la costa de la ciudad, donde se evidenciaba dicho proceso de especulación con vistas a realizar un derribo para prolongar una gran avenida de la ciudad. *Valencia ocasional*, entonces, se insertaba en ese panorama de políticas económicas y culturales que menospreciaban las necesidades e inclinaciones de la población e incentivaban el desarrollo económico a cualquier coste.

⁴⁷ En: <http://www.freewebs.com/valencia-ocasional/index.htm>, acceso el 30-05-2010.

⁴⁸ Los proyectos y sus participantes fueron: Colección Urbana (Manuel Antonio Domínguez Gómez, Álvaro León Acosta, Cláudia Zanatta, Antonio Landa), Desvíos (Cláudia Paim), Idea pequeña (La Tejedora CCEC), La huerta urbana: una forma de resistencia (Inmaculada López Liñán), Llévame donde tú follas (Pepe Miralles), Marcando lugares (Romina Rebolledo), Producciones singulares de subjetividad: Pisadas (Salomé Rodríguez), Puente de Ademuz (Manuel Antonio Domínguez Gómez, Álvaro León Acosta, Cláudia Zanatta, Antonio Landa), Prácticas de occasionalidad: midiendo la ciudad (Silvia Melgar).

⁴⁹ Sitio web del evento disponible en: <http://www.upv.es/laboluz/proyectos/web/hpage.htm>, acceso el 20-02-2012.

Valencia-Porto Alegre: algo en-común y Puente de Ademuz

Participantes:

Álvaro León
Antonio Manuel Landa
Cláudia Zanatta
Manuel Antonio Domínguez

contactos:

alvaroleoncosta@yahoo.es
landa.arte@hotmail.com
vicaricz@yahoo.com
paterman@hotmail.com

**Puente de Ademuz**

Realizamos un mapeado de la situación de los inmigrantes sin techo que residían debajo del puente de Ademuz, en el antiguo cauce del río Túria de Valencia. Este trabajo se ha hecho por medio de la recogida de imágenes sobre su vida cotidiana, de entrevistas con ellos y con personas pertenecientes a grupos de apoyo a su causa.

Con el material recogido, fueron editados tres vídeos que muestran la ciudad ocasional de los inmigrantes de Valencia, contraponiéndola con un trabajo de vídeo ya realizado en el 2005 en la ciudad de Porto Alegre, Brasil, que aborda la misma situación de los sin techo.

Puente de Ademuz. Bajo un puente valenciano hemos visto surgir una fuente inmensa. Mirándonos en ella veremos nuestros rostros iluminados por la navidad. En el centro comercial cercano -bajo una carpa- ya podemos comprar tarjetas navideñas de UNICEF o de La Cruz Roja. Por supuesto también un belén, símbolo de la familia, del hogar y nacimiento de ilusiones y de fe.

Página web de *Valencia ocasional*: <http://www.freewebs.com/valencia-ocasional/index.htm>

A partir de los mapeos de las situaciones ocasionales en la ciudad, establecimos un calendario de reuniones según el cual los diferentes participantes de *Valencia ocasional* presentarían las cartografías y algunos proyectos para futuras intervenciones. En dichos encuentros los planteamientos fueron sometidos a debates colectivos respecto a su viabilidad y se evaluaron todas las propuestas de intervención. Por ello, la metodología de trabajo del grupo se basó en un diálogo participativo que pudiese aportar un formato a la plataforma valenciana. Siempre se mantuvo un enfoque individualizado (la práctica de cada uno) y a la vez común en lo que se refiere al contexto (las ciudades ocasionales de Valencia).

En *Valencia ocasional*, nosotros nos dedicamos a cartografiar la situación de los inmigrantes ilegales que vivían bajo el Puente de Ademuz (asunto tratado en la Parte III de esta Tesis) y a analizar las actividades del rastro que tienen lugar cada domingo en el Campo de Fútbol del Mestalla.

El mapeo del Puente de Ademuz lo hicimos por medio de la recogida de imágenes y entrevistas relativas a la vida diaria de los inmigrantes, realizadas tanto a los “habitantes del puente” como a personas pertenecientes a colectivos de apoyo a la inmigración en Valencia. Como se explicó en la Parte III, el espacio bajo el Puente de Ademuz se había convertido en un lugar densamente habitado, donde inmigrantes llevados por la necesidad (oriundos sobre todo de países africanos) encontraron un sitio donde vivir como grupo que compartía una misma problemática: la privación de la condición de ciudadanía. Personas *sin papeles*; por consiguiente, sin derechos.

Para *Valencia ocasional* utilizamos parte del material que habíamos producido en Ademuz y editamos tres vídeos que ilustran la ciudad ocasional de los inmigrantes de Valencia, contrastándolos con un vídeo que habíamos grabado en 2005 en Porto Alegre que abordaba el problema de las personas sin hogar acampadas delante del Ayuntamiento de la ciudad.⁵⁰ Ambas circunstancias ocurren en lugares distintos y lejanos (Europa y Latinoamérica), pero se refieren a personas ancladas en condiciones sociales de las cuales no consiguen apartarse. En el primer caso se muestra a inmigrantes “integrados” bajo la condición de ser útiles como mano de obra barata y sin derechos; en el segundo caso, a vagabundos confinados en la periferia, prácticamente como residuos, sin opciones ni alternativas posibles debido a una pobreza que les inmoviliza.

Por otra parte, con relación a la cartografía del rastro de los domingos en el aparcamiento del Campo de Fútbol del Mestalla, identificamos la importancia que tiene esta actividad para una parcela de la población en Valencia, así como la vitalidad que imprime al barrio en que se ubica. El rastro se parece a una

⁵⁰ Los vídeos están disponibles en: <http://valencia-ocasional.webs.com/puentedeademuz.htm>, acceso el 20-01-2011.

torre de Babel de compraventa informal de un sinnúmero de mercancías dispuestas en carritos, tenderetes, alfombras en el suelo. Una gran variedad de artilugios donde se mezclan las antigüedades con productos recién fabricados en China o Corea. En ese lugar existe una colisión de personas, tiempos, situaciones que se arman y desarman todos los domingos, sin dejar huella en el lugar.

El planteamiento en el rastro fue desarrollado junto a otros compañeros de *Valencia ocasional*, y se basaba especialmente en la experiencia del artista sevillano Manuel Domínguez⁵¹. Su planteamiento, titulado *Colección urbana*, constó de una acción en el momento de despliegue del rastro. En un carrito se dispusieron objetos desechados en Valencia que el mismo Domínguez había recolectado a lo largo de un año. Éste había intervenido “artísticamente” en los objetos (añadiendo pinturas, collages, dibujos y telas). La acción se tradujo en el trueque de estos objetos artísticos por otros objetos traídos por los demás vendedores del rastro. Alrededor del carrito se formó una pequeña cola de interesados en el cambalache. Se rompía así, en cierto modo, con el hábito de compraventa de las mercancías en el rastro: muchas personas que no disponían de objetos fueron a comprarlos a otros puestos del rastro para, después, hacer el trueque con los objetos artísticos.

Colección urbana fue una acción que mimetizó en parte una situación instaurada: la dinámica del rastro de disponer de modo precario objetos procedentes, la mayoría de veces, de la basura. Pero, al mismo tiempo, rompió con esa normalidad al proponer el trueque y no la compraventa de mercancías.

⁵¹ Pagina web del artista disponible en: www.manuelantoniodominguez.com, acceso el 20-10-2012.



Manuel António Dominguez organizando el tenderete de *Colección urbana*. Valencia. 2007.

El trabajo conjunto con otras personas que investigan temáticas comunes, como comentamos al hablar sobre *Perdidos no Espaço*, es de gran importancia cuando se enfocan temas complejos, como es el caso del espacio público. Para nosotros, además, la vinculación a *Valencia ocasional* nos permitió aprehender el contexto de una ciudad con la cual no estábamos familiarizados. Para poder contrarrestar nuestra condición de extranjera en Valencia fue esencial trabajar con los compañeros en *Valencia ocasional*, pues a partir de los puntos de vista de cada participante de la plataforma percibimos el espacio urbano valenciano como una construcción de significados colectivos, fuertemente culturales y arraigados en las nociones de territorio y de lengua. Notamos que había una “ciudad oficial” que ansiaba mostrar una identidad única de progreso y modernidad, aunque vinculada a la vez a las raíces valencianas: sus costumbres, hábitos, fiestas locales, etc. En cambio, existían otras innumerables ciudades *ocasionales* que también creaban Valencia, que hablaban de temporalidades distintas, y cuyos anhelos no eran homogéneos.

Con relación a esas ciudades y sus espacios, Manuel Domínguez escribe:

Evidentemente, la ciudad es lo construido, aquello más objetivo y visible pero también hay que hablar de esa otra ciudad constituida por los usos

*sociales; los distintos espacios tienen distintos significados y representan distintas relaciones de poder que varían con el tiempo... Este hecho favorece que se puedan crear espacios para esas posibles ciudades que conforman “la ciudad” en la que vivimos.*⁵²

Las miradas de nuestros compañeros de Valencia nos aproximaron a algunos aspectos de las tantas “otras ciudades” que componían Valencia para, a partir de ello, posibilitar nuestra implicación en algunas de esas realidades.

En 2008 *Valencia ocasional* participó en el *Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona (CCCB)* en una exposición titulada *Post-it city*.⁵³ En la exposición se exhibieron todos los archivos de la plataforma con el objetivo de fomentar la reflexión y el conocimiento en relación con las prácticas ocasionales y los distintos enfoques de sus miembros, especialmente pertenecientes a los ámbitos de la arquitectura, el urbanismo y el arte. Esta exposición dejó patente que, cuando se trata del espacio público, muchas de las inquietudes son compartidas a nivel global (como, por ejemplo, la cuestión sobre espacios públicos/privados, los usos objetivos y subjetivos de dichos espacios, la memoria de los lugares, las tácticas creadas para vivir con escasez de recursos, la inestabilidad y fugacidad de las construcciones ocasionales...). Asimismo, evidenció que las estrategias metodológicas de los diferentes participantes de la plataforma son compartidas por grupos de trabajo que, aún distanciados geográficamente, se valen de recursos similares: entrevistas, registros de imágenes fotográficas, vídeos, formación de archivos de datos, realización de intervenciones efímeras y contextuales, divulgación en Internet de los datos y prácticas, etc.

⁵² En: <http://valencia-ocasional.webs.com/puentedeademuz.htm>, acceso el 20-01-2012.

⁵³Exposición dirigida por Martí Perán, Filippo Poli, Giovanni La Varra y Federico Zanfi. El dossier de trabajo de la exposición está disponible en: http://www.cccb.org/rcs_gene/Postit_SE_.pdf, acceso el 20-01-2012.

En la actualidad la plataforma sigue siendo un banco de datos que cuenta con informaciones procedentes de 20 países y que aporta, mediante contribuciones particulares, mucho más de lo que se propuso en su origen. *Post-it city*, tanto en su intento de cartografiar ciudades ocasionales como de organizar archivos respecto a esas prácticas, logró crear valiosas oportunidades para que ocurran intercambios entre personas que se encuentran vinculadas por cuestiones inmediatas de investigación, pero también por cuestionarse a sí mismos si su radicalidad y su capacidad o eficacia en el ámbito social pueden ir más allá de esos objetivos inmediatos.

Percibimos claramente que las prácticas artísticas de los distintos integrantes de *Post-it-City: ciudades ocasionales* y de *Perdidos no Espaço* conllevan unas aportaciones crítico-poéticas que pretenden alterar lo que es considerado como dado (lo que se ha naturalizado), manifestándose a contra corriente de las visiones hegemónicas que dictan lo que puede o debe ser considerado importante en el espacio público contemporáneo. Por ello, las plataformas contribuyen mediante informaciones y prácticas que funcionan como expresión de la diversidad y la complejidad de las ciudades modernas.

Esas plataformas han creado nuevos espacios relacionales con la ciudad, con la universidad, con el arte. Permiten, además, que artistas y teóricos den a conocer su producción y posibilitan que personas de diferentes lugares entren en contacto e intercambien informaciones respecto a las más variadas realidades urbanas. Reunidos de forma colectiva suelen arrancar con más facilidad proyectos tales como exposiciones, seminarios o talleres; suele resultar más sencillo establecer un diálogo y ejecutar proyectos en colaboración con profesionales de diversas disciplinas. Al crear archivos *online* en permanente actualización y de acceso público, se crea una especie de gran

banco de datos donde sus miembros pueden insertar y compartir los materiales de su investigación con total autonomía.

Consideramos que las plataformas tratadas en ese capítulo realmente trabajan en torno a lo que ejemplificaba con claridad el concepto de *ecótono*: el contacto entre distintas aportaciones genera un todo, a menudo más complejo y rico del que puede ofrecer una participación individual.

Tras verificar las conexiones que nuestra poética mantiene con las dos plataformas, podemos retomar la cuestión sobre cuál el lugar al que pertenecen nuestros planteamientos. O, tal como nos hemos preguntado al inicio de este capítulo, ¿en qué redes de relaciones y de afinidades insertamos nuestra producción? Podemos decir, tras este análisis, que más que en las galerías o museos, nos interesan los espacios colectivos que investigan y cuestionan el espacio urbano contemporáneo desde diferentes perspectivas.

La participación es uno de los ejes fundamentales de nuestra práctica y, tras analizar nuestro vínculo con *Perdidos no Espaço* y *Post-it-city: ciudades ocasionales*, constatamos que los procesos participativos están siempre presentes en nuestra voluntad de compartir y analizar lo que investigamos y producimos. Ligarnos a situaciones participativas como son estas plataformas demuestra que nuestra actividad intelectual y creadora necesita del encuentro con otras poéticas que puedan responder a nuestros planteamientos a partir de diferentes puntos de vista, de distintos parámetros que no son los propios. Por ello, entendemos que formar parte de conjuntos más amplios de investigación es una vía que nuestra práctica ha encontrado para dialogar de un modo participativo con el campo social en que se inserta.

CONCLUSIONES

Esta Tesis, como su título indica, se basó en el análisis de una práctica personal en arte participativo. Estudiar la dimensión teórica proveniente de la propia poética fue una elección que buscó contemplar la metodología de trabajo de los dos programas de postgrado en los que la Tesis se desarrolló (Espacio Público–UPV y Poéticas Visuales–UFRGS). En la Introducción de nuestra investigación resaltamos que analizar la propia poética no es tarea cómoda puesto que estamos inmersos en un proceso de producción que se genera en conjunto con la teoría que de él adviene. Pero entendimos que es al interrelacionar estos dos ámbitos (el teórico y el práctico) cuando se crea la figura del artista investigador.

En un primer momento, en nuestro estudio hemos identificado teorías y obras de arte vinculadas a las nociones de participación, con vistas a enfrentarnos más tarde a las indagaciones respecto a los significados, características y formas de funcionamiento de la práctica artística participativa. Realizar estos análisis permitió verificar cuál es el potencial crítico de algunas estrategias artísticas participativas para, posteriormente, relacionarlas con nuestra poética personal.

Hemos estudiado proyectos que posibilitaban una participación interactiva, como las encontradas en algunas propuestas cinéticas o constructivas, en las cuales el público estaba invitado a manipular estructuras con el objetivo de que las obras funcionasen íntegramente. A continuación, hemos abordado planteamientos que solicitaban al participante adentrarse en la obra, así como propuestas que se desplazaban de los espacios artísticos tradicionales hacia la calle, insertándose en la cotidianeidad de la urbe, y extendiendo, así, la participación y la creación a cualquier persona. Verificamos que estas prácticas buscaban la superación de la condición de espectador receptivo, e incluso algunas de ellas diluían los límites entre proponente y receptor de las obras.

En las poéticas contemporáneas hemos constatado cómo la figura del artista pasa a ser frecuentemente la de un articulador de situaciones relacionadas con problemáticas específicas, implicándose éste directamente en realidades a menudo conflictivas: las prácticas comienzan a influir en el ámbito social a nivel local. Comprobamos estas tendencias en los planteamientos de Suzanne Lacy, Mauricio Dias & Walter Riedweg, Kristoff Wodiczko, Monica Nador y Antoni Abad. Estas poéticas, en conexión con algunas teorías filosóficas, políticas y sociales, nos ofrecieron un panorama crítico respecto al arte participativo, anclado en lo social, y respecto a sus contextos específicos de inserción.

A partir del estudio de prácticas participativas de diferente índole obtuvimos datos que nos posibilitaron cotejar uno de nuestros objetivos específicos, referido a cuáles son las preocupaciones compartidas por estas prácticas en lo que se refiere a la realidad socio-política actual. A partir del estudio hemos podido señalar algunas convergencias entre los planteamientos analizados, a saber: se observa el paso gradual de espectador a participante (y protagonista); surgen propuestas que no tienen como meta generar obras acabadas para ser contempladas, sino que ponen el énfasis en su proceso de desarrollo; se crean nomenclaturas correspondientes a cambios conceptuales y a metodologías innovadoras; muchas prácticas comienzan a interesarse por la producción de nuevas realidades sociales o a intervenir en realidades sociales ya existentes. En las proposiciones participativas contemporáneas, la comunicación, el diálogo y el debate empiezan a tener gran relevancia, puesto que las negociaciones se hacen cada vez más necesarias. Hemos constatado que muchos de los artistas asumen en sus planteamientos que cualquier persona es capaz de autodeterminarse y deliberar frente a cuestiones que conciernen al arte y a la colectividad. Por ello, algunas obras pasan a ser de autoría colectiva,

proponiendo prácticas que posibilitan relaciones más igualitarias o democráticas entre los partícipes.

Examinar las prácticas participativas también permitió responder a otra de las indagaciones iniciales de esta Tesis: ¿tendrían nuestros propios planteamientos puntos de contacto con las poéticas enfocadas (especialmente las contemporáneas)? Nuestro estudio indica, de hecho, acercamientos de nuestra práctica a las poéticas analizadas, precisamente en los siguientes aspectos: investiga el espacio público urbano, implica la participación del ciudadano común (quien normalmente no frecuenta espacios de exhibición artística), presenta un vocabulario propio para nombrar sus procedimientos, prioriza planteamientos procesales, se implica en el contexto social y se interesa por problemáticas del ámbito de lo real, trabaja dirigida a contextos y situaciones específicas y busca la autorrepresentación (o la representación participativa) de los sujetos involucrados en los planteamientos.

Las constataciones advenidas de este estudio de las prácticas participativas establecieron las bases a partir de las cuales se vertebró el diálogo con nuestra producción, posibilitándonos tejer redes entre los planteamientos propios y sus referentes artísticos y teóricos, articulando de este modo práctica y teoría.

La hipótesis que hemos investigado en esta Tesis se refirió a la posibilidad de que nuestra práctica artística pudiese interferir en situaciones cotidianas produciendo interfaces entre diferentes contextos por medio de proposiciones participativas. Tal hipótesis se verificó especialmente a partir de la **Parte II**, a través de lo que hemos denominado *Sistemas de Trabajo*. Cada *Sistema de Trabajo* se tradujo en una inserción urbana en un contexto específico y su estudio permitió probar que había posibilidades de producir interrelaciones entre inserciones artísticas y situaciones de trabajos cotidianos

no muy valorados en el ámbito social. Corroboramos que las interfaces generadas son específicas para cada *Sistema de Trabajo* y que las dinámicas que se producen son frutos de las relaciones que se establecen entre proponente de las inserciones, participantes y contexto.

Alrededor de nuestra hipótesis gravitaron otras cuestiones fundamentales de la Tesis: ¿cuál es el lugar de lo que planteamos y por qué buscamos implicar al otro en lo que producimos? Y, ¿cuál es el potencial inherente a los planteamientos artísticos participativos que proponemos?

Con la tentativa de responder a estas dos cuestiones hemos escrutado y cuestionado la naturaleza de nuestra poética, analizando sus contextos de origen y de instauración, revelando qué estrategias y acciones componen nuestros planteamientos. El estudio de los *Sistemas de Trabajo* nos permitió identificar que los ejes operacionales en que nuestra poética se pauta son los conceptos de inserción, efímero, discreción y sistema. Anclados en estas nociones, pasamos a denominar nuestro método de trabajo como “*inserción de malas hierbas*”, en el sentido de que trabajamos insertando dispositivos artísticos discretos (y, en general, efímeros) con el objetivo de que algo “crezca donde no debe”. Es decir, actuamos mediante prácticas artísticas participativas para que quizá algo no esperado “consiga medrar” en contextos cotidianos directamente no vinculados al ámbito del arte. En cada uno de los *Sistemas de Trabajo* hemos investigado el alcance que tuvo la inserción de las *malas hierbas* y constatado que este alcance es específico y difiere en cada contexto de trabajo.

Antes de tratar los cuatro primeros *Sistemas de Trabajo* individualmente, fue necesario analizar su contexto de origen: el *Orçamento Participativo* y la exposición *Una Ante-Sala para Joseph Beuys*. Ambas situaciones ocurrieron en

Porto Alegre y nos permitieron experimentar planteamientos participativos vinculados a la noción de democracia directa. Al escrutar estos orígenes comprobamos que estas dos experiencias influyeron en nuestro entendimiento del arte público como una práctica que considera su contexto de intervención y que se vincula a la noción de sujetos políticos (noción estrictamente relacionada a la participación directa para deliberar respecto a cualquier asunto cotidiano).

Para acercarnos a la problemática de las prácticas artísticas ancladas en escenarios urbanos colmados de tensiones, con sus exclusiones y pertenencias, nos hemos referido en nuestro estudio principalmente a la teoría de Jacques Rancière y sus aportaciones según su concepto de *división de lo sensible* (el cual determina posiciones y tiempos sociales distintos para los sujetos). Rancière habla de las prácticas artísticas, no como capaces de recuperar lo que él llama “fracturas sociales”, pero sí de poner de manifiesto los aspectos que definen y mantienen la división de lo sensible en el campo social. El autor señala la importancia de la práctica artística justamente por su poder para insertarse en esas fracturas y así cuestionar la división que las mantiene.

La pertinencia de relacionar las aportaciones de Rancière respecto a la división de lo sensible con el papel del arte como productor de disenso fue constatada en muchas de las poéticas estudiadas, las cuales subrayaban que el arte puede ser motor de cuestionamiento y fomentar la capacidad de pensar críticamente al incidir sobre aspectos conflictivos de la sociedad, a menudo encubiertos bajo discursos hegemónicos. Hemos visto que gran parte de las poéticas que hemos estudiado en esta Tesis no se proponen generar un consenso ni apaciguar situaciones conflictivas, sino que traen a la luz problemáticas, abordando situaciones del campo social a partir de una mirada poético-crítica. Los *Sistemas de Trabajo* que hemos planteado se incluyen en estas prácticas.

El **Sistema de Trabajo I** se refería a las intervenciones urbanas *Cordón Amarillo* y *Libro de Presencia (y monóculos)*, ambas realizadas con los vendedores ambulantes del centro de Porto Alegre. Tal *Sistema* nos permitió probar las posibilidades de alterar una situación rutinaria de trabajo mediante una inserción artística participativa (no colaborativa), trayendo a la superficie algunas cuestiones respecto a la apropiación del espacio público para un uso privado. Se reveló la debilidad y el temor a la pérdida del lugar de trabajo de los vendedores ambulantes. El examen del *Sistema de Trabajo I* dejó claro que entendemos que una propuesta artística no necesita generar obras o exposiciones, cumplir plazos o tener un público invitado, sino que puede dirigirse a tensar cuestiones, problematizar y crear entramados de relaciones en medio de la dinámica de contextos de trabajo urbanos. También, mediante el estudio del contexto específico de los *camelôs*, fue posible apuntar ya a las tensiones que existen entre espacio público y privado.

El siguiente sistema que hemos estudiado ha sido el **Sistema de Trabajo II**, dirigido a los trabajadores de la limpieza urbana de Porto Alegre, los *garis*, y se compuso de dos inserciones participativas: *Acción Orgánica* y *Acción Inorgánica*. En *Acción Orgánica* los *garis* realizaron grabaciones de su rutina laboral en la ciudad. *Acción Inorgánica* trató de insertar en el circuito de recogida de la basura inorgánica de Porto Alegre las fotografías que ellos mismos habían tomado de sus labores. Las fotografías se repartieron en las bolsas de basura inorgánica para, posteriormente, ser recogidas por los *garis*. El estudio del *Sistema II* registró nuestro anhelo de actuar mediante la vía dialógica. Propusimos un modo para que los trabajadores participasen del planteamiento sin interrumpir su propio trabajo cotidiano. El análisis de *Acción Inorgánica* posibilitó que se examinara la presencia de dos tipos de partícipes: uno colaborativo, que comprende a las personas que aceptaron depositar las

fotografías en las bolsas de basura, y el otro se refiere a un partícipe involuntario que encuentra después accidentalmente las fotografías en las usinas de reciclaje. También nos llevó a considerar la dinámica de la ciudad cómo una totalidad puesto que las inserciones ocurrieron en un amplio territorio. Al involucrar a los *garis* de en la producción y en el encuentro de imágenes, las “malas hierbas” de este *Sistema* han buscado interrumpir la cotidianidad de una labor rutinaria para observarla desde otros ángulos.

En el ***Sistema de Trabajo III*** se llevó a cabo en la acción *History*, en la cual propusimos a obreros que durante la reforma que realizaban en un espacio cultural (*Studio Clio*) retratasen su propio trabajo mediante la producción de imágenes fotográficas, realizando de este modo su propia representación. Similar a lo que había ocurrido en el *Sistema de Trabajo II*, se insertó un dispositivo (la cámara fotográfica) en una rutina laboral. En el análisis de tal *Sistema* (que no ocurre en la calle, sino en un espacio interior) buscamos acercarnos a algunas de las propuestas de Rancière en relación al concepto de división de lo sensible y nos permitió enfrentarnos a la pregunta: ¿qué ocurre con los que son llamados a participar, pero no disponen del tiempo para hacerlo porque no pueden interrumpir su propio trabajo? O, dicho de otro modo, ¿cómo arrancar tiempo al trabajo rutinario? Verificamos que, en esa propuesta, las “malas hierbas” robaron tiempo al trabajo cuando los operarios abandonaron, aunque fugazmente, su rutina habitual para hacer algo “que no les competía” como trabajadores de la construcción: documentar su obra y disfrutar de ella a su término. Al final de la obra de la reforma del *Studio Clio*, en su inauguración, los obreros nos habían propuesto intercambiar nuestras posiciones, haciendo de nosotros sus fotógrafos y de ellos los que decidían el tipo de toma fotográfica que se debía hacer. Así, entendemos que el planteamiento ha problematizado (y humanizado) aspectos de la realidad

cotidiana de trabajo específica de estos trabajadores de la construcción. El estudio también confirmó que el enfoque de situaciones singulares en contextos específicos (como en *History*) puede suscitar preguntas que atraviesan el campo social como un todo. En este caso específico, suscita asuntos relativos a los roles y lugares determinados por la actividad laboral que uno ejerce en la sociedad.

El **Sistema de Trabajo IV**, *Limpio*, se refirió a una acción realizada con los trabajadores de la limpieza del Instituto de Artes de la UFRGS. Similar a lo que ocurrió en *History*, nos hemos aproximado a dos contextos de trabajo muy diferentes en cuanto al tiempo y al espacio que disponen para participar en asuntos de orden común. El dispositivo utilizado en ese *Sistema* fueron bayetas bordadas con las frases: “Não faço arte” y “Não faço parte da arte”. El uso de las bayetas por parte de los trabajadores de la limpieza para realizar sus tareas cotidianas en el Instituto de Artes fue propuesto como la posibilidad de germinación de las “malas hierbas” en este contexto.

Al estudiar el *Sistema de Trabajo IV* perfilamos con cierta nitidez las fronteras existentes entre dos mundos de trabajo diferentes, y se evidenció la ausencia de iniciativa por parte de los involucrados en el *Sistema* de realizar un acto que no estaba previsto en una situación determinada social o culturalmente. En tal *Sistema* se mantiene abierta la cuestión de qué tipo de situación puede generar sentidos en el encuentro de dos contextos de trabajo muy distintos. Así que nos obligamos a continuar indagando sobre cómo generar “fisuras” o aperturas en la división de lo sensible, sondeando la capacidad que tiene un acto artístico de inventar, reinventar, replantear relaciones y situaciones que se encuentran naturalizadas en lo social.

Tras haber analizado los *Sistemas de Trabajo* en la Parte II comprobamos que existe una suerte de coherencia entre las proposiciones, puesto que todas apostaron por la posibilidad de que se le arrancara tiempo a las labores de trabajo rutinarias de los sujetos implicados, posibilitando su participación en propuestas artísticas. El análisis de los *Sistemas de Trabajo* indicó que actuamos como un articulador inicial y, eventualmente, como un moderador de los procesos que son producidos. También apuntó que se trata de una poética que se mantiene como una práctica procesual que va generando y desarrollando su propio modelo mientras marcha, presentando estrategias de trabajo abiertas a las aportaciones de los participantes.

Hemos visto que los planteamientos estudiados tienen importancia por las dinámicas que se crean a partir de su instauración y por las posibilidades inesperadas que ocasiona su inserción en determinados contextos cotidianos. Notamos que el potencial de los *Sistemas* para hacer medrar a las “malas hierbas” es muy diverso. Percibimos que ellas no siempre activan fuerzas de invención y de creación en situaciones rutinarias de trabajo, y cuando lo hacen, lo consiguen solamente en situaciones o momentos muy puntuales y efímeros. Un ejemplo de situación inesperada en que constatamos en la aparición de una *mala hierba* es la actitud del operario del *Studio Clio* al subir al palco y solicitar una fotografía como un participante importante y fundamental en la obra realizada. En ese momento entendemos que ha sido posible “robarle tiempo al trabajo”.

En la **Parte III** de la Tesis analizamos la poética de inserción de las “malas hierbas” en el contexto europeo, durante la etapa de estudios de doctorado en España. Examinar tal periodo permitió averiguar otro de los objetivos de esta Tesis el en el cual nos propusimos obtener una comprensión de como nuestra poética se desarrollaba en los dos contextos, brasileño y español.

Hemos tratado primeramente de las residencias artísticas realizadas en Cataluña y Castilla la Mancha, las cuales propiciaron la producción de vídeos referentes a situaciones de trabajo definidas como obsoletas en una sociedad en rápido crecimiento y en busca de modernización. Relacionamos estas situaciones de trabajo con las “malas hierbas” (en el sentido de crecer y resistir en contextos difíciles), puesto que iban a contracorriente de las dinámicas de sociedades en desarrollo basadas en la competitividad y en el crecimiento desenfrenado. La dinámica que establecimos en la realización de los vídeos nos condujo a constatar que, más que la producción de vídeos u otros registros, lo que nuestra práctica tiene como prioritario es infiltrarse en contextos físicos reales para conocer su realidad y, a partir de ahí, encontrar un modo de actuación participativa junto a situaciones, a menudo, de gran complejidad. Se constató con claridad que es en el ámbito del real que radica la estructura de los *Sistemas de Trabajo*.

La Parte III contempló además un planteamiento que realizamos en Valencia relativo a los inmigrantes sin papeles que vivían bajo el Puente de Ademuz. Habiendo encontrado varias correlaciones entre esa situación y la de los habitantes sin techo de las grandes ciudades brasileñas, nos hemos aproximado a este contexto y hemos prestado atención a cómo los inmigrantes lo “construían” de modo precario y lo habitaban con escasísimos recursos. Bajo el Puente de Ademuz hemos planteado un proyecto participativo en que algunos de los inmigrantes han realizado la grabación de vídeos referentes a su cotidianeidad en Valencia.

Escrutar el proyecto en el Puente de Ademuz permitió que examináramos la inserción de las “malas hierbas” en un contexto de extrema vulnerabilidad social, puesto que sus implicados no tenían tan siquiera la condición de

ciudadanos. Constatamos lo difícil que fue establecer una interfaz de trabajo con este contexto específico.

Como hemos visto, la proposición participativa junto a los inmigrantes de debajo del Puente de Ademuz no pudo concluirse debido a la intervención inesperada del Ayuntamiento de Valencia, que en el año 2007 los desalojó. Así que experimentamos en ese planteamiento una situación que relacionamos directamente con los conceptos de *policía* y de *política* propuestos por Rancière: la sociedad en cuanto *policía* que determina los roles, espacios y tiempos en lo social; y la necesidad permanente de actitudes *políticas* que barajan y, especialmente, cuestionan tales determinaciones.

Tras el período de estudios en Valencia y nuestro regreso a Brasil hemos desarrollado el *Proyecto Mobiliarios*, conjuntamente con el centro académico de los alumnos del Instituto de Artes de la UFRGS. En la **Parte IV** se explicita la importancia que ha tenido el período de estudios en Valencia en nuestra práctica, especialmente el contacto con la obra *Trincheras de Málaga*, de Santiago Cirugeda, en la cual se enfatizan nociones como responsabilidad, autonomía y ciudadanía. También hemos analizado otra importante influencia para *Mobiliarios*: las prácticas de la plataforma *Perdidos no Espaço*, especialmente sus planteamientos poéticos en el Campus Central de la UFRGS.

Las reflexiones en la Parte IV indican que en el *Proyecto Mobiliarios* se buscó implicar a la comunidad académica de la UFRGS en la discusión y definición de posibles usos para algunos espacios físicos libres en el Campus Central de la Universidad. Palabras clave en este planteamiento fueron: participación directa, espacios público y privado, intervención, campus de una universidad pública y lugares de convivencia.

En *Mobiliarios*, entendemos que fueron planteados y generados parámetros participativos directos para cuestionar el espacio público dentro de un contexto institucional. Por primera vez nos hemos valido de la metodología del taller participativo y hemos constatado su potencial para estimular procesos democráticos de participación directa. Verificamos que tal metodología tiene potencial para ampliar y enriquecer el entendimiento de los sujetos respecto a planteamientos participativos.

Al destacar cuestiones referentes al contexto específico del campus (¿quién define sus espacios?, ¿lo hace atendiendo a qué demandas?), el *Proyecto Mobiliarios* consideró el campus en su cotidianeidad, en su relación con el espacio vivido y se planteó la posibilidad de que, mediante la inserción de dispositivos, las “malas hierbas” fuesen capaces de infiltrarse, crecer y medrar, haciendo de algunos espacios residuales, lugares practicados.

El análisis del *Proyecto Mobiliarios* evidenció que entendimos que las transformaciones ocurridas en cualquier espacio no pueden ser determinadas por circunstancias fortuitas o alejadas de la participación de los usuarios de un determinado territorio. También hemos verificado en *Proyecto Mobiliarios* las enormes responsabilidades que las prácticas creativas productoras de visualidad, de imaginario, tienen al denotar la dimensión de la apropiación y de la responsabilidad de los sujetos en relación a espacios de uso común.

La última parte de la Tesis, la **Parte V**, permitió comprobar en qué redes presentamos nuestras ideas, damos visibilidad y vehiculamos nuestras proposiciones artísticas. Para tratar esta cuestión, hemos observado dos plataformas de discusión denominadas *Perdidos no Espaço* y *Post-it-city: ciudades ocasionales*, en las que participamos. Se analizó cómo estas dos plataformas han creado metodologías y articulaciones para investigar las dinámicas de distintas

ciudades, sus relaciones con la universidad, con el arte y cómo permiten que artistas y teóricos den a conocer y debatan sus producciones, facilitando el contacto e intercambio de informaciones respecto a las más variadas realidades urbanas. Hemos notado que la presencia de personas organizadas en agrupamientos como son las plataformas indica la necesidad de una dinámica colectiva para examinar (y, eventualmente, intervenir en) procesos urbanos.

Tras analizar la constitución y algunos de los planteamientos de *Perdidos no Espaço* y *Post-it-city: ciudades ocasionales* constatamos que ambos aportan ideas y propuestas crítico-poéticas que, en general, logran perturbar lo que es considerado como dado (naturalizado), manifestándose contrariamente a visiones hegemónicas que dictan lo que puede o lo que debe ser calificado como importante en el espacio público contemporáneo. Tras este estudio, podemos afirmar que las plataformas contribuyen con informaciones y prácticas que funcionan como contrapuntos de los discursos que plantean nivelar la diversidad y complejidad de las ciudades contemporáneas.

Nuestra práctica, al relacionarse e insertarse en las plataformas *Perdidos no Espaço* y *Post-it-city: ciudades ocasionales*, asume su condición participativa también en la instancia del compartir y analizar lo que investigamos y producimos. Por ello, queda demostrado que nuestra actividad intelectual y creadora necesita del encuentro con otras poéticas, otras investigaciones que puedan responder o enfocar a partir de diferentes parámetros cuestiones próximas en las cuales nos involucramos.

Tras observar tantas prácticas artísticas participativas tenemos conciencia de los límites y de la incertidumbre de los efectos transformadores producidos por las poéticas que buscan la promoción de espacios de disenso (políticos). Constatamos que las poéticas analizadas tienen en común el hecho de señalar

que nada está dado como definitivo y que puede ser cuestionado (y eso, quizá, sea lo más importante). Nos parece que la *poiesis* ligada directamente a la *praxis* puede abrir espacios de duda, espacios para que se elija y se piense activamente con relación a cualquier asunto. Que cualquier tema que concierne a una colectividad tiene que ser practicado de un modo político (en el sentido de una apropiación participativa crítica) y, para que esto ocurra, es necesario que las personas deseen hacerlo, se encuentren y se responsabilicen especialmente en relación al contexto en que viven y trabajan.

Al término de este estudio, expuestos nuestros argumentos, reconocemos en nuestra práctica aportaciones en el sentido de articular interfaces de invención y de percepción entre diferentes situaciones cotidianas. También entendemos que el arte, como una forma específica de subjetividad, de imaginación, al influir en prácticas sociales, tiene el potencial para producir y recuperar espacios y lugares, y hacer factible la posibilidad de la experiencia. En ese sentido, nuestro estudio permitió subrayar la importancia y la vitalidad de diversas prácticas participativas urbanas al exigir implicación, responsabilidad, y creatividad para generar formas alternativas de investigar lo social y proponer otros modos de construirlo.

Nos vemos enriquecidas de esa experiencia investigadora y lo que nos mueve a continuar investigando y actuando como docente y artista es constatar que en el arte no existen fórmulas. Existe, sin embargo, la capacidad de producir reglas propias, modalidades de organización, hipótesis para cuestionar mediante fuerzas de invención y de percepción cualquier aspecto, tanto del ámbito del arte como de la sociedad de un modo más amplio.

El estudio realizado en esta Tesis nos ha fortalecido el ánimo para dar continuidad a nuestro trabajo, relacionándolo con los asuntos de la práctica

artística y la ciudadanía. Esto se refleja en el hecho de que a partir de los estudios producidos en esta Tesis, creamos en el comienzo de 2012 una línea de investigación en el Departamento de Artes de la UFRGS, titulada “Arte público participativo: articulaciones entre poética y ciudadanía”, pasando a orientar los Trabajos de conclusión del curso de Graduación en Artes Visuales dentro de este nuevo ámbito. A partir de la presente investigación realizada, se ofrece por lo tanto a los alumnos del curso de Artes Visuales-UFRGS otro espacio para que desarrollen sus propias investigaciones, lo que entendemos que se constituye como una de las aportaciones de nuestro estudio.

Por fin, señalamos que esta Tesis permitió que fuesen producidos y publicados artículos que creemos que pueden contribuir a la investigación de las prácticas artísticas de la participación:

ZANATTA, C. “Platforms of Discussion *Perdidos no Espaço* and *Post-it city*: public space and artistic practices in contemporary cities.” En: *Book of VI World Conference on Communication and Arts*. Geelong: Australy, 2013, pp. 28-36.

ZANATTA, C. “Projeto Mobiliários: um processo de discussão no Campus Central da UFRGS”. En: *Diálogos Abertos: Perdidos no Espaço* v.3. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011, p. 14.

ZANATTA, C. “De intenções: algumas notas sobre arte pública participativa.” En: *Entre Territórios. Anais do 19 Congresso Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Cachoeira, Bahia, 2010, pp. 1131-1139.

ZANATTA, C.; SANTOS, Maria Ivone dos; VIDOR, Joubert; ALEXANDRE NICOLODI; RONALDO DIMER FERREIRA. “Furando com o indicador um panorama: um cruzamento do Arroio Dilúvio e Guaíba com o Turia”. En: *Revista Porto Arte*, v. 16. Porto Alegre, 2009, pp. 43 – 57.

ZANATTA, C. “A difícil arte de vender antenas”. En: *Transversalidades nas Artes Visuais. Anais do 18 Congresso Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Salvador, Bahia, 2009, pp. 273-282.

AA.VV. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.

ADES, Dawn. *Arte na América Latina. A Era Moderna, 1820-1980*. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 1997.

AGAMBEN, Giorgio Agamben. *The Coming Community*. Minneapolis: Minnesota University Press, 1993.

ALIAGA, Juan Vicente; DE CORRAL, María; CORTÉS, José Miguel G. (eds.). *MICROPOLÍTICAS. Arte y cotidianeidad 2001-1968*. Valencia: Espai d'Art Contemporani de Castelló – Generalitat Valenciana, 2002.

ALÿS, Francis. *A Story of Deception*. England: Tate Publishing, 2010.

AMOR, Mónica. "Imaginando territorios. Reflexiones dispersas sobre arte en (Latino) América". En: *Sin fronteras. Arte latinoamericano actual*. Caracas: Museo Alejandro Otero, 1997.

ANDRADE, Oswald. "Em Piratininga Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha". En: *Revista de Antropofagia*, Ano I, nº I, maio de 1928.

ANDREOTTI, Libero; COSTA, Xavier. *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona: MACBA, 1996.

ARDENNE, Paul. *Un Arte Contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac, 2002.

ARENDT, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1958.

_____. *O Que é Política?* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

AUGUÉ, Marc. *Los no-lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona: Gedisa, 1993.

_____. *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, Barcelona: Gedisa, 1989.

AZNAR ALMAZÁN, Sagrario. *El arte de acción*. Hondarribia Guipúzcoa: Ed. Nerea, 2003.

BAQUÉ, Dominique. *Pour un Nouvel Art Politique. De l'art Contemporain au Documentaire*. Paris: Flammarion, 2004.

BASUALDO, Carlos. *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BENJAMÍN, Walter. *El autor como productor. Arte después de la modernidad*. Madrid: Akal, 2001.

_____. *Discursos Interrumpidos*. Madrid: Taurus, 1989.

_____. *La dialéctica en suspenso*. Santiago de Chile: Arcis-Lom, 1996.

BERNÁRDEZ, Carmen. *Joseph Beuys*. Madrid: Editorial Nerea, 2003.

BERTHET, Dominique. *Art et appropriation*. Guadalupe: Íbis Rouge, 1998.

BEUYS, Joseph. *Cada homem um artista*. Porto: Ed. 7 Nós, 2010.

_____. "A revolução somos nós: um socialismo livre e democrático". En: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org). *Escritos De Artistas Anos 60, 70*. São Paulo: Jorge Zahar, 2006.

BEUYS, Joseph; BOLL, Heinrich. "Manifiesto de una Universidad Libre Internacional de Creación e Investigación Interdisciplinaria." En: KLUSER, Bern (ed.). *Joseph Beuys, ensayos y entrevistas*. Madrid: Síntesis Editorial, 2006.

BISHOP, Claire. *Participation*. London: Whitechapel/ MIT Press, 2006.

_____. *Antagonism and relational aesthetics*. *October* 110, p. 51–79.

_____. *The social turn: collaboration and its discontents*. *Artforum International* 44 (6), 178–83, 2006.

BORJA, J. "Ciutat real, ciutat ideal. Significat i funció a l'espai urbà modern", en *Urbanitats*, nº 7, Barcelona, 1998.

BORSO, Vittoria. *Europa y la inquietud del espacio*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *El Sentido Práctico*. Madrid: Taurus, 1991.

BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Paris: Les presses du réel, 2001.

_____. *Post-producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma al mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.

BRADLEY, W & ESCHE, C. (eds.). *Art and Social Change*. London: Tate Publishing in association with Afterall, 2007.

BRETT, Guy. *Brasil Experimental; arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2005.

_____. "Três Incidentes Memoráveis". En: *Rio Trajetórias. Ações Transculturais*. RJ: Rioarte, 2002.

BRITO, R. "Frequência imodulada". In: BASBAUM, R. (org.). *Arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BRUMARIA 8. *Arte y Revolución*. Madrid: Ed. Asociación cultural Brumaria, 2007.

BRUMARIA 1. *Prácticas artísticas, estéticas y políticas*. Madrid: Ed. Asociación cultural Brumaria, 2002.

CASTELLS, M. *La ciudad y las masas*. Madrid: Alianza, 1986.

_____. *La era de la información cultural Brumaria, 2002erall, 2007. I mundo contemporáneo en sc*. Madrid: Alianza, 1997.

CERTEAU, Michel de. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, 1999.

CHARTIER, Roger. "Privado/público. Reflexiones historiográficas sobre una dicotomía". En: *Revista Pasajes de pensamiento contemporáneo*. n° 9, Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 1999.

CIRUGEDA, Santiago. *Situaciones Urbanas*. Barcelona: Editorial Tenov, 2007.

CLARK, Lygia. *Coleção Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Funarte, 1986.

_____. *Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa*. RJ: FUNARTE, 1980.

_____. *Os Bichos*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1998.

CLIFFORD, James. "Culturas Viajantes". En: *O Espaço da Diferença*. Antonio Arantes (org). São Paulo: Papirus, 2000.

COSTA, X. "Una etnografía en el espacio público". En AAVV, *Territorios ocupados*. Barcelona: Centre d'Art Santa Mónica – Generalitat de Catalunya, 2001.

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pretextos, 1999.

DELGADO, Manuel. *El espacio público como crisis de significado. Memoria y lugar*. Valencia: Ed. Generales de la Construcción, 2001.

_____. *Debat de Barcelona (II). Ciutat i immigració*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona, 1997.

_____. *El animal público*. Barcelona: Anagrama, 1999.

_____. "Apropiaciones Inapropiadas. Usos insolentes del espacio público en Barcelona". En: AAVV. *Post-it City. Ciudades ocasionales*. Barcelona: CCCB, 2008.

DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions: art and spatial politics*. London: the MIT Press, 1996.

DEWEY, John. *El arte como experiencia*. Barcelona: Ed. Paidós, 2008.

DIAS, Mauricio; RIEDWEG, Walter. *Dias & Riedweg*. Barcelona: Museo D'Art Contemporani de Barcelona, 2003.

DOCUMENTA X. *Poetics-Politcs. The political potencial of Art*. Kassel, 1997.

DUQUE, Félix. *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal, 2001.

_____. *Buscando imágenes para Europa*. Madrid: Pensamiento, 2005.

ECO, Umberto. *Obra Abierta*. Barcelona: Seix & Barral, 1966.

ESCORNE, Marie. “Le labyrinthe dans les arts du XXe siècle. Les arts du XXe siècle dans le labyrinthe”. En: *Amaltea. Revista de mitocrítica*. Vol. I, 2009.

ESTEVES, João P. *Espaço público e democracia. Comunicação, processos de sentido e Identidade sociais*. São Leopoldo: Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2003.

FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

FERNÁNDEZ, Durán. R. *La explosión del desorden. La metrópolis como espacio de la crisis global*. Madrid: Fundamentos, 1993.

FERRAZ, Francisco. “Memória de uma gestão.” En: *UFRGS 70 anos*. Porto Alegre: Comunicação Impressa, 2004.

_____. *Projeto do Centro Cultural – UFRGS*. Porto Alegre: Gráfica da UFRGS, 1984.

FERVENZA, Hélio. *O + é deserto*. São Paulo: Escrituras Editora, 2003.

FERREE, M.M. “The Political Context of Rationality. Rational Choice Theory and Resource Mobilization.” En A. D.Morris, C. McClurg Mueller (ed.). *Frontiers in Social Movement Theory*. New Haven: Yale University, 1992.

FISCHER, T. “Gestão Contemporânea, Cidades Estratégicas: Aprendendo com Fragmentos e Reconfigurações do Local.” En: T. Fischer (org.), *Gestão Contemporânea. Cidades estratégicas e organizações locais*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1996.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2001.

FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Fabula Tusquets, 1999.

_____. *El sujeto y el poder*. En AAVV, *Arte después de la modernidad*. Madrid: Akal, 2001.

_____. *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI, 2000.

_____. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza, 1981.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

_____. *Pedagogia da indignação: cartas e outros escritos*. São Paulo: UNESP, 2000.

FREIRE, Paulo; GADOTTI, Moacir; GUIMARÃES, Sérgio (Org.). *Pedagogia: diálogo e conflito*. São Paulo: Cortez, 1995.

GABLIK, S. "Connective aesthetics: art after individualism." En: Lacy, S. (ed.) *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Washington: Bay Press, 1995.

_____. *Has modernism failed?* New York: Thames & Hudson, 1984.

GARCIA, Krakowski (coord.). *Tecnologías y estrategias para la creación artística*. Universidad Miguel Hernández. Altea: Alfa Ed. gráficas, 2007.

GLUSBER, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

_____. "Introducción al Arte de Sistemas". En *Arte de Sistemas* (catálogo de la exposición). Buenos Aires: Museo de Arte Moderno, 1971.

GOODMAN, Shelly. *Carmelo Arden Quin: when art jumped out of its cage*. The Madi Museum and Gallery. Dallas: Tx., 2005.

G.R.A.V. "París, mayo 1966". En: *Le Parc*. CAV. Buenos Aires: Instituto Di Tella, 1967.

GRIPPO, Víctor, "Entrevistas, conversaciones y diálogos". En: Víctor Grippo. *Una retrospectiva. Obras 1971-2001*. Buenos Aires: Catálogo Malba - Colección Costantini, 2004, p. 179.

GROYS, Boris; FRIELING, Rudolf. *The Art of Participation. 1950 to Now*. London: Thames & Hudson, 2008.

GUASCH, Ana María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2000.

_____. *El arte último a través de sus exposiciones. Manifiesto 1980-1995*. Madrid: Editorial Akal, 2000.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. 4º ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

GULLAR, Ferreira. *Manifiesto Neoconcreto*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1959.

HABERMAS, Jürgen, *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

_____. *Citizenship and national identity*. En: VAN STEENBERG, B. (org.) *The condition of citizenship*. London: Sage, 1994.

HALL, Stewart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DPA, 2006.

_____. “Quem precisa da identidade?” En: SILVA, T. T. (org.) *Identidade e Diferença – A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

HARVEY, D. *Social Justice, Postmodernism and the City*. International Journal of Urban and Regional Research, vol. 16, nº 4, 1992.

_____. “Flexible Accumulation through Urbanization: Reflections on Post-Modernism in the American City”. En: AMIN, A. (ed.). *Post-Fordism. A Reader*. London: Blackwell, 1994.

_____. *Justice, Nature & the Geography of Difference*. Oxford: Blackwell, 1996.

_____. “A liberdade da Cidade”. En: *Revista Urbania 3*. São Paulo: Ed. Pressa, 2008.

HEINICH, Natalie. *The Sociology of Art. A Reader*. New York: Jeremy Tanner, 2003.

HOLMES, Brian. "Jeroglíficos del futuro. Jacques Rancière y la estética de la igualdad". En: Revista *Brumaria 1. Prácticas artísticas, estéticas y políticas*. Madrid: Ed. Asociación cultural Brumaria, verano 2002.

HOME, Stuart. *Assalto à Cultura: utopia, subversão, guerrilha na (anti)arte do século XX*. Sao Paulo: Conrad, 1999.

HOUTART, François. "Sociedad civil y espacios públicos." En: MORENO, M. y RIERE, M. (Ed.). *Porto Alegre. Otro mundo es posible*. Barcelona: El viejo topo, 2001.

HAYNES, Deborah J. *Bakhtin and the Visual Arts*. New York: Cambridge Univ. Press, 1995.

HOLMES, B. "Do-It-Yourself geopolitics". En: Stimson, B. & Sholette, G. (eds.) *Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

_____. "The revenge of the concept: artistic exchanges, networked resistance." En: Bradley, W. & Esche, C. (eds.) *Art and Social Change*. London: Tate Publishing in association with Afterall, pp. 350–368, 2007.

Internationale Situationniste, n° 4, 17 de mayo de 1960. En: *Debate Libertario 2 – Serie Acción Directa – Campo Abierto Ediciones*, 1977.

JACOB, Mary Jane. "Mapping the Terrain: New Genre Public Art". En: *Art in America*. Seattle: Bay Press, June, 1995.

_____. *Culture in Action: New Public Art in Chicago*. Sculpture Chicago. Seattle: Bay Press, 1995.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga. A Arquitetura das Favelas Através da Obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra/ RIOARTE, 2001.

JAAR, Alfredo. *Lament of the Images*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1999.

JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.

JORN, Asger. *La creación abierta y sus enemigos*. Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1977.

KARAVAN, D. *Reflexiones sobre arte público*. En: AAVV, *Dani Karavan*. Munich: Prestel, 1994.

KESTER, Grant. *Conversation Pieces, Community and Communication in Modern Art*. London: California Press, 2004.

_____. *Another turn*. *Artforum International* 44 (9), P. 22–3, 2006.

KLEIN, Naomi. *Vallas y Ventanas. Despachos desde las trincheras del debate sobre la globalización*. Barcelona: Ed. Paidós, 2002.

KLUGE, Alexander; NEGHT, Oskar. *Public Sphere and Experience. Towards an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

KLUSER, Bern (ed.). *Joseph Beuys, ensayos y entrevistas*. Madrid: Síntesis Editorial, 2006, p. 69.

KNOWN, Miwon. *One Place after Another. Site-specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 2002.

KOSICE, Gyula. *Arte Madi*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1982.

LACY, Suzanne. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995.

LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. *Hegemony and Socialist Strategy*. London: Verso, 1985.

LANCMAN, Sandra. "A ecologia como foco da arte: Beuys e Krajcberg". En: *Porto Arte. Revista de Artes Visuais*, n° 11, vol. 7, 1996.

LAO-MONTES, Agustín. “Ningún ser humano es ilegal”. *Novísimos movimientos sociales de migrantes en los Estados Unidos*. Bogotá: Universitas Humanística n° 66 julio-diciembre, 2008.

LA VARRA, Giovanni. *Post-it city: los otros espacios públicos de la ciudad europea*. Barcelona: Mutaciones/Actar/arc en rêve centre d'architecture, 2001.

LAZZARATO, Maurizio. *Que possibilidades de ação existem hoje na esfera pública?* Texto publicado no Pavilhão da Áustria durante a 48° Bienal de Veneza, agosto de 1999.

LEBEL, Jean Jacques. “On the necessity of violation.” En: *The Drama in Review* 13, vol. I, 1968, pp. 89-105.

LEGER, Marc James. *Xenology and identity in critical public art: Krzysztof Wodiczko's immigrant instruments*. Parachute: Contemporary Art Magazine. Québec: October 1, 1997.

LIPPARD, Lucy. *The Lure of the Local: The Sense of Place in a Multicentered Society*. New York: New Press, 1997.

LOWE, S. *Urban Social Movements. The City after Castells*. London: Macmillan, 1986.

LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 1984.

LUCIE-SMITH, Edward. *Latin American Art*. Londres: Thames & Hudson, 1997.

MADERUELO, Javier. *Cuatro modelos de recuperación de la obra de arte público. Arte Público. Huesca. Arte y Naturaleza*, Huesca: Diputación de Huesca, 2000.

_____. *El espacio raptado*. Madrid: Mondadori, 1990.

MARCHÁN, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 1986.

MATURANA R., Humberto; VARELA GARCIA, Francisco J; ACUÑA LLORENS, Juan. *De maquinas e seres vivos: autopoíese: a organização do vivo*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

MARX, Daniele. *A labor through the intangible*. Master degree thesis. Amsterdam: Advance University of Applied Sciences, Academy for Fine Arts and Design AKV|St. Joost's-Hertogenbosch, 2010.

MEDINA, Cuauhtémoc; ALYS, Francis (org). *When Faith Moves Mountains - Cuando la Fe Mueve Montañas*. Madrid: Turner, 2005.

MEGE, Juan Carlos. "La Producción del Arte como Reproducción de un Saber Colectivo. El Caso Tucumán Arde." En: *Sociedad Hoy*. Primer semestre, n° 012, Concepción, Chile: Universidad de Concepción, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1994.

_____. *O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas*. Campinas: Papirus, 1990.

MOHOLY-NAGY, Sibyl. *Experiment in Totality*. Cambridge: MIT Press, 1950.

MOHOLY-NAGY, Laszlo. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald, 1947.

MITCHEL, W. J. T. (ed.) *Art and the Public Sphere*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.

MOLINA, Miguel, "Crónica de las intervenciones y disentimientos de las últimas décadas en Valencia". En: Revista *Papers d'Art*, 4º trimestre, n° 81, Girona: Fundació Espais. Centre d'Art Contemporani – Diputació de Girona, 2001.

MOLINUEVO, José Luis. *El espacio político del arte. Arte e historia en Heidegger*. Madrid: Ed. Tecnos, 1998.

MONLEÓN, Mau. "Arte y ciudadanía. In-jerencias en la III fiesta por la Gerencia Pública del Puerto de Sagunto". En: Revista *Cimal de Arte Internacional (especial ARTE PÚBLICO)*, 2ª ETAPA, n° 54, Valencia, 2001.

MORIN, E. "Epistemología de la complejidad". En D. Fried, J. Schnitman (comp.), *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. Buenos Aires: Paidós, 1994.

MILAN, Denise. “Arte pública: um olhar brasileiro.” En: *Arte pública: trabalhos apresentados nos Seminários de Arte pública pelo SESC e pelo USIS*, de 17 a 19 de outubro de 1995 e 19 a 21 de novembro de 1996. São Paulo: SESC, 1998. p. 4.

MONTMANN, N. (ed.) *Art and its Institutions: Current Conflicts, Critiques and Collaborations*. London: Black Dog Publishing, 2006.

MOSQUERA, Gerardo “Alien-own / own alien.” En: Papastergiadis, N (ed.) *Complex Entanglements Art, Globalization and Cultural Difference*. London: Rivers Oram Press, 2003, pp.19–29.

_____. “Arte y nuevos públicos, ¿Una aporía?” En: *La Revista Diario de Centro America*, julio, nº 50, Año I, Guatemala, 2009.

MOUFFE, C. *Deliberative democracy or agonistic pluralism?* *Social Research* 66, pp. 745–758.

_____. (ed.) *Democratic Citizenship and the Political Community in Dimensions of Radical Democracy: Pluralism, Citizenship, Community*. London: Verso, 1992.

NANCY, Jean-Luc. *The Inoperative Community*. Peter Connor (ed), Minnesota : Minnesota University Press, 1991.

_____. *Being Singular Plural*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2000.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.

_____. En: FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark – Helio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

_____. “Esquema Geral da Nova Objetividade” (1967). Em: *Catálogo Rotterdam-Rio de Janeiro: Witte de With-Projeto Hélio Oiticica*, 1992.

O’KELLY, Mick. *Negociação urbana, arte e a produção do espaço público*. Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo programa de pós-graduação do departamento de arquitetura e urbanismo. EESC-USP, 2007.

PALLAMIN, Vera. *Cidade e Cultura – esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

PEDROSA, Mario. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. Rio de Janeiro, *Jornal Correio da Manhã*, 26/06/1966.

PEREC, George. *Espèces d’espaces*. Paris: Éditions Galilée, 1974.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Marca d’Água-SENAC, 1996.

PLAZA, Julio. “Arte e Interatividade: autor-obra-recepção”. En: *Revista de Pós-graduação, CPG*. Rio de Janeiro: Instituto de Artes. Unicamp, 2000.

PAPASTERGIADIS, N., *Metaphor and Tension: Collaboration and its Discontents*. Sydney: Artspace, 2001.

_____. *Spatial Aesthetics: Art, Place and the Everyday*. London: Rivers Oram Press, 2005.

PASSERON, R., *Pour une philosophie de la création*. Paris: Klincksieck, 1989.

PERÁN, Martín. “Espacios del suceso. A propósito de las prácticas artísticas y el espacio público.” En: AAVV, *Rirkrit Tiravanija. Demonstrate*. Madrid: Fundación ARQ. ART, Galería Salvador Díaz, 2001.

PERDIDOS NO ESPAÇO – III FÓRUM SOCIAL MUNDIAL, Porto Alegre, Número 0, janeiro, 2003.

PERDIDOS NO ESPAÇO – V FÓRUM SOCIAL MUNDIAL, Porto Alegre, Número 1, janeiro, 2005.

PERDIDOS NO ESPAÇO DO CENTRO DE PORTO ALEGRE, Porto Alegre, Número 2, maio/junho, 2006.

PEREC, Georges. *Especies de Espacios*. Barcelona: Ed. Literatura y Ciencia, 2004.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Um dia, em um outro tempo...”. En: *UFRGS 70 anos*. Porto Alegre: Comunicação Impressa, 2004.

PLATÃO. *A República. Livro VII*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília. São Paulo: Ática, 1989.

POWER, Kevin (org). *El Poder de Narrar*. Castelló: Espai D'Art Contemporari de Castelló, 1999.

RAMS, Julio Gonzáles del Río (trad.) *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. Madrid: La Piqueta, 1977.

RANCIÈRE, Jacques. *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002.

_____. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Ed. Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

_____. *Art of the possible: Fulvia Carnevale and John Kelsey in conversation with Jacques Rancière*. *Artforum International* 45 (7), pp. 256–266, 2007.

_____. *Aux bords du politique*. Paris: La fabrique, 1998.

_____. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva visión, 1996.

_____. *Será que a arte a alguma coisa?*, conferencia dictada en el marco del V Simposio Internacional de Filosofía – Nietzsche y Deleuze Arte y Resistencia, Fortaleza (CE), del 8 al 12 de noviembre de 2004.

_____. *Política da Arte. Práticas Estéticas, Sociais e Políticas em Debate*. São Paulo: SESC, 2005.

_____. *The emancipated spectator*. *Artforum International* 45 (7), pp. 270–282, 2007.

RAUNIN, Gerald. *Arte y Revolución*. En: *Revista Brumaria*, nº 8. Madrid: Brumaria, 2007.

REY, S. “A instauração da imagem como dispositivo de ver através”. En: *Porto Arte. Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, vol. 13, nº 21, maio, 2004.

RIBALTA, Jorge. "Notas acerca del arte público y el museo". En: AAVV, *Ciudades invisibles*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1998.

ROLNIK, Suely. *Alteridade a céu aberto. O laboratório poético-político de Maurício Dias & Walter Riedweg*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2003.

ROMERO, Juan Carlos. En: GLUSBERG, Jorge. "Introducción al Arte de Sistemas". *Arte de Sistemas*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno, 1971.

ROSLER, Martha. "Hot Potatoes: Art and Politics". En: *Block*, n° 4, 1981, p. 17.

SALAMANCA, Carlos. "Prácticas Estéticas en un Mundo Injusto, Indigno y Sin Memoria." En: *Revista Errata. El lugar del Arte en lo Político*, n° 0, diciembre, Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avedano, 2009.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1997.

SASSEN, S. *The Global City*. Princeton: UP, NJ, 1991.

SHERLOCK, Maureen. *Unruly Publics: Maurício Dias & Walter Riedweg*. Zürich: Lars Müller Verlag, 1997.

STACHELHAUS, Heiner. *Joseph Beuys*. Barcelona: Parsifal Ediciones, 1990.

STEWART, M. "Critique of Relational Aesthetics". En: *Third Text 21* (n° 4), pp. 369–386, 2007.

STIMSON, B. & SHOLETTE, G. (eds.) *Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

STORR, Robert. "Strange Attractor". En: *Parkett*, 69, 2003, pp. 46-49.

TISDALL, Caroline. *Joseph Beuys*. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1979.

UZEL, Jean-Philippe. *Art et politique dans les années 1990*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, p. 273.

VALÈRY, Paul. *Introduction a la Poétique*. Paris: Gallimard, 1938.

VISHMIDT, Marina. "Line Describing a Curb: Asymptotes About Valie Export, the New Urbanism and Contemporary Art", En: BRADLEY, Will; ESCHE, Charles (eds.). *Art and Social Change. A Critical Reader*. Londres: Tate, 2007.

WATSON, Grant. "Response to Claire Bishop's paper on Relational Aesthetics". En: *Circa* 114, winter, 2005.

WEYERGRAF-SERRA, Clara; BUSKIRK, Martha (eds.) *The Destruction of Tilted Arc: Documents*. Cambridge: MIT Press, 1991.

WILLIAMS, Raymond. "Communications and Community". En: Robin Gable (ed.) *Resources of Hope*. London: Verso, 1989, pp. 19-31.

WIRTH, L. "Urbanismo como forma de vida." En: M. Fernández Martorell. *Leer la ciudad. Ensayos de antropología urbana*. Barcelona: Icaria, 1988.

WODICZKO, Krzysztof. "La vanguardia como arte público: el futuro de la tradición." En: AAVV, *Krzysztof Wodiczko*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1992.

_____. "Xenology: Immigrant Instruments." En: *Critical Vehicles: Writings, Projects, Interviews*. Cambridge: MIT Press, 1999.

WRIGHT, Stephen. *The Delicate Essence of Artistic Collaboration*. Third Text, v. 18, n° 6, 2004, pp. 533-545.

ZOZIMO, Michel. *Estratégias Expansivas: publicações de artistas e seus espaços moventes*. Porto Alegre: M.Z., 2011.

Bibliografía electrónica

BORJA, Jordi; CASTELLS, Manuel. *La articulación de antiguas y nuevas formas urbanas en las ciudades europeas*.

<<http://quaderns.coac.net/center/castella/Numeros/227/sumari/borja.htm>>, acceso el 7-10-2007.

CABAÑAL PORTES OBERTES. <<http://www.cabanyal.com/nou/portes-obertes/?lang=es>>, acceso el 23-27-2001.

CASA 2006 meeting: *CONSTRUCTING SOCIAL CHANGE: Utopia and Desire, Art, Knowledge and Direct Action*. <<http://theater.kein.org/node/162>>, acceso el...

CASTELLS, Manuel; BORJA, Jordi. *La articulación de antiguas y nuevas formas urbanas en las ciudades europeas*.

<<http://quaderns.coac.net/center/castella/Numeros/227/sumari/borja.htm>>

CIRCUITOS COMPARTILHADOS.

<www.circuitoscompartilhados.org/wp/?page_id=35>

CIRUGEDA, Santiago. <<http://www.recetasurbanas.net>>

GRIPPO, Víctor. *Educación y Acción Cultural - Propuestas para Educadores*.

<<http://www.malba.org.ar/web/descargas/grippe.pdf>>, acceso el 12-05-2010.

KAPROW, Allan. *A Educação do Não-Artista, Parte I. (1971)*.

<<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos4/kaprow.pdf>>, acceso el 10-03-2009.

KESTER, Grant. *Colaboração, Arte e Subculturas*.

<<http://www.rizoma.net/interna.php?id=307&seção=artefato>>, acceso el 10-03-2010.

KRAVAGNA, Christian. *Working on the Community: Models of Participatory Practice*. <<http://www.republicart.net>>, acceso el 27-09-2010.

_____. *Conversation Pieces: Collaboration and Artistic Identity*.

<http://www.digitalarts.ucsd.edu/gkester-GK_website-Research-Partnerships.htm>

LLANOS, Gómez. *Comunicación de masas y Futurismo: la conformación del público y la escena mediática*.
<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/comfutur.html>>, acceso el 02-08-2011.

LONGONI, Ana. Dossier de ArteAmérica.
<<http://www.arteamerica.cu/18/dossier/analongoni.htm>>, acceso el 20-07-2010.

_____. *El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia*.
<<http://abc.gov.ar/lainstitucion/sistemaeducativo/educacionartistica/34seminarios/htmls/descargas/bibliografia/problemas-arte/10-Longoni.pdf>, p. 4>, acceso el 10-09-2010.

MELENDI, Maria Angélica. “Da adversidade vivemos ou uma cartografia em construção.” <www.ig.art.br-territorialidades-archivos-doc_texto_71.doc> acceso el 20-03-2011.

MONLEÓN, Mau. *Art Públic / Espai Públic*.
<http://www.upv.es/intermedia/inici%20labo_intermedia.htm>

MONTALVO, Blanca. *El arte como herramienta de lo social*
<<http://www.blancamontalvo.wordpress.com/2011/01/19/el-arte-como-herramienta-de-lo-social/>>

NADOR, Mônica. <http://www.arquitetura.eesc.usp.br/revista_risco/Risco4-pdf/trans_2_risco4.pdf>

ORÇAMENTO PARTICIPATIVO. <<http://www2.portoalegre.rs.gov.br/op/>>

_____ <http://www.democraciaparticipativa.org/Arquivos/op_poa.htm>

PARRAMON, Ramón. *Arte, participación y espacio público*.
<http://www.vegga.org/spa/pnDowns/user/folder/catid-6/root-6/codi-3_1>

PASTERGIADIS, Nikos. *The Global Need for Collaboration*.
<<http://collabarts.org/?p=201>>, acceso el 20-10-2008.

PERDIDOS NO ESPAÇO. <www.ufrgs.br/artes/escultura>

PLATAFORMA CABAÑAL. <<http://www.cabanyal.com/nou/portes-obertes/?lang=es>>

POLANCO, Aurora Fernández. *Resonancias: arte y vida. Una lectura de Jacques Rancière*. <<http://www.ucm.es/info/arteptk/textos.html>>

_____. *¿Otro mundo es posible? Qué puede el arte?*
<<http://www.ucm.es/info/arteptk/textos.html>>

PROGRAMA HÉLIO OITICICA

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4297&cod=136&tipo=2>

POST-CITY. CIUTATS OCASIONALS. <<http://www.ciutatsocasionals.net/>>

20minutos. *El control a inmigrantes acaba con la expulsión de 18 de los que viven en el puente de Ademuz*.
<http://www.20minutos.es/noticia/211592/0/inmigrantes/extranjeria/ong/20minutos.es>

RIEDWEG, Walter; DIAS, Maurício.
<<http://www.dwworld.de/dw/article/0,2144,2580577,00.html>>

ROLNIK, Suely. *Alteridade a céu aberto. O laboratório poético-político de Maurício Dias & Walter Riedweg*.
<<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/alteridadewalter.pdf>>

7000 Oaks. *Essay by Lynne Cooke with statements by Joseph Beuys*. <
<http://www.diaart.org/ltproj/7000/essay.html>>

UKELES, Mierle. *Manifesto for Maintenance: A Conversation With Mierle Laderman Ukeles*. <<http://www.artinamericamagazine.com/news-opinion/conversations/2009-03-20/draft-mierle-interview>>

VALENCIA OCASIONAL. < <http://www.freewebs.com/valencia-ocasional/index.htm>>

ANEXOS

I. Entrevista hecha por la autora al arquitecto sevillano Santiago Cirugeda

Valencia, 13-12-2006

Autora (A) Santiago, a partir de tus propuestas de trabajo, ¿cuál es el concepto de espacio público que reivindicas?

Santiago(S) Consiste en dar soluciones que den mayores capacidades al ciudadano de intervenir en sus entornos domésticos y públicos. Mi aspiración no es trabajar en la ilegalidad, sino evaluarla. Hacer un espacio público más participativo, menos regulado por las cuestiones de mercado y control administrativo.

(A) Tienes una formación y trabajas como arquitecto. Considerando la hipótesis de que todos tenemos una función social, ¿cuál piensas ser la función social de un arquitecto con relación al uso y apropiación de los espacios en las grandes ciudades contemporáneas?

(S) Para mí, un buen arquitecto es el que busca situaciones de gestión novedosa e independiente, no el que exclusivamente hace concursos y cree que es la única vía de hacer arquitectura. Hay que ser consciente de que las bases de concursos, las necesidades y patologías de la ciudad, las definen otros, los que plantean el concurso, al que casi todos los arquitectos responden con sus edificios más bonitos y emblemáticos. Hay muchos que pueden diseñar arquitectura “interesante” o “bonita” para esos concursos. Prefiero ponerme en la posición de los que analizan el hecho urbano para proponer. La arquitectura será mejor cuando se involucre mucho más en los problemas sociales y no sea mero decorador de las ciudades que finalmente hacen políticos y promotores. Hay que trabajar más en los procesos de gestión.

(A) Tu vía de resistencia es por medio del construir, de proponer la ocupación de espacios de una manera muy particular. Tu trabajo, para mí, tiene un poder simbólico muy importante, ya que enseña que podemos cambiar las cosas. Y tu trabajo como visualidad habla de un imaginario con poder de transformación. Con relación a cuestiones de visualidad

(soluciones formales), ¿qué aspectos te interesan cuando planeas una construcción?

(S) No me acuerdo quién decía que en el diseño hay una decisión personal que anulaba la decisión democrática en un proceso colectivo....

Sólo puedo decir que en la mayor parte de mis proyectos lo que más importa es la situación que genera y las dimensiones sociales y culturales que replantea, el vestido podría ser otro y funcionar igual de bien. Es como un bichito vestido, da igual lo que le pongas, lo que importa es el bichito.

También reconozco que a veces se nota que estudié arquitectura y se ve un ramalazo de que, además de las otras condiciones reivindicativas, me gusta diseñar y acabar bien las cosas.

(A) ¿Podrías comentar un proyecto tuyo que haya fracasado? ¿Cuándo consideras que un proyecto tuyo ha obtenido éxito?

(S) “Realmente, después de 10 años, he podido evaluar el fracaso de muchas de estas propuestas, no por la viabilidad de las mismas, que quedan demostradas por la realidad de todas las acciones, sino por encontrar con una entramado social acomodado aceptando una ilusión de libertad, y sin buscarse compromisos con algo que le genere posibles problemas.

De toda formas, ahora paso por un momento mágico donde he encontrado a gente que ha decidido crear nuevas cooperativas de viviendas, además de dos proyectos en los que alumnos de 4 escuelas van a construirse sus propias aulas y zonas de trabajo, más allá de oposiciones institucionales. Es maravilloso encontrar a gente que quiere modificar cosas, eso, ya te contaré cuando se hagan. Hemos desmontado un edificio, transportado y vuelto a montarlo con otro diseño, está hecho por alumnos y será autogestionado. Lo acabamos este enero, ¡ole!”.

(A) ¿Qué tipo de cambios sociales tus trabajos ya generaron o pueden generar?

(S) Mayor participación ciudadana, creando mecanismo de uso público, no privado, como es la tendencia normal, la de privatizar el uso del espacio público para controlarlo y no dejar opción de usos espontáneos.

(A) Tus proyectos ahora son aceptados en distintos sistemas (instituciones privadas contratan tus proyectos, museos). ¿Qué ha cambiado con relación a la aceptación de tus propuestas desde que empezaste a trabajar? ¿Es más fácil (en el sentido de recibir apoyos) realizar tus proyectos ahora? Y, ¿cómo ves la circulación de tus propuestas de resistencia en lugares que, muchas veces, no están muy interesados en cambiar situaciones de poder?

(S) EL 90 % de los proyectos los he hecho por cuenta propia, en el libro *Situaciones Urbanas* que saco en enero cuento 14 proyectos, hechos desde papeles de: vecino, ciudadano, desobediente civil, artista, estudiante, arquitecto, etc.... Las veces que me he servido del arte (mad 03, Bienal de Moscú) han sido para usar un dinero para un proyecto prefijado con anterioridad y a la espera de desarrollarse con cualquier dinero, desde conseguido por clase, construcción de maquetas, o escarceos con el arte. El problema del arte es que permite que un artista haga algo en la calle porque un museo le pide un permiso en virtud de su currículum. Un ciudadano no podría hacer lo mismo, por eso yo busco herramientas que cualquiera pueda llevar a cabo, viene en la advertencia de la web, y en el libro *Situaciones Urbanas*. Además, todos los proyectos han salido en recortes de prensa en páginas de sucesos o crónicas urbanas (aparte de revistas especializadas...que las leen menos gente).

(A) La relación con cada institución es muy particular, vinculada a un contexto específico, pero ¿hay aspectos que podrías identificar como que se están repitiendo en el trato con las diferentes instituciones públicas a lo largo del tiempo con relación a tus propuestas?

(S) Evaluar los sistemas normativos existentes y que regulan nuestra convivencia social creo que es una labor necesaria, tanto como arquitecto como ciudadano. En mi caso, y en mi propio país, he tenido que llegar al límite de la legalidad para plantear situaciones que mejoren la participación ciudadana en el proceso urbano. Por todos es sabido que lo que es legal ahora puede ser ilegal en un futuro próximo, y al contrario. La sociedad debe conocer estos soportes, y dentro de la profesión también redefinir las pautas de proyecto a través de estos vacíos legales o propuestas de

ordenación. En Europa tenemos grandes soportes legales, su incumplimiento produce mucho temor a las administraciones públicas, pero hay que replantearse su buen funcionamiento con relación a la sociedad que representa. Curiosamente la administración incumple muchos de los soportes legales que han redactado.

En el contexto latinoamericano hay una mayor informalidad urbana y unas condiciones económicas que han marcado mucho el desequilibrio social. Se han asumido con mayor normalidad situaciones ilegales, por la incapacidad de los poderes públicos en dar unos mínimos de vivienda, empleo, equipamientos y asistencia a mayores grupos de población. Trabajar con estas condiciones exige un trabajo desde lo particular importante, pero que están sujetos a unas condiciones globales económicas y culturales que no facilitan el cambio.

En mi caso he recibido ofertas de trabajar en algunos países que no conozco y ni puedo conocer en periodos tan cortos de tiempo, y he renunciado a los mismos. Sigo sin entender la fascinación y soberbia de algunos arquitectos de pensar que con su formación son capaces de afrontar cualquier situación urbana.

(A) ¿Por qué los ciudadanos, de una manera general, en España, parecen no conseguir o incluso interesarse en actuar y decidir sobre el uso del espacio público?

(S) Cada proyecto cuenta una estrategia particular, unas de autogestión y otras de participación, dos conceptos distintos. Su difusión en mass media, mi libro o mi web han pretendido encontrar ciudadanos cómplices, que ven en los proyectos ejecutados situaciones posibles, pero que exigen un compromiso personal o comunitario de estudio, búsqueda y gestión de los recursos que tiene alrededor. También puede ocurrir que descubras que la población esté tan domesticada y tan acomodada, que te haga pensar que tenemos en Europa una sociedad cada vez más estúpida. Las razones de esta domesticación son muchas, culturales, económicas, etc., pero es una realidad.

II. Compilación de la entrevista hecha por la autora al profesor Edison Alice, coordinador del programa de Restauración de los Edificios de la UFRGS.

Porto Alegre, 02-03-2012

- El Proyecto “Centro Cultural” surgió en el momento de la confirmación de la construcción del Campus do Vale como una posibilidad de ampliación física de la Universidad y transferencias de unidades del Campus Centro. Eso en el inicio de los 80 cuando ya estaban en actividad los Institutos de los Alimentos, Letras, Filosofía, Taller Técnico, Restaurante Universitario y las obras de la manzana I. El nuevo Campus ya era una realidad. El Proyecto previa la transferencia de todas las unidades del Centro para el Vale.

Con desalojos reales y planeados, surgió entonces la necesidad de se crear el Plan Directos para el Campus Centro definiendo sus nuevos usos. Surgió entonces la propuesta de un programa de actividades que tuviese la participación de la comunidad académica y de la ciudad. En la época, la UFRGS realizó algunos eventos con intensa participación de las comunidades interna y externa, prácticamente utilizando los espacios de todos los edificios del Campus Centro para talleres, seminarios y charlas. Fue intensa la participación de las escuelas de segundo grado.

Al final, el Proyecto del Centro Cultural no salió debido a pocos recursos financieros y apoyos. Estaban ocurriendo en aquel momento dos grandes proyectos, el del Campus do Vale y del Centro Cultural. Quizás una gestión propia tuviese resuelto el caso.

Hoy lo que tenemos es un proyecto que restaura y recupera el patrimonio edificado, mantiene sus usos o propone actividades afines, en conformidad con la vocación espacial del edificio. Del Centro Cultural permanece el concepto de que, en la medida del posible, la comunidad externa conozca la UFRGS, sea por el Portas Abertas, Museu, Cinema, Teatro etc... Son las buenas herencias del Proyecto del Centro Cultural.

El “Projeto de Resgate do Patrimônio Histórico da UFRGS” no se limita solamente a los edificios, pero también a sus espacios abiertos. En el sentido de preservarlos, la Secretaria del Patrimônio Histórico estableció algunas directrices de proyecto en el sentido de evitar sus usos y construcciones inadecuadas, lo que seguramente masifica y descalifica el conjunto.

Tenemos en el momento en el campus Centro la construcción de un edificio de 8 plantas, el edificio para Clases, junto al edificio Parobé, en la manzana I. Por estar ubicado al lado del edificio del Derecho (Patrimônio Nacional) siguió orientaciones del IPHAN para aprobación de su implementación. En la visión de la Secretaria de Patrimônio Histórico, el Campus Centro no debe recibir aumento de área física.

Este es un procedimiento que ocurre en toda intervención en el Campus Centro, o sea, considerar la importancia de la pre-existencia, intervenir sin descalificar.

Ocurre que, si el edificio mantiene su uso, como el del Derecho, por ejemplo, va ser restaurado con base en una investigación histórica y archivos elaborados por la Secretaria del Patrimônio Histórico. Esta restauración implica en considerar su originalidad y, al mismo tiempo, modernizarlo con las redes de aire acondicionado, teléfono, computadoras, redes eléctrica y hídrica, además de atender a la nueva legislación de accesibilidad universal. Pero, se el edificio está sin ocupación y no tiene previsión de nueva ocupación, la Secretaria del Patrimônio Histórico, en conformidad con sus atribuciones, en función de las necesidades, condiciones, dimensiones y vocación de sus espacios, propone un nuevo programa. Como ejemplo, el predio de la Ex.Química que está destinado para uso del “Complexo de Eventos da UFRGS”, un conjunto de actividades con el Salão de Atos, Sala Redenção y Sala Qorpo Santo, que puede abrigar y aproximar las actividades de congresos o seminarios, lo que hoy no es posible. El programa de ese edificio es compuesto por salas de charlas especiales, trabajos de grupos, auditorios de 60, 80 y 150 lugares, apoyo administrativo y toda la estructura para los eventos.

III. Traducción del Pliego de Condiciones del Proyecto Mobiliarios

Pliego de Condiciones nº 01/2010 Pliego de Condiciones para concurso Proyecto Mobiliarios en el Campus Central de la UFRGS

La Universidad Federal do Rio Grande do Sul presenta públicamente, para conocimiento de los interesados, el presente Pliego de Condiciones que reglamenta el concurso que busca seleccionar proyectos para posible implementación de espacios de convivencia en el campus central de la UFRGS.

El presente concurso es una acción del Proyecto de Extensión "Revitalização dos Espaços de Convivência do Campus de la UFRGS: Mobiliarios".

I - Los anexos

Forma parte de este Pliego de Condiciones el anexo a continuación, publicado en el blog del proyecto:

1 - Ficha de Inscripción

2 - Fotos de los sitios: campus central

1° - espacio detrás de la radio de la universidad

2° - espacio al lado de la facultad de arquitectura

3° - espacio al lado del Bar Antonios (lado cercano a la librería Zouk)

4° - espacio al lado del Museo Universitario

5° - espacio enfrente al Cine Universitario

6° - espacio al lado de la alcaldía del campus centro

3 - Medidas de las áreas

4 - Mapa aéreo con marcación de los locales

Informaciones disponibles en el blog:

<http://projetomobiliarios.blogspot.com>

II - El Concurso

El Concurso busca seleccionar seis (6) propuestas, una para cada espacio, para posible realización de implementación de mobiliarios para uso colectivo, en los espacios de convivencia del campus central de la UFRGS. Se puede entender un mobiliario como desde un simple aparador de libros fijo a una pared, hasta mesas y bancos. Para participar basta que empleé su talento, creatividad e imaginación para convertir los espacios grises y vacíos del campus central en sitios de agradable convivencia. Sepa que no existen reglas de estilo y técnicas, sólo la preocupación de que los proyectos tengan en cuenta el uso de materiales resistentes a la intemperie, porque los proyectos seleccionados, cuando implementados, serán de uso permanente de la comunidad académica.

Si usted se ha interesado, rellene el formulario en anexo y presente su opción de creación al comité que evaluará y seleccionará los trabajos.

III - Público Destinatario

Toda la comunidad académica de la UFRGS puede participar (alumnos, técnicos y profesores).

IV - Selección de los Proyectos

Cada proponente puede enviar hasta dos proyectos para evaluación. Los criterios tendrán en cuenta el conjunto de la calidad de la propuesta, la conformidad con el reglamento y la adecuación a los espacios propuestos.

La Comisión de Selección será compuesta de representantes de cada uno de los segmentos de la comunidad académica. A partir de la selección, los proyectos serán encaminados para los órganos competentes de la universidad que buscará viabilizar la implementación de los mismos en el campus central de la UFRGS.

La divulgación del Concurso se hará en los medios de comunicación de la UFRGS, a través del blog del proyecto y envío de correo electrónico a los ganadores.

V - Las condiciones de participación

El concurso es abierto a estudiantes de los Cursos de Graduación de toda la Universidad, que estén regularmente matriculados, profesores en actividad y funcionarios activos.

Cada concurrente podrá participar con hasta dos propuestas.

Las propuestas podrán ser presentadas como autoría individual o como colectiva, presentándose un coordinador que firmará la ficha de inscripción y pondrá sus datos en la misma.

No se permite la participación en el concurso de miembros de la Comisión Juzgadora, sus parientes de hasta segundo grado en línea recta o colateral, según la ley civil.

VI - Inscripciones

La inscripción del trabajo, que es gratuita, deberá ser hecha vía correo en la dirección: Calle Senhor dos Passos, 248, 2a planta, Porto Alegre, Código Postal 90020-180 con destaque, en la parte externa y frontal la información a continuación:

CONCURSO MOBILIARIOS CAMPUS DA UFRGS.

O se deberá entregar en la dirección Calle Senhor dos Passos, 248, 2o, de las 9h a las 17h. Propuesta en sobre lacrado con destaque, en la parte externa y frontal de la misma especificación anterior.

En el sobre deberán estar:

- Ficha de inscripción rellena y firmada.
- Propuesta presentada en forma de planta baja o croquis, con sólo informaciones numéricas de las dimensiones. Deberá ser presentada sin firma y sin cualquier otra información además de la especificada, sin marca que se pueda considerarse como identificador del concurrente.

Las inscripciones se realizarán el 14 de junio de 2010 hasta el 31 de diciembre de 2010, fecha límite inaplazable, considerándose, en el caso de envío de material por los Correos, para fines de plazo, la fecha en la estampilla del envío.

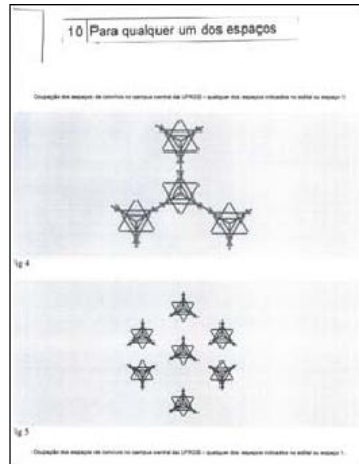
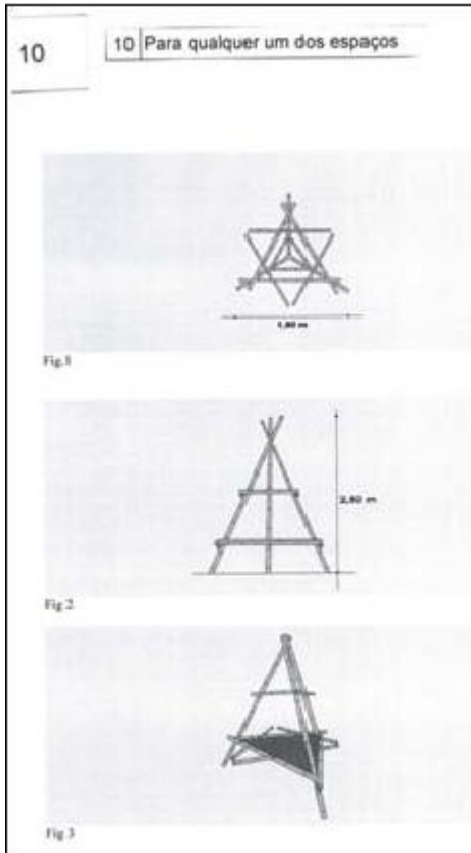
La entrega del sobre corresponde a la inscripción y constituye prueba de aceptación, por el candidato, de todas las condiciones del Concurso, en los términos de las normas de este Reglamento,

Fecha de la selección: septiembre de 2010

Porto Alegre, 11 de junio de 2010.

Claudia Zanatta
Coordinadora Docente del proyecto de extensión Mobiliarios en el campus central
UFRGS. Profesora del Departamento de Artes Visuales.

IV. **Imágenes referentes a algunas de las propuestas para el Proyecto Mobiliarios. Todas las imágenes y proyectos en la íntegra están disponibles en el blog: <http://projetomobiliarios.blogspot.com.br/>**



11

11) Plano de montaje #12 - en todo el Prado de Anquiza

lagarteador

El juego de lagarteador está formado por dos unidades de lagarteador o lagarteadoras. Estas áreas están situadas en los pasillos de Prado de Anquiza en un área de terreno de gran extensión y en un terreno con un grado de inclinación de 10%.

El terreno tiene un ancho de 10 metros, dividido en dos partes de 5 metros cada una que se reparten entre los lagarteadores, a lo largo de una longitud de 10 metros. Este espacio es el espacio entre los dos pasillos de jardines de Anquiza.

La unidad de lagarteador está formada por un terreno de 5 metros de ancho y 10 metros de largo, dividido en dos partes de 5 metros cada una que se reparten entre los lagarteadores, a lo largo de una longitud de 10 metros. Este espacio es el espacio entre los dos pasillos de jardines de Anquiza.

Se instalará un sistema de riego automático para cada lagarteador, con el fin de garantizar el correcto funcionamiento de este sistema y evitar el desperdicio de agua.

El terreno de lagarteador está formado por un terreno de 5 metros de ancho y 10 metros de largo, dividido en dos partes de 5 metros cada una que se reparten entre los lagarteadores, a lo largo de una longitud de 10 metros. Este espacio es el espacio entre los dos pasillos de jardines de Anquiza.





lagarteador

MATERIAS

Grava Sintética
Manguera de 1/2" verde

11

11) Plano de montaje #12 - en todo el Prado de Anquiza

lagarteador

11

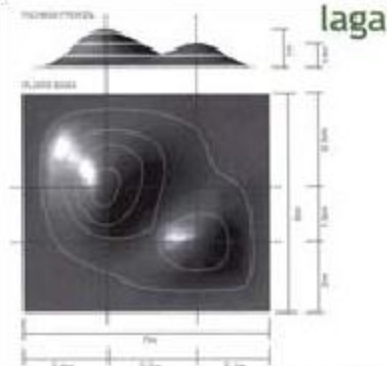
11) Plano de montaje #12 - en todo el Prado de Anquiza



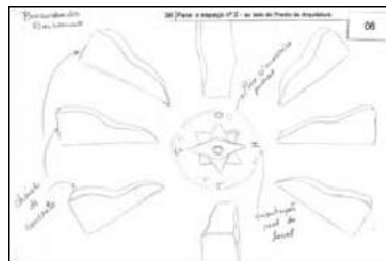
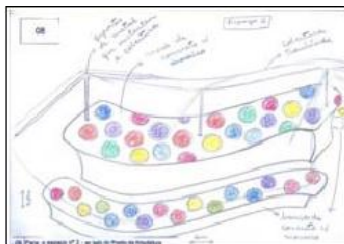
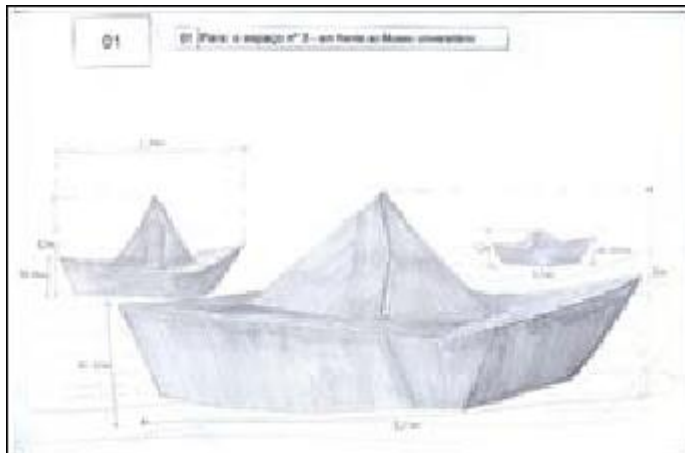
lagarteador

11

11) Plano de montaje #12 - en todo el Prado de Anquiza



Technical drawing showing cross-sections and top-down views of the garden beds. Dimensions include 0.5m, 1.0m, 1.5m, 2.0m, 2.5m, 3.0m, 3.5m, 4.0m, 4.5m, 5.0m, 5.5m, 6.0m, 6.5m, 7.0m, 7.5m, 8.0m, 8.5m, 9.0m, 9.5m, 10.0m.



Espaço 03
(10 x 13 m)

Pavão

Simulação Realista do Pêlo



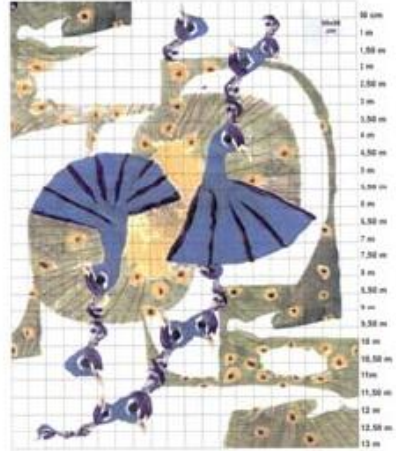
Materiais:
cristalinos, grande e pequeno.

Referências de Cores para escolha das pedras:
- verde
- marfim
- azul escuro
- azul ultramarim
- amarelo ouro
- amarelo claro
- branco

12 Espaço 03
(10 x 13 m)

Pavão

Desenho Pêlo

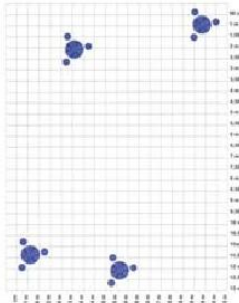


10 cm
1 m
1,50 m
2 m
2,50 m
3 m
3,50 m
4 m
4,50 m
5 m
5,50 m
6 m
6,50 m
7 m
7,50 m
8 m
8,50 m
9 m
9,50 m
10 m
10,50 m
11 m
11,50 m
12 m
12,50 m
13 m

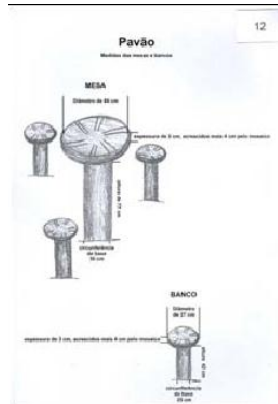
Espaço 03
(10 x 13 m)

Pavão

Partição das pedras e formas



12

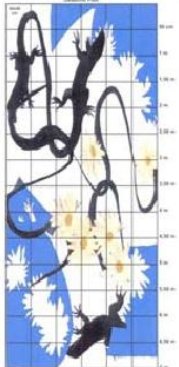


12

Espaço 04
(0,7 m)

Flores e Lagartos

Desenho Pêlo

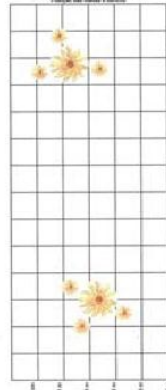


13

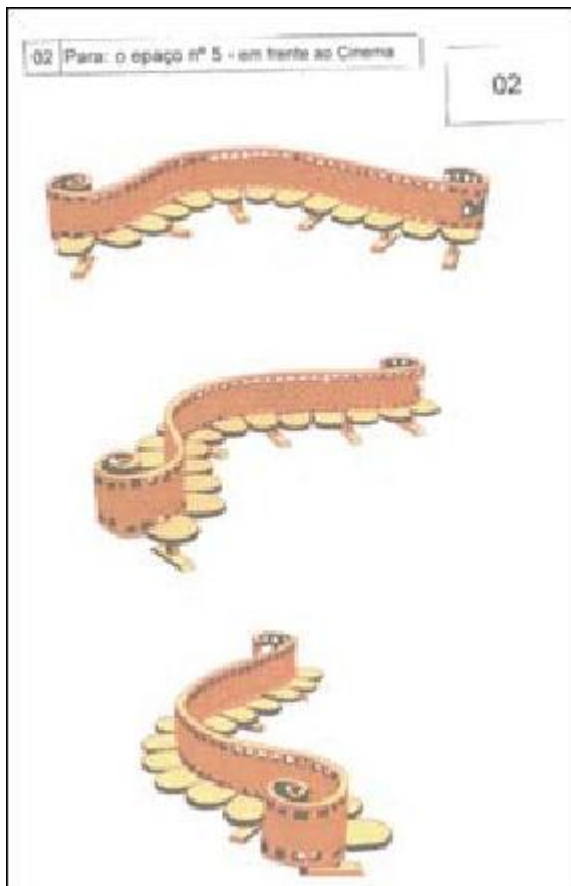
Espaço 04
(0,7 m)

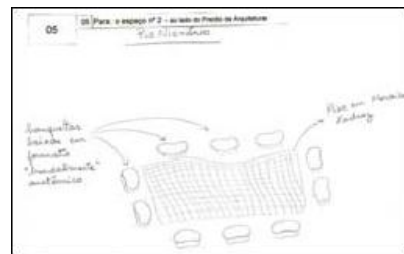
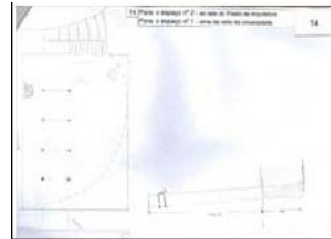
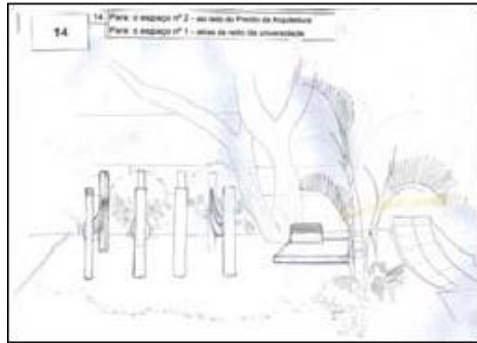
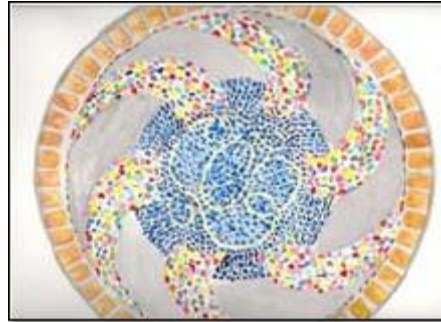
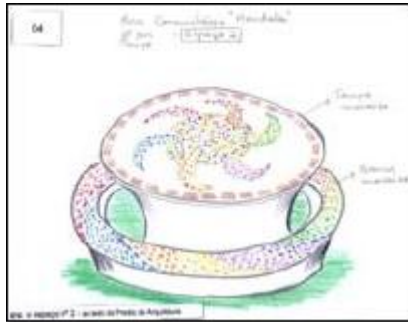
Flores e Lagartos

Desenho das pedras e formas



13





LISTA DE IMÁGENES

LISTA DE IMÁGENES

1. Moholy-Nagy. <i>Modulador de Luz-Espacio</i> . Réplica del original de 1930..	41
2. Giula Kosice. <i>Roji</i> . 1944.....	44
3. Lygia Clark. <i>Bicho</i> . 1960	44
4. G.R.A.V. <i>Un día en la calle</i> . Paris. 1966	51
5. Allan Kaprow. <i>18 Happenings en seis partes</i> . 1959.....	55
6. Cartel impreso en la Escuela de Bellas Artes. Paris. 1968.....	63
7. Joseph Beuys. <i>Capri Battery</i> . 1985.....	68
8. Víctor Grippo. <i>Patata Bateria</i> . 1972.....	68
9. Fotografía de un roble perteneciente a la acción <i>7000 Robles</i> . Kassel. 2006	74
10. <i>Arte de Sistemas I</i> . Buenos Aires. 1971	79
11. Muestra <i>Tucumán Arde</i> . Rosario, Argentina. 1968.....	80
12. Víctor Grippo. <i>Horno de pan</i> . Buenos Aires. 1972	80
13. Hélio Oiticica. <i>Tropicália, y Penetrable PN2 y PN3</i> . 1967.....	88
14. Hélio Oiticica. <i>Cara de Cavaló</i> . 1965	91
15. Suzanne Lacy. <i>The Roof is on Fire</i> . 1994	98
16. Casas pintadas por el proyecto <i>Pintura Paredes</i> , del JAMAC.....	111
17. Exposición de obras del JAMAC en el proyecto <i>Autoría Compartida</i> . Pabellón del Ibirapuera. São Paulo. 2011	114
18. <i>Herbário Valenciano</i> . Valencia. 2007-2008	132
19. <i>Herbário Valenciano</i> . Valencia. 2007-2008	132
20. Rubens Mano. <i>Acera</i> . São Paulo. 1999	134
21. Francis Alÿs. <i>Cuando la fe mueve montañas</i> . Perú. 2002.....	136
22. Votación en el <i>Orçamento Participativo</i> . Porto Alegre. 2000	154
23. <i>Camelô</i> con mercancía en la Calle Marechal Floriano. Porto Alegre. 2001	167
24. Calle Marechal Floriano Peixoto. Porto Alegre. 2001.....	167
25. <i>Cordón Amarillo</i> . Porto Alegre. 2002	173
26. <i>Libro de Presencias</i> . Porto Alegre. 2002	174
27. <i>Monóculos</i> . Porto Alegre. 2002	177
28. Dias & Riedweg. <i>Mera Vista Point</i> . São Paulo. 2002	179
29. Mierle Ukeles. <i>Touch Sanitation</i> . 1979.....	194
30. Preparación de la cámara para empezar la grabación de <i>Acción Orgánica</i> , Porto Alegre. 2005.....	
31. Fotografías enmarcadas de <i>Acción Inorgánica</i> . Porto Alegre. 2003	199
32. <i>Acción Orgánica</i> . Porto Alegre. 2005	206
33. <i>Acción Orgánica</i> . Porto Alegre. 2005	206
34. Imagen realizada por operario trabajando en la reforma del <i>Studio Clio</i> . Porto Alegre. 2005.....	217
35. Imagen realizada por operario trabajando en la reforma del <i>Studio Clio</i> . Porto Alegre. 2005.....	221
36. Antony Muntadas. <i>On Translation</i> . Barcelona. 2002.....	224
37. <i>History</i> . Porto Alegre. 2005	227
38. <i>History</i> . Porto Alegre. 2005	228

39. Joseph Beuys. <i>Sweeping Up</i> . 1972	235
40. Imagen de las escobas delante el Congreso Nacional Brasileño. 2013	235
41. Mierle Ukeles. <i>Hartford Wash</i> . 1973	236
42. <i>Limpio</i> . Porto Alegre. 2012	242
43. <i>Limpio</i> . Porto Alegre. 2012	243
44. Lilian Minsky. Venta de antenas en el centro de la ciudad y visita del Sr. Paulo al Santander Cultural. Porto Alegre. 2006	245
45. Fotos fijas de los vídeos pequeños insertados en el vídeo principal. Valencia. 2007	269
46. <i>Fábrica</i>	273
47. <i>Bordadoras</i>	274
48. Cosecha del azafrán y pastoreo	275
49. Fotos del Puente de Ademuz con la ciudad de arriba y de abajo del puente. Valencia. 2007.....	281
50. Torres García. <i>El Norte es el Sur</i> . 1935	285
51. Mario Merz. <i>Igloo de Giap</i> . 1968	294
52. Fotos fijas de los vídeos filmados bajo el Puente de Ademuz. 2006-2007	294
53. Puente de Ademuz vallado. Valencia. 2007.....	299
54. Construcción de la fuente debajo del Puente de Ademuz. Valencia. 2007	300
55. Krysztof Wodiczko. <i>Xenobáculo</i> . 1993.....	308
56. Krysztof Wodiczko. <i>Guests</i> . 2009	309
57. Dias & Riedweg. <i>Dentro & Fuera del Tubo</i> . Zurich. 1998	311
58. Página web < http://www6.ufrgs.br/escultura/ > de la Plataforma <i>Perdidos no Espaço</i>	322
59. Cristina Ribas. <i>Lugar</i> . Campus Central, UFRGS. 2003.....	323
60. Mariana Silva y Fabiana Wielewicki. <i>Indicadores</i> . Campus Central, UFRGS. 2003	323
61. Glaucis de Moraes. <i>Reservado</i> . Campus Central, UFRGS. 2003	323
62. Santiago Cirugeda. <i>Trincheras de Málaga</i> . Málaga. 2003	331
63. Ejemplo de arquitectura del Campus Central, UFRGS. 2012	336
64. Campus Central. UFRGS. 2012.....	336
64. Edson Alice. Accuarelas referentes al <i>Projeto do Centro Cultural</i> . 1984	337
65. Usuario del <i>Campus Central</i> de la UFRGS. 2010	340
66. Sergio Tomasini. <i>Cerrado para el placer de los sentidos</i> . 2011	340
68. Campus Central de la UFRGS, con los espacios mapeados por el <i>Proyecto Mobiliarios</i> delineados en rojo.....	344
69. Portada del blog: www.projetomobiliarios.blogspot.com . 2010.....	348
70. Siah Armajani. <i>Reading Garden</i> . Los Angeles. 1980	350
71. Imágenes de propuesta de Tiago Giora y de <i>Lagarteador</i> para <i>Proyecto Mobiliarios</i> . Porto Alegre. 2010	356
72. Portada de la página web del <i>Canal Motoboy</i> . 2008	358
73. Imágenes de la Intervención <i>Quadrado negro sobre fundo móvel</i> . Porto Alegre. 2003	392

74. Imágenes del reparto de panfletos de la intervención <i>Panfletos</i> . Porto Alegre. 2003	394
75. Imágenes de algunos de los panfletos.....	394
76. <i>Debajo de la alfombra / arriba de la alfombra. Foro Social Mundial</i> . Porto Alegre. 2005	403
77. Producción de panoramas para <i>Ciudades Interactivas</i> . Porto Alegre-Valencia. 2007	407
78. Cartografías de de <i>Post-it city: ciudades Ocasionales</i> . Taipei. Los Ángeles. Barcelona. 2010	411
79. Teddy Cruz. <i>Cross-border Suburbias</i> . Tijuana/San Diego. 2003-2008...	417
80. Página web de <i>Valencia ocasional</i> : http://www.freewebs.com/ valencia-ocasional/index.htm	421
81. Manuel António Dominguez organizando el tenderete de <i>Colección urbana</i> . Valencia. 2007	424